

Corentin BOUTOUX

L'auteur et l'éditeur littéraire en France (1945-2023) : étude d'un rapport de domination

Thèse présentée et soutenue publiquement le 16/10/2023
en vue de l'obtention du doctorat de Langue et littérature françaises
de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de Mme Sylvie DUCAS (Université Paris-Est Créteil)

Jury :

Président du jury :	M. Matthieu LETOURNEUX	Professeur des universités : Université Paris Nanterre
Rapporteure :	Mme Brigitte OUVRY-VIAL	Professeure des universités : Université du Maine
Rapporteure :	Mme Marie-Eve THERENTY	Professeure des universités : Université Paul-Valéry Montpellier 3
Membre du jury :	Mme Sylvie DUCAS	Professeure des universités : Université Paris-Est Créteil
Membre du jury :	M. Bertrand LEGENDRE	Professeur émérite : Université Sorbonne Paris Nord



Université Paris Nanterre
Ecole Doctorale 138 « Lettres, Langues, Spectacles »
Centre des Sciences des Littératures en langue Française - CSLF (EA 1586)

Corentin Boutoux

L’auteur et l’éditeur littéraire en France (1945-2023) : étude d’un rapport de domination

Thèse présentée et soutenue publiquement le 16 octobre 2023 en vue de l’obtention du diplôme de doctorat en Langue et littérature françaises

Sous la direction de Sylvie DUCAS (Professeure des universités, Université Paris-Est Créteil)

Membres du jury :

Président du jury : Matthieu LETOURNEUX (Professeur des universités, Université Paris Nanterre)

Rapporteure : Brigitte OUVRY-VIAL (Professeure des universités, Université du Maine)

Rapporteure : Marie-Eve THERENTY (Professeure des universités, Université Paul Valéry Montpellier 3)

Membre du jury : Sylvie DUCAS (Professeure des universités, Université Paris-Est Créteil)

Membre du jury : Bertrand LEGENDRE (Professeur émérite, Université Sorbonne Paris Nord)

Résumé : Les mutations du milieu culturel à partir de la fin de la seconde guerre mondiale bouleversent le monde du livre en France. Ces multiples transformations impactent notablement les liens entre les créateurs d'œuvres, les producteurs contribuant à insérer ces dernières au sein d'un marché, et les autres acteurs composant dans leur ensemble la « chaîne du livre ». Ce travail de thèse propose ainsi d'explorer la particularité d'un phénomène relativement peu étudié : celui de la relation entre l'auteur et l'éditeur littéraire. En explorant les dimensions économiques, juridiques et symboliques de cette relation, son but sera d'observer en quoi le rapport qui se tisse entre ces deux instances paraît manifestement déséquilibré, et ce en dépit de la très grande hétérogénéité des profils, des postures, et des structures existantes. La nécessaire médiatisation des œuvres – fruit du lien entre ces deux entités – fait intervenir une pluralité d'agents externes à cette relation première mais dont les rôles devront aussi être interrogés, en raison de leur contribution à la légitimation, à la consécration, ou à la simple visibilité de ce qu'ils exposent, ou inversement délaissent. Les changements visibles à partir du XXIème siècle seront enfin considérés : les nouvelles possibilités apparaissant suite à l'émergence du numérique sont exploitées par tous ces maillons composant la « chaîne » évoquée. Mais ces dernières mutations en date doivent-elles être perçues comme des opportunités de changer la nature des rapports existants, en favorisant notamment l'émancipation des auteurs, ou bien ne se révèlent-elles que comme la transposition du déséquilibre institué ?

Mots-clés : auteur ; éditeur ; édition ; autorité ; domination ; littéraire

The author and the literary publisher (1945-2023): a study of a relationship of domination

Abstract: The mutations in the cultural environment since the end of the Second World War have profoundly changed the world of books in France. These multiple transformations have had a significant impact on the links between creators, producers who help place their works on the market, and other players who make up the “book industry” as a whole. This thesis explores the particularities of a relatively little-studied phenomenon: the relationship between the author and the literary publisher. By exploring the economic, legal and symbolic aspects of this relationship, its aim will be to observe how what weaves itself between these two entities seems manifestly unbalanced, despite the great heterogeneity of profiles, postures and existing structures. The necessary mediatization of works – the fruit of the link between these two actors mentioned – brings into play a plurality of players who are external to this initial relationship,

but whose roles will also have to be questioned, because of their contribution to the legitimization, consecration or simple visibility of what they exhibit, or conversely neglect. Finally, we shall look at the changes that have taken place since the 21st century: the new possibilities created by the emergence of digital technology are being exploited by all the links in this "industry". But should these latest mutations be seen as opportunities to change the nature of existing relationships, in particular by promoting the emancipation of authors, or are they merely the transposition of the established imbalance?

Keywords: author; publisher; publishing; authority; domination; literature

Remerciements

Mes premiers remerciements vont bien entendu à ma directrice de thèse, Sylvie Ducas, pour son accompagnement, ses conseils, ses encouragements, mais aussi ses critiques constructives tout au long des nombreuses années passées sur ce travail de recherche.

Je remercie les membres du jury : Matthieu Letourneux, son président, Brigitte Ouvry-Vial et Marie-Eve Thérénty, ses rapporteuses, ainsi que Bertrand Legendre, pour avoir répondu favorablement à mon invitation ainsi que pour tous les échanges ayant eu lieu au cours de la soutenance.

Je remercie le laboratoire du CSLF (EA 1586) et ses directeurs, Alain Vaillant et Mathieu de La Gorce, puis Guillaume Peureux et Julien Schuh, pour l'expérience professionnelle que j'ai pu y acquérir, ainsi que pour l'encadrement dont j'ai bénéficié.

Je remercie les membres de mon comité de suivi pour leurs conseils avisés : Dominique Viart, Matthieu Letourneux et Rossana de Angelis, à qui j'adresse une pensée particulière pour son support dans un moment difficile.

Merci à tous les professionnels du monde du livre, à tous les acteurs désirant s'insérer ou s'extraire de celui-ci, à tous les auteurs qui m'ont accordé de leur précieux temps, et dont les échanges fructueux m'ont permis de mieux cerner les enjeux de cette recherche.

Je remercie mon père, Philippe ; mes frères, Alexandre et Solal ; ma grand-mère, Renée ; mon grand-père, Charles ; ma tante, Elisabeth ; mon oncle, Jérôme, pour leur indéfectible soutien.

Merci à mes amis et mes amies de m'avoir épaulé pendant les moments de doute, comme de m'avoir écouté pendant les moments de certitude : Aurélien, Blanche, Elodie, Juan, Léa, Madeline, Manon, Marion, Maxime, Noisette, Ofra, Pauline, Pierre, Stéphane, Tatum, Thomas.

Et enfin, merci à toi, Beatriz, merci tout simplement, quoique les mots ne paraissent jamais assez forts pour exprimer ce que je ressens.

A toi, maman, bien sûr. Je te l'avais promis, même si tu ne l'as pas entendu.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	7
PREMIERE PARTIE	
Les nouvelles lois du marché du livre à l'époque contemporaine : renforcement éditorial, fragilisation auctoriale	59
Chapitre 1. La recomposition du paysage éditorial français dans la seconde moitié du XXème siècle	61
Chapitre 2. Des nouveaux rapports institués par la force du réseau économique.....	126
Chapitre 3. Le verrouillage juridique et institutionnel des rapports de force	186
DEUXIEME PARTIE	
Filtres de la valeur et construction du pouvoir symbolique dans l'industrie culturelle	255
Chapitre 4. Aux sources de l'autorité éditoriale : la puissance d'attribution et de construction d'un capital symbolique	258
Chapitre 5. Les processus de mythification comme « paraîtres culturels » : l'œuvre, l'auteur, l'éditeur	292
Chapitre 6. Les multiples régimes de visibilité de l'auteur et de l'éditeur dans l'espace médiatique.....	369
TROISIEME PARTIE.....	
Les rapports de domination face aux mutations des industries culturelles au XXIème siècle ..	455
Chapitre 7. Continuités du remodelage du pouvoir à la charnière des siècles (1990-2023) ..	458
Chapitre 8. L'espace numérique comme entérinement des mythifications structurelles et individuelles	514
Chapitre 9. A la quête de nouvelles formes d'autorité	560
CONCLUSION.....	651
BIBLIOGRAPHIE ET WEBOGRAPHIE	673
1. Bibliographie thématique.....	673
2. Webographie thématique.....	702
TABLE DES MATIERES	709

INTRODUCTION

Quel que soit l'instant initial où les œuvres furent considérées comme des marchandises pour la première fois, il est certain que cette dualité ne put être esquivée à partir de l'industrialisation de l'édition au XIX^{ème} siècle. Cette dichotomie est toujours, voire peut-être plus que jamais, d'actualité. Dans le cadre d'un équilibre parfois précaire, mais toujours constant, entre ces deux concepts, ce travail se propose d'interroger la structuration d'un phénomène culturel bien particulier : celui de la relation entre l'auteur et l'instance éditoriale.

1. Déterminer la nature d'un rapport de domination

1.1. La structuration de l'autorité et du pouvoir

1.1.1. L'autorité, forme déléguée du pouvoir

La « domination » désigne une « Autorité, acceptée ou non, qui s'exerce souverainement¹. » Le concept d'« autorité », central dans notre réflexion, doit être explicité en tout premier lieu, avant même de considérer la nature des individus qui la proclame, l'exercent, ou sur qui elle s'exerce dans le champ de notre étude.

Dérivé du latin *possum*, *potui*, *posse* « être capable de² », « pouvoir » comme verbe se conçoit comme la possibilité d'agir ; indissociable de la possession des moyens à entreprendre une mutation, il n'en exprime pas pourtant la concrétisation à proprement parler. Comme substantif, le terme désigne une entité détentrice de cette capacité de mise en œuvre (« le pouvoir de faire quelque chose », dans un contexte matériel ou conceptuel), également corrélé au conditionnement de son exécution ; le terme n'est ainsi pas étranger à ceux d'« autorisation », de « droit » ou de « permission³ ». De telles définitions usuelles sont cependant lacunaires, en ce qu'elles ne précisent pas les conditions relatives à l'apparition, la persistance, le déclin ou la cessation du pouvoir ; elles doivent conséquemment être complétées

¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/domination> [consulté le 30 juin 2023].

² <https://gaffiot.fr/#possum> [consulté le 25 juin 2023].

³ <https://www.cnrtl.fr/definition/pouvoir> [consulté le 25 juin 2023].

pour en prendre la pleine mesure. Le pouvoir se comprend avant tout comme un concept *relationnel* et *intersubjectif*, en ce qu'il ne naît que dans la condition où *a minima* deux entités humaines entrent non pas en simple opposition, mais en relation. Cette dimension se retrouve déjà dans *L'Encyclopédie*, où le pouvoir y est défini comme « Le consentement des hommes réunis en société⁴ ». Tout pouvoir se constitue donc d'abord de parties en rapport d'interdépendance ; en l'absence de l'une d'elles, le pouvoir se dissout. La clarification est déjà établie par Arendt dès 1958 : « *While strength is the natural quality of an individual seen in isolation, power springs up between men when they act together and vanishes the moment they disperse*⁵. » Selon Yves Sintomer qui le reformule, le pouvoir selon Arendt est « toujours menacé par la dispersion des individus qu'il lie les uns aux autres⁶ ». La présence d'autrui est « sa condition même », permettant d'établir une distinction supplémentaire avec d'autres termes qui s'y amalgament couramment :

Il me paraît assez triste de constater qu'à son stade actuel, la terminologie de notre science politique est incapable de faire nettement la distinction entre divers mots clefs tels que « pouvoir », « puissance », « force », « autorité » et finalement « violence », dont chacun se réfère à des phénomènes distincts et différents⁷.

Si la confusion entre les termes « pouvoir » et « puissance » peut résulter d'une préférence de traduction ou d'une indistinction des réalités recouvertes par ces termes⁸, le développement de l'argumentation distingue bien que le « pouvoir⁹ correspond à l'aptitude de l'homme à agir, et à agir de façon concertée. [Il] n'est jamais une propriété individuelle¹⁰ », alors que la « puissance (*strength*) désigne une caractéristique “inhérente à un objet ou une personne”, mais « indépendante d'eux¹¹ ». Le principe d'intersubjectivité toutefois ne suffit pas, à lui seul, à caractériser le pouvoir : les parties en relation doivent de plus être dans un rapport de domination de l'une envers l'autre, établissant de fait une distinction entre partie dominante et partie dominée. Le pouvoir, qui naît « dès que les hommes se rassemblent » se veut

⁴ Louis de Jaucourt, « Pouvoir », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. XIII, 1765, p. 255.

⁵ Hannah Arendt, *The Human Condition* [1958], The University of Chicago Press, 1998, p. 200. Ce passage est traduit par « Le pouvoir jaillit parmi les hommes lorsqu'ils agissent ensemble et retombe dès qu'ils se dispersent. » (Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Pocket, coll. « Agora », 1983, p. 260.

⁶ Yves Sintomer, « Pouvoir et autorité chez Hannah Arendt », dans *L'Homme et la société*, n°113, 1994, p. 118.

⁷ Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence : essais de politique contemporaine*, Calmann-Lévy, coll. « Agora », 1972, p. 143. La version originale du texte formule ainsi : « *Is it, I think, a rather sad reflection on the present state of political science that our terminology does not distinguish among such key words as “power”, “strength”, “force”, “authority”, and, finally, “violence”.* »

⁸ Voir par exemple Bernard Quelquejeu, « La nature du pouvoir selon Hannah Arendt : du “pouvoir-sur” au “pouvoir-en-commun” », dans *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 2001/3, p. 511-527.

⁹ Power dans la version originale.

¹⁰ Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence*, op. cit., p. 144.

¹¹ *Idem*. Cette caractéristique s'observe déjà chez Max Weber, selon qui la « puissance » [*Macht*] implique avant tout la « chance de faire triompher au sein d'une relation sociale sa propre volonté, même contre les résistances. » Max Weber, *Economie et société*, vol. 1, « Les catégories de la sociologie », Pocket, coll. « Agora », 1995, p. 95.

également asymétrique : « La structure du pouvoir est inséparable de la hiérarchie, c'est-à-dire, d'abord, du nombre des niveaux de prise et d'exécution des décisions, mais aussi de la circulation des informations nécessaires à ces décisions et plus encore des ordres ou messages que chaque individu doit émettre et recevoir¹². » Le déséquilibre intersubjectif n'est pas issu de sa simple déclamation, mais de sa constatation : l'effet du pouvoir s'exprime par la contrition d'un individu à agir selon les directives ordonnées par lui ; et son application directe tangible repose sur l'utilisation de son outil, la *force*. Toutefois, lorsque le pouvoir – disposant de moyens effectifs de contrainte – s'exprime par coercition mais que celle-ci ne repose pas sur la présupposition de la reconnaissance de sa légitimité et l'obéissance à celle-ci, alors elle n'est plus force, mais *violence*. Afin d'être défini comme « pouvoir », le concept nécessite donc que le rapport inégalitaire entre les individus repose sur l'acceptation et le consentement des sujets en position dominée. Cette distinction est notamment rappelée par Foucault : « Par pouvoir, je n'entends pas non plus un mode d'assujettissement, qui, par opposition à la violence, aurait la forme de la règle¹³. » Si la violence est consubstantielle de l'illégitimité, l'exercice de la force n'est toutefois pas une condition impérative ; la notion de pouvoir implique avant tout la *possibilité* de cet exercice, dont l'essence repose sur l'acceptation de son bien-fondé par les éléments constitutifs du rapport intersubjectif, autrement dit les agents dominants comme les agents dominés. La légitimité est ainsi fondamentale pour le pouvoir : « *Power needs no justification, being inherent in the very existence of political communities; what it does need is legitimacy*¹⁴. » Tout pouvoir qu'une entité se contente de se supposer s'affranchit de ce principe fondamental ; de fait, qu'il prenne appui sur des éléments institués et partagés, ou sur une simple supposition, ce bien-fondé exige dans tous les cas une action de *reconnaissance*.

Le pouvoir n'est donc pas un phénomène *par lui-même* : son observation ne s'observe que par le truchement de la transformation de la nature relationnelle entre les individus, et exige des biais qui en retour l'incarnent et en sont la représentation. Si l'application directe est la force, l'indirecte est *l'autorité*, en tant que capacité à être reconnue par les instances sur lesquelles elle s'exerce comme en mesure d'incarner le pouvoir. L'autorité, à ce titre, se présente comme sa forme *déléguée*, lecture qui selon Sintomer a déjà été abordée par Arendt : « Arendt insiste dessus de façon décisive : l'autorité constitue le principe actif de légitimation du gouvernement et, plus généralement, d'une forme politique¹⁵. » En tant que représentation,

¹² Alain Cotta, « La structure du pouvoir dans les organisations et la théorie des messages », dans *Revue économique*, 1973, 24/2, p. 199.

¹³ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. 1, « La volonté de savoir », Gallimard, coll. « tel », 1976, p. 121.

¹⁴ Hannah Arendt, *Crisis of the Republic : Lying in Politics, Civil Disobedience, On Violence, Thoughts on Politics and Revolution*, Harcourt Brace Jovanovitch, 1972, p. 151.

¹⁵ Yves Sintomer, « Pouvoir et autorité chez Hannah Arendt », art. cité, p. 120-121.

L'autorité ne saurait être confondue avec le « pouvoir » mais n'en partage pas moins avec lui certaines caractéristiques fondamentales. Elle exige ainsi également l'existence d'un rapport inégalitaire entre les parties disposant de cette autorité et celles n'en disposant pas. Mais l'autorité ne s'exécutant pas (ni par la force, ni par la contrainte, qui est la marque de son échec), sa légitimité est de plus marquée par son acceptation volontaire. Passant outre l'exercice effectif du pouvoir, l'autorité nécessite ainsi l'obéissance de ses cibles : « Puisque l'autorité requiert toujours l'obéissance, on la prend souvent pour une forme de pouvoir ou de violence. Pourtant, l'autorité exclut l'usage de moyens extérieurs de coercition ; là où la force est employée, l'autorité proprement dite a échoué¹⁶. » Le principe d'une consubstantialité de l'autorité et de l'obéissance n'est pas exclusive à Arendt ; Weber en fait également mention : selon ce dernier, la « domination » induit la « chance de trouver des personnes déterminables prêtes à obéir à un ordre¹⁷ », tandis que le phénomène d'« obéissance prompte, automatique et schématique » à cette obéissance chez « une multitude déterminable d'individus » est pour sa part nommé « discipline » [*Disziplin*]. Une telle obéissance ne va cependant pas de soi ; une interaction entre deux instances qui sont dans un rapport d'inégalité entraîne la requalification de ce rapport comme *domination* de l'une des deux instances sur l'autre, mais ce rapport est confronté au risque du « mépris » (*contempt*¹⁸). Si l'autorité engage la question de l'affirmation d'une légitimité, à cette affirmation doit répondre une acceptation de la part de l'instance sur laquelle s'exerce l'autorité. L'exigence est donc aussi celle d'une reconnaissance, soit de l'acceptation du rapport de domination, et non d'une perception de ce dernier comme contrainte. Mais du fait que l'autorité induise un rapport d'inégalité qui ne s'exerce pas par la contrainte effective, son concept induit également le besoin de conviction : conviction de celui qui ne dispose pas de l'autorité (le dominé), que celui qu'il croit disposer de l'autorité (le dominant) en dispose effectivement. L'autorité ne pourrait donc pas être reconnue par voie de « persuasion », qui opère *via* un processus d'argumentation ou de démonstration¹⁹. La reconnaissance de la légitimité par des individus engendre le consentement de ces derniers envers les actions entreprises par l'instance disposant de cette légitimité. L'acceptation de la nature du rapport inégalitaire, et l'obéissance à l'instance dominante est donc le fondement de la légitimité à la fois du rapport de domination et de la place tenue par chacune des deux parties entretenant ce rapport. L'autorité n'a pas besoin d'être réelle ou de se reposer sur une capacité

¹⁶ Hannah Arendt, *La Crise de la culture : huit exercices de pensée politique* [1954], Gallimard, coll. « Folio Essais », 1972, p. 123.

¹⁷ Max Weber, *Economie et société*, *op. cit.*, p. 95.

¹⁸ Hannah Arendt, *Crisis of the Republic*, *op. cit.*, p. 144.

¹⁹ Arendt formule ainsi la nécessité d'une obéissance née d'une reconnaissance « inconditionnelle » (*unquestioning recognition*) comme base de l'autorité. Voir Hannah Arendt, *Crisis of the Republic*, *op. cit.*, p. 144 ; et Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence*, *op. cit.*, p. 145.

concrète de coercition *en puissance*, mais peut être simplement *supposée* pour agir sur le rapport entre les instances concernées, donc dans leurs relations sociales. Toutefois, pour agir dans une perspective d'obéissance de la part des instances sur lesquelles elle s'exerce, l'autorité doit s'appuyer, plus concrètement, sur des vecteurs de légitimation pour permettre la stabilité du rapport de domination. Quels sont les éléments fondant cette reconnaissance, cette attestation de la légitimité entraînant son acceptation ?

1.1.2. L'autorité institutionnelle

Déjà polysémique dans son usage antique, l'*auctoritas*, *atis* latine s'emploie notamment dans le discours juridique²⁰ ; du même terme latin dérive l'« autorisation » induisant le droit et la permission²¹. En ancien français, l'autorité conserve ce sens et renvoie en outre à « l'avantage », la « supériorité », l'« histoire authentique », la « maxime » et l'« action mémorable²² ». Tout en reposant sur le principe d'une observation des règlements, l'autorité n'est donc pas dénuée d'une charge symbolique. Afin d'être en mesure de se séparer d'avec la contrainte, et d'instaurer une conviction permettant de fonder sa légitimité et d'être reconnue comme telle, l'autorité peut recourir à divers moyens : « toutes les dominations cherchent à éveiller et à entretenir la croyance en leur “légitimité”²³. » Ainsi Weber décrit trois formes ou « caractères²⁴ », autrement dit trois moyens pour l'autorité de chercher à asseoir la croyance en sa légitimité²⁵. Premier d'entre ces vecteurs de légitimation, le caractère « rationnel²⁶ » induit une domination par le biais de la production d'énoncés et de règlements définitoires ou injonctifs. Par sa capacité à donner des ordres, ou déclamer *ce qui est*, l'autorité entreprend ces productions au nom des sources qui lui confèrent sa légitimité, dont le premier est l'appareil de loi. La fondation de l'autorité sur le droit, par le biais de bases juridiques, présente celle-ci comme l'incarnation de la possibilité d'exercice effectif du pouvoir, moyen de coercition en puissance, sans besoin d'être concrètement appliqué. La capacité évoquée de « conviction » est ici dissuasion : tandis que l'objectif fondamental du pouvoir est d'amener une entité à agir (ou à empêcher d'agir) dans l'intérêt de ce pouvoir, l'objectif fondamental de l'autorité est d'amener une entité à agir ou à empêcher d'agir, mais sans contrition – donc sans exercice. L'autorité

²⁰ <https://gaffiot.fr/#auctoritas> consulté le 30 juin 2023].

²¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/autorisation> [consulté le 30 juin 2023].

²² Frederic Godefroy, « autorité », dans *Lexique de l'ancien français*, Champion, 1990, p. 40.

²³ Max Weber, *Economie et Société*, op. cit., p. 286.

²⁴ *Ibid.*, p. 289 sq.

²⁵ Quoique la terminologie wébérienne utilise originellement le mot allemand correspondant à la domination [*Herrschaft*] pour établir une typologie des sources de légitimité, le concept renvoie bien à celui d'*autorité*, comme le montre le croisement de l'analyse avec d'autres travaux. Certaines exégèses, toutefois, associent cette typologie au concept du *pouvoir*, rendant le concept indistinct de l'autorité. Voir notamment Charles Pépin, *Qu'est-ce qu'avoir du pouvoir ?*, Desclée de Brouwer, 2010.

²⁶ Max Weber, *Economie et Société*, op. cit., p. 291 sq.

rationnelle est donc influencée par dissuasion d'une tentative ultérieure de contestation, de sorte à prévenir le conflit, faisant reposer ses arguments sur la simple possibilité de l'exercice effectif du pouvoir, et l'éventualité de contraintes concrètes. Ainsi, si l'autorité induit le concept d'une *obéissance inconditionnelle* et de *respect* dans la relation sociale, la supposition de la légitimité peut reposer sur une dimension d'intimidation dans l'accomplissement de cet acte (qu'il soit discursif ou non discursif) ; tout pouvoir induit donc une part de manipulation. Mais la production d'énoncés injonctifs n'est pas réductible à la seule dimension juridique : elle correspond, d'une manière plus générale, aux règlements établis par l'institution.

Lorsque les « membres d'un groupement sont comme tels soumis à des relations de domination en vertu des règlements en vigueur », Weber renvoie alors au concept de « groupements de domination²⁷ ». Parmi ceux-ci se trouve notamment l'institution, décrite comme un « groupement comportant des règlements établis rationnellement (méthodiquement)²⁸. » Par ailleurs, « les règlements d'une institution prétendent être valables pour tout individu répondant à certains critères, sans qu'il importe que l'individu y soit entré de son propre chef [...] et en outre qu'ils ont participé à l'établissement des statuts. » Groupement auquel l'individu se soumet, le concept d'« institution », renvoie ou bien aux formes sociales déjà établies, ou bien aux processus par lesquels les formes sociales s'organisent. Toutefois, selon René Lourau, la constitution de l'institution ne peut se départir de son statut « polysémique, équivoque, problématique²⁹ ». La difficulté provient du processus même de transformation progressive de considération d'une pratique donnée, de sorte à ce que sa codification devienne instituée. L'assomption du bien-fondé de cette codification peut ne pas être attestée par une hiérarchie supérieure ; à l'inverse, la codification d'une pratique peut ne pas être reconnue comme légitime par ses usagers. De fait, la légitimité de l'autorité institutionnelle repose sur sa persistance, par l'établissement dans le temps du rapport de domination ; ou dès lors que ses fondations sont acceptées et considérées comme allant de soi, indépendamment des conflits potentiels qui ont mené à son établissement initial. Berger et Luckmann distinguent ainsi trois étapes dans le processus d'institutionnalisation : d'abord, « l'extériorisation », soit la considération que « l'ordre social » n'est pas un phénomène naturel mais « est un produit de l'homme, ou, plus précisément, une production continue de l'homme³⁰. » ; ensuite, « l'objectivation », par lequel « les institutions qui ont maintenant été cristallisées [...] sont vécues comme existant au-dessus et en-dessous des individus qui “en

²⁷ *Ibid.*, p. 96.

²⁸ *Ibid.*, p. 94.

²⁹ René Lourau, *L'Analyse institutionnelle*, Minuit, coll. « Arguments », 1979, p. 141.

³⁰ Peter Berger et Thomas Luckmann, *La Construction sociale de la réalité* [1966], Klinkcksieck, 1989, p. 75.

viennent” à les incarner sur le moment³¹. » ; vient enfin en troisième étape « l’intériorisation, par laquelle le monde social objectivé est projeté dans la conscience au cours de la socialisation³². » Le concept induit une fixation de la reconnaissance de la légitimité, soit l’arrêt de la considération des règlements comme contingents³³. C’est bien en ce sens qu’une institution désigne, selon Laisney et Glinoyer, « à la fois le processus qui vise à constituer un groupe en corps légitime, autoritaire et durable, et le produit de ce processus³⁴ ». Par ces attributs et en ce qu’elle structure la reconnaissance de la légitimité, l’institution devient bien autorité, et l’institutionnalisation devient la dynamique visant à établir comme nécessaire l’acceptation des rapports de force et appuyant ces rapports : un pouvoir non institutionnalisé serait confronté au risque de sa contestation, du *mépris*, et donc du rejet de son bien-fondé, n’en faisant plus pouvoir mais violence : « Soit [Le pouvoir] est exercé directement par des acteurs en l’absence d’institutions, soit les institutions sont des leviers utilisés par les acteurs pour exercer le pouvoir³⁵. » Au regard des considérations faites, l’exercice du pouvoir par la force, de sorte à être perçu comme légitime, nécessite que cette force soit instituée. Ainsi, dépassant la simple capacité d’agir, le procédé d’institutionnalisation fonde la légitimité du pouvoir, et fonde l’autorité comme délégation et représentation de celui-ci. Mais si « l’institutionnalisation » désigne le processus d’établissement spécifique d’une institution, le terme désigne également la « montée en puissance du pouvoir des institutions³⁶ » et peut tendre à induire la nécessité pour l’être en société d’obéir à un nombre conséquent de règles, établies par les institutions et se complétant à celle de l’appareil juridique³⁷. Deux autres sources d’autorité propres à la terminologie wébérienne sont à considérer.

³¹ *Ibid.*, p. 84.

³² *Ibid.*, p. 87.

³³ Berger et Luckmann résument eux-mêmes ainsi le processus : « Ainsi, pour le dire franchement, quand on dit : “Voici comment ces choses sont faites”, c’est qu’assez souvent on y croit soi-même. Un monde institutionnel, donc, est vécu en tant que réalité objective. » (*Ibid.*, p. 86.)

³⁴ Vincent Laisney et Anthony Glinoyer, *L’Age des cénacles : confraternités littéraires et artistiques au XIXème siècle*, Fayard, 2013, p. 18.

³⁵ Isabelle Huaut et Bernard Lecas, « Pouvoir : une analyse par les institutions », dans *Revue Française de gestion*, n°193, 2009/3, p. 134.

³⁶ *Ibid.*, p. 138.

³⁷ La complexification des rapports de force par la considération de l’institution est également évoquée par Foucault, reliant intimement ce concept à celui du pouvoir : « [par “pouvoir”] enfin, je n’entends pas un système général de domination exercée par un élément ou un groupe sur un autre, et dont les effets, par dérivations successives, traverseraient le corps social tout entier. L’analyse, en termes de pouvoir, ne doit pas postuler, comme données initiales, la souveraineté de l’Etat, la forme de la loi ou l’unité globale d’une domination ; celles-ci n’en sont plutôt que les formes terminales. Par pouvoir, il me semble qu’il faut comprendre d’abord la multiplicité des rapports de force qui s’exercent, et sont constitutifs de leur organisation, le jeu qui par voie de lutte et d’affrontements incessants les transforme, les renforce, les inverse ; les appuis que ces rapports de force trouvent les uns dans les autres, de manière à former chaîne ou système, ou, au contraire, les décalages, les contradictions qui les isolent les uns des autres ; les stratégies enfin dans lesquelles ils prennent effet, et dont le dessin général ou la cristallisation institutionnelle prennent corps dans les appareils étatiques, dans la formation de la loi, dans les hégémonies sociales. » Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. 1, *op. cit.*, p. 121-122.

1.1.3. Les fondements non institutionnels de l'autorité

L'autorité peut se fonder sur la possibilité d'une action, mais aussi sur un simple statut, indifféremment de la possibilité concrète d'exercice de cette action. Sans n'être plus « primitivement juridique », l'autorité peut être véhicule d'une charge symbolique dont l'exploitation repose sur d'autres facteurs légitimants, et notamment des considérations éthiques ou morales partagées. C'est en ce sens que Weber présente comme second appui de sa légitimité son caractère « traditionnel », soit la croyance en une dignité « transmise par le temps³⁸ ». Histoire construite dans laquelle l'individu ou une structure s'inscrivent sans en sortir, la tradition correspond à la poursuite et à l'entretien d'un schéma préétabli. S'y retrouvent la culture et les coutumes d'une société donnée (comprise ici au sens de « groupement d'individus »). L'autorisation, qui provient par définition d'une instance extérieure (institution ou structure donnée) se comprend comme une *délégation de pouvoir*. Cette autorisation est celle d'accomplir certaines actions, ou d'empêcher leur accomplissement (par coercition). Lorsqu'elle n'est pas exercée mais simplement dissuasive, elle prend la forme d'une autorité institutionnelle et témoigne d'un ascendant sur tout ce qui ne jouit pas de cette autorisation. Or, en ce que la légitimation par la tradition ne se fixe pas par les « règlements » à la manière de la légitimité « rationnelle légale », cette forme de légitimation ne présuppose pas la possibilité d'une contrainte effective en amont. L'autorité traditionnelle est, de fait, une forme d'autorité se réalisant en l'absence d'un pouvoir *concret*. Tout en engageant l'acte d'obéissance, marque de son attestation, l'autorité traditionnelle n'est pas pour autant *formellement déléguée*. Par ailleurs, s'il a été observé que sa légitimité repose sur son acceptation par ceux sur qui elle s'exerce, il convient d'ajouter à présent que l'autorité part également du principe que l'entité qui la revendique suppose déjà, elle-même, sa propre légitimité. La « conviction » évoquée au sujet des « cibles » de l'autorité est aussi celle formulée par quiconque affirme en disposer, et affirme représenter le pouvoir. C'est sur cette subtilité que se fonde l'autorité « traditionnelle » : sans le support de l'appareil « rationnel légal », ce vecteur n'engage pas que la conviction de ceux sur qui l'autorité s'exerce ; mais aussi la conviction de la part de l'entité même qui la revendique. Enfin, la particularité de l'autorité traditionnelle l'éloigne de sa forme institutionnelle par sa variabilité. Forme autogénérée de l'autorité, la tradition repose sur un ensemble de codifications partagées ; toutefois, celles-ci ne recoupent pas nécessairement le champ d'application de l'autorité légale, et peuvent être propres à des « sociétés » hyponymes. La tradition peut, de fait, varier d'un groupe d'individus à l'autre, quoique ces groupes obéissent aux mêmes lois. Ainsi, une action légitime au regard de la loi ne le sera pas

³⁸ Max Weber, *Economie et Société*, op. cit., p. 301.

nécessairement auprès de chaque groupement d'individus, qui peuvent ne pas en reconnaître le bien-fondé (à l'exemple de l'esclavage avant son abolition). Le caractère « traditionnel » de l'autorité permet de concevoir en quoi ce concept n'est pas unilatéral, mais peut être confronté à d'autres formes d'expression de celle-ci, en provenance d'autres instances. Les autorités en opposition peuvent ainsi défendre des intérêts différents, ou des interprétations différentes d'intérêts partagés. Tandis que la force de la légitimité « rationnelle » provient de la possibilité sous-jacente de l'exercice d'un pouvoir concret, la force de la légitimité « traditionnelle » est exactement inverse, en ce qu'elle n'exige absolument pas la possibilité de cet exercice. L'autorité traditionnelle est, en conséquence, essentiellement *symbolique*.

Dans la classification wébérienne, le caractère « charismatique » vient troisièmement, se réalisant au-delà de la tradition ou du cadre légal. Par sa portée subjective non mesurable, le concept renvoie à l'appel aux figures d'autorité, reposant notamment sur « la valeur exemplaire d'une personne³⁹ ». Cette forme n'est pas sans rappeler la définition de l'autorité selon Arendt, chez elle peut revêtir des formes aussi bien structurelles qu'individuelles :

*Authority [...] can be vested in persons – there is such a thing as personal authority, as for instance, in the relation between parent and child, between teacher and pupil – or it can be vested in offices, as, for instance, in the Roman senate (auctoritas in senatu) or in the hierarchical offices of the Church [...]*⁴⁰.

L'autorité n'existant que tant qu'une instance remplit un rôle pour la véhiculer, elle est *incarnation*. Mais au-delà de sa forme institutionnelle ou symbolique (par la tradition), cette incarnation peut aussi s'ancrer physiquement, dans une enveloppe humaine. Cette autorité « charismatique » n'est pas *puissance* (*Macht* wébérien et *Strength* arendtien), ce concept ne présupposant pas la reconnaissance de la légitimité de l'exercice de contrainte, et pouvant induire la présence de violence, incompatible avec l'autorité. Ainsi, comme pour les autres formes d'autorité qui n'existent plus dès que le pouvoir est exercé, mais induisent néanmoins la présence sous-jacente de ce pouvoir, cette forme ne se prend pas de force mais s'obtient sans contrainte. Elle est, à l'instar des autres, une forme *déléguée* ; cette délégation, toutefois, a la particularité de l'être depuis l'une des deux formes précédemment évoquées : cette autorité se forme donc par rebond. Par l'acte de nomination ou d'élection, fondant formellement l'établissement de l'autorité individuelle, cette délégation prend tout d'abord une origine institutionnelle. A l'exemple d'un professionnel d'une entreprise, récemment embauché ou accédant à un nouveau grade ; ou à l'exemple de la prise de poste d'un nouveau directeur ou d'un président, l'individu désigné devient légitime à représenter à la fois l'institution et le

³⁹ *Ibid.*, p. 289.

⁴⁰ Hannah Arendt, *Crisis of the Republic*, op. cit., p. 144.

pouvoir effectif de l'institution : en effet, l'autorité individuelle, en qualité de représentation du pouvoir, est également représentation de ses possibilités d'exercice concret (la force). Cette troisième forme induit en retour la nécessité pour les instances tierces de reconnaître à la fois la légitimité même du pouvoir, la légitimité de l'acte de délégation du pouvoir à une autorité, et la légitimité de l'autorité désignée comme représentation du pouvoir. Si une telle ascendance d'un individu sur d'autres peut être entérinée par le biais d'une institution, elle peut l'être également par le biais de la tradition, comme reconnaissance d'une capacité à en représenter les valeurs. La revendication d'une légitimité par l'appel à la tradition n'est pas une responsabilité endossable par tous ; le caractère « traditionnel » est un moyen permettant de déterminer le détenteur de l'autorité, par son inscription dans une lignée établissant le bien-fondé de sa revendication :

L'*auctoritas* romaine était l'apanage du Sénat, qui n'avait pas de pouvoir décisionnaire ni de pouvoir exécutif, contrairement à la *potestas* (pouvoir) qui imposait la force au peuple. [...]. L'*auctoritas* était donc la qualité et la légitimité des Anciens, qui l'avaient eux-mêmes obtenue, par héritage et transmission, de la part de ceux qui avaient posé les fondations pour toutes les choses à venir. [...] l'autorité n'est pas synonyme de pouvoir. Elle peut même exister sans la force du pouvoir⁴¹.

« L'autorité charismatique » d'un individu se comprend donc comme la délégation à cet individu par d'autres de l'autorité traditionnelle ou institutionnelle ; cet individu devient dès lors la *représentation incarnée* de « la capacité » d'agir, et de son ascendance sur autrui. C'est ainsi que le concept d'« autorité », par-delà sa définition conceptuelle, s'emploie aussi comme moyen de désignation d'un individu, à qui sont supposées certaines caractéristiques. En ce sens, la qualification d'un individu donné comme étant « une autorité », se comprend, selon Bourdieu, à la fois comme une « personne autorisée » et comme étant « statutairement reconnue⁴² ». « Une autorité » au sens de « personne autorisée » possède conséquemment « de l'autorité », soit une capacité statutairement reconnue de représentation, engendrant l'obéissance, et une légitimité reconnue comme inhérente à ce statut. Dans tous les cas (loi, tradition ou charisme), l'autorité induit que l'agissement se fait « au nom de », ou « en représentation de ». Il convient d'ajouter que les trois formes d'autorité présentées ci-dessus ne sont pas nécessairement co-dépendantes, et peuvent se présenter singulièrement dans un environnement donné. Remarquons par ailleurs que nombre de définitions du pouvoir et de l'autorité se caractérisent comme des considérations macrostructurelles, à l'échelle d'une nation ou d'un Etat ; ainsi de Hannah Arendt, corrélant notamment son analyse à une application politique (dans ses formes antiques ou contemporaines). Les fondements intersubjectifs du pouvoir et de l'autorité, toutefois, ne sont pas strictement restreints à ces observations de grande envergure, mais s'observent à de

⁴¹ Ariane Bilheran, *L'Autorité : psychologie et psychopathologie*, Armand Colin, 2016, p. 23.

⁴² Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Seuil, coll. « Points essais », 2001, p. 104.

moindres échelles où se déroulent également des interactions sociales, et de ce simple fait des rapports de domination. Le milieu littéraire, en ce qu'il incarne l'un de ces espaces, n'échappe pas à la règle.

1.2. Pouvoir et autorité dans le monde des lettres

Suite à l'établissement de cette typologie, ces conceptions du pouvoir et de l'autorité qui déterminent la nature d'un rapport de domination doivent désormais être analysées dans leurs modalités propres à un champ d'application particulier, en l'occurrence l'espace littéraire. En quoi les considérations générales réalisées y sont-elles applicables ? Cette domination considérée dans le champ littéraire renvoie possiblement à l'autorité sociale qu'un individu incarne au sein d'un ensemble d'acteurs appartenant à ce champ ; cette autorité est assise, selon diverses modalités, par la légitimité revendiquée par cet individu de sorte à justifier ses actions ou sa posture, ou par celle qui lui est reconnue. Mais l'« autorité » dans le milieu littéraire n'est pas relative qu'au rapport intersubjectif entretenu ; elle possède la particularité notable d'être également relative à un objet commun à ces acteurs : le livre. Indirectement ou directement, le livre comme objet social porteur de sens détermine la nature de ces relations, et devient le vecteur par lequel s'exprime l'autorité. La considération de la littérature comme un phénomène inscrit dans la réalité de son champ de production révèle la nécessité d'inscrire ce travail dans une approche pluridisciplinaire ; ce dernier mobilisera donc des ressources propres à l'histoire du livre, à la sociologie, ou encore aux sciences de l'information et de la communication ; ceci afin de mieux appréhender les pratiques de création de l'écrit, de lecture, mais aussi de diffusion et de distribution des œuvres.

1.2.1. L'institutionnalisation de l'édition

A partir de la Révolution, la souveraineté de l'État devient progressivement lacunaire dans le milieu du livre : sans disparaître pour autant, et en encadrant toujours ce milieu par un ensemble de lois, son agissement n'en porte pas moins sur les effets les plus immédiatement constatables et associables au concept de marché (par son intermission dans les échanges économiques), sans inclure l'intégralité des rapports de force qui s'y déroulent. Ainsi, dans le contexte de l'édition, la cristallisation institutionnelle prend volontiers forme dans d'autres « hégémonies sociales⁴³ » foucaaldiennes que l'appareil étatique. Au XIX^{ème} siècle, le développement du marché du livre transforme le monde des lettres tel qu'il se composait essentiellement jusqu'alors ; la démocratisation de la lecture et la transformation de la

⁴³ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. 1, *op. cit.*, p. 122.

production de la littérature qui lui est contemporaine transforme l'espace littéraire, qui ne se comprend plus comme l'adresse de lettrés à d'autres lettrés, mais comme l'adresse d'auteurs à un ensemble de lecteurs :

Dominée pendant tout le Moyen Age, pendant une partie de la Renaissance et, en France, avec la vie de cour, pendant tout l'âge classique, par des instances de légitimité extérieures, la vie intellectuelle et artistique s'est progressivement affranchie, économiquement et socialement, de la tutelle de l'aristocratie et de l'Eglise, ainsi que de leurs demandes éthiques et esthétiques à mesure que se constituait un public de consommateurs virtuels de plus en plus étendu, de plus en plus diversifié socialement et capable d'assurer aux producteurs de biens symboliques non seulement les capacités minimales de l'indépendance économique mais aussi un principe de légitimation concurrent⁴⁴.

L'apparition de « producteurs spécialisés » et en mesure (assumée et revendiquée) d'estimer la valeur symbolique (et esthétique) desdits produits, fonde une « autonomisation » du « champ littéraire⁴⁵ » ; l'absence d'autonomie antécédente au XVIIIème siècle s'explique par le fait que « la littérature était trop soumise à des instances extérieures (notamment les autorités politiques et les élites aristocratiques) pour constituer un champ autonome⁴⁶ ». En outre, la transformation progressive du marché littéraire n'équivaut pas à n'importe quelle autre ; ce « système produisant des biens symboliques (et des instruments d'appropriation de ces biens) objectivement destinés (au moins à court terme) à un public de producteurs de biens symboliques produisant eux-mêmes pour des producteurs de biens symboliques⁴⁷ ». A ce titre, selon Alain Viala, pour qui « est *institution* une pratique érigée en valeur⁴⁸ », ces instances répondent bien à des processus d'institutionnalisation. Parler d'« institutions littéraires » n'est toutefois pas neutre⁴⁹ et il convient avant toute chose de déterminer ce qu'elles désignent. Parmi ces instances en figure une d'ores et déjà définie et reconnue ; l'Académie Française, fondée en 1635, est toujours en position dominante comme institution de consécration au XIXème siècle. Mais bien que résistante à l'autonomisation du champ, elle n'en est pas moins progressivement concurrencée par une deuxième institution étatique, le système scolaire. En se positionnant comme des sources de légitimation de la littérature (autrement dit en revendiquant une autorité à

⁴⁴ Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », dans *L'Année sociologique* (1940-1948), troisième série, vol. 22, 1971, p. 50.

⁴⁵ Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », dans *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°89, 1991, p. 3-46.

⁴⁶ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Armand Colin, 2010, p. 219. Le concept de « champ littéraire » bourdieusien est questionné par Jacques Dubois, qui y préfère le terme « d'institution » (*Idem*. Voir à ce sujet Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Labor/Nathan, coll. « Dossiers médias », 1986). La conséquence de l'autonomisation du champ littéraire au cours de cette période de transformation de l'économie du livre font que l'auteur passe progressivement d'une soumission à l'Etat vers une soumission à l'entreprise éditoriale – autrement dit, à la société privée. Suite à l'apparition de la figure de l'éditeur qui reconfigure à la fois la place de l'auteur et celle de la création littéraire, la place du pouvoir institutionnel étatique alors en place s'amenuise ; en conséquence, l'auteur, jusqu'alors aliéné à l'Etat, aux mécènes, à l'Eglise, devient progressivement subjugué par cette nouvelle figure éditoriale. En outre, l'action institutionnelle étatique se fait désormais essentiellement *a posteriori* de l'établissement des rapports entre les acteurs pour tenter de les réguler, plutôt qu'*a priori* de ceux-ci.

⁴⁷ Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », art. cité, p. 55.

⁴⁸ Alain Viala, « Institution littéraire, champ littéraire et périodisation : l'institution du siècle », dans *Littératures classiques*, n°34, 1998, p. 121.

⁴⁹ *Idem*.

créer de la valeur littéraire), ces institutions participent de l'autonomisation du « champ de production restreinte » par une fonction de canonisation. Toutefois, l'industrialisation du champ de production littéraire au cours du XIX^{ème} siècle entraîne également une transformation du marché. Dans un contexte favorable à la croissance des entreprises et des technologies qui s'étend tout au long de cette période, qui fait émerger le libre-échange et qui signe la moindre mainmise de l'Etat sur les questions économiques, le lectorat change à son tour. Les auteurs ne peuvent bientôt plus se reposer sur les seules institutions étatiques pour valoriser et promouvoir leurs créations, amenant une concurrence progressive de ces « institutions d'Etat » par des sources nouvelles de légitimité à la force croissante : celles-ci sont aussi des « institutions », mais sociales. Si on y compte initialement les réseaux de lecteurs (tels que les salons littéraires) ou d'auteurs (tels que les cénacles), les « institutions littéraires » désignent bientôt toute la chaîne du livre et ses composants actifs, dès lors que ceux-ci interviennent comme producteurs de valeur. Il importe donc de voir que les « institutions littéraires » désignent ces deux ensembles (étatiques et non-étatiques) comme le rappelle Jean-Marc Lemelin :

L'institution est à l'idéologique (langage) ce que l'appareil est à l'idéologie (pouvoir). Pas plus que l'appareil, l'institution n'est un édifice, un établissement, un endroit ; ce n'est pas un institut, une « chose instituée », seulement. [...] Les appareils d'institution se consacrent à la production (c'est-à-dire à la fabrication), à la circulation, à la distribution et à la consommation) et/ou à la reproduction (c'est-à-dire à la légitimation, à la consécration, à la canonisation et à la conservation) des « biens symboliques » : ce sont des « unités de production ». En littérature, les principaux appareils d'institution sont : les maisons d'édition et de distribution, les libraires, les débits, les bibliothèques, les polyvalentes, les collèges, les universités, les écoles (salons, cénacles, clubs) et les académies littéraires⁵⁰.

Plus encore que la canonisation, le dénominateur commun devient la possession des moyens d'effectuer un *choix* permettant la valorisation, soit de participer à un processus de sélection. Mais si les éléments constitutifs du pouvoir selon Foucault⁵¹, lorsqu'ils s'appliquent au milieu du livre, désignent les groupes sociaux exerçant des rapports de force entre eux, autrement dit les différentes instances issues de ce milieu (ou, au contraire, participant à le constituer, comme le sont les instances lectoriales, auctoriales, critiques), un groupe social n'est pas à oublier : l'instance éditoriale. L'« autonomie » bourdieusienne du champ littéraire n'est pas que celle des institutions de valorisation susnommées, préalablement détentrices des modes de définition de la valeur, et qui la délaissent progressivement à d'autres ; elle est aussi relative à la nature même de la production du champ. Ainsi, ce dernier se subdivise lui-même en deux « sous-champs » ; l'un assujetti aux impératifs économiques pour répondre aux exigences du grand public, « pôle de grande production », l'autre détaché de ces premiers, « pôle de production restreinte », « lequel décrète l'irréductibilité de la valeur de l'œuvre à sa valeur

⁵⁰ Jean-Marc Lemelin, « L'institution littéraire et la signature », *Voix et Images*, vol. 6, n°3, 1981, p. 412.

⁵¹ Voir note 37 *supra*.

marchande mesurée par les chiffres de ventes⁵². » :

Le degré d'autonomie d'un champ de production restreinte se mesure à son pouvoir de produire et d'imposer les nombres de sa production et les critères d'évaluation de ses propres produits [...] autrement dit, plus le champ est en mesure de fonctionner comme le champ clos d'une concurrence pour la légitimité culturelle, c'est-à-dire pour la consécration proprement culturelle et pour le pouvoir proprement culturel de la décerner, plus les principes selon lesquels s'opèrent les démarcations internes apparaissent comme irréductibles à tous les principes externes de division, tels que des facteurs de différenciation économique, sociale ou politique comme la naissance, la fortune, le pouvoir [...] ou même les prises de position politiques⁵³.

Quoique les producteurs et des diffuseurs de ces biens « restent subordonn[és] à des contraintes économiques et sociales⁵⁴ », l'autorité n'en bascule pas moins progressivement dans leurs mains. L'autonomisation résulte donc bien d'un phénomène double : d'abord, par le désengagement d'une autorité externe au champ et qui en définit les conditions de production ; ensuite, par l'instauration d'instances de valorisation et de consécration des produits de ce champ. Ainsi, l'institutionnalisation n'est pas que relative à la consécration de la littérature, mais est aussi relative aux conditions de sa production même, soit antérieurement à son éventuelle consécration. Les « producteurs spécialisés » sont aussi ceux participant de la matérialisation des produits artistiques. Si, dans le cadre de la littérature, ces « producteurs » du champ restreint font intuitivement référence aux auteurs, l'apparition de la figure moderne de l'éditeur au XIX^e siècle l'intègre en son sein ; son rôle intermédiaire entre l'auteur et le public en fait non seulement un producteur (en ce qu'il fait de l'œuvre un *produit*), mais aussi une source productrice de valeur. Semblant exclusifs l'un de l'autre, le « pôle de grande production » semblerait définir les éditeurs participant à transformer la production littéraire en industrie culturelle, et le « pôle de production restreinte » les acteurs détachés de ces impératifs matériels, œuvrant dans une dynamique autotélique de « l'art pour l'art » (à l'exemple emblématique du mouvement du Parnasse) :

Face à l'essor du capitalisme d'édition au milieu du XIX^e siècle, le champ littéraire français a affirmé son autonomie relative par rapport aux enjeux économiques : contre la logique du profit qui prévaut au, un *pôle de production restreinte* se forme, lequel décrète l'irréductibilité de la valeur de l'œuvre à sa valeur marchande mesurée par les chiffres de ventes⁵⁵.

Pour ces raisons, l'instance éditoriale participe bien des « institutions littéraires », comme le mentionne d'ailleurs Lemelin⁵⁶, et l'édition est également considérable comme « institution » de manière plus élémentaire, en ce qu'elle répond à la définition wébérienne.

Ce qui était auparavant attesté par l'institution étatique est désormais remis en jeu,

⁵² Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (dir.), *Profession ? Ecrivain*, Centre européen de sociologie et de science politique, 2016, p. 7.

⁵³ Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », art. cité, p. 56.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁵⁵ Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (dir.), *Profession ? Ecrivain*, op. cit., p. 7.

⁵⁶ Jean-Marc Lemelin, « L'institution littéraire et la signature », art. cité, p. 412.

conféré par une pluralité d'instances spécialisées ; mais en complément de la présence des producteurs susmentionnés, vient aussi s'ajouter l'instance éditoriale. Plus encore que les institutions décrites ci-dessus, comprises ici au sens premier de la définition (institutions étatiques), il apparaît que la source même de la production (non pas au sens de « création » de l'œuvre intellectuelle, qui désignerait alors l'auteur, mais au sens de la transformation cette œuvre intellectuelle en produit) se définit comme elle-même créatrice de valeur. Ainsi, la construction de l'institution concerne également l'activité éditoriale, au sein de laquelle la figure de l'éditeur perdure encore aujourd'hui, et celle-ci ne se définit pas par sa seule appartenance au champ de la production culturelle. La supposition d'une institutionnalisation de l'édition dès le XIX^{ème} siècle est induite par Laisney et Glinier :

A partir du moment où elle a réussi à imposer sa légitimité, toute institution tend asseoir son autorité en mettant en place un système de gratification (promotions, prix, hommages), et à la pérenniser en installant un dispositif symbolique immuable (candidatures, visites, réceptions, rites d'intégration, de consécration et d'excommunication)⁵⁷.

Si l'édition s'organise comme une institution, c'est bien parce qu'elle « assoie sa légitimité » non seulement par son intermission dans le processus de création de la littérature, mais également parce qu'elle s'instaure comme intermédiaire indispensable à son développement et à sa reconnaissance. L'instance éditoriale, qui s'insère entre auteur et lecteur, s'intègre désormais activement dans le prisme de création textuelle et constitue de fait un nouvel élément de ce champ littéraire unissant l'œuvre (et son auteur) avec la société, mais les renvoyant aux marges de la structure institutionnelle⁵⁸. Cette dynamique vise à créer un système de valeur, amenant à accepter la situation de domination telle qu'elle est par les différents acteurs du monde du livre. Mais la seule activité éditoriale comme biais de légitimation des œuvres littéraires (en ce qu'elle permet à terme leur entrée dans l'histoire littéraire et donc leur reconnaissance comme composantes de la littérature, et comme contenant des emblèmes de ce qui constitue la littérature), ne peut être reconnue comme légitime du fait de sa simple existence par tous les récepteurs. La « source de la production » qui désigne le système de l'édition accèderait également au rang d'« institution » par l'instauration de règlements visant à réguler son fonctionnement, et par l'entérinement de ces pratiques. Selon la définition de Durkheim, « On peut [...] appeler institutions toutes les croyances et tous les modes de conduite institués

⁵⁷ Vincent Laisney et Anthony Glinier, *L'Age des cénacles*, op. cit., p. 18.

⁵⁸ Les seuls éléments exclus de cette institution seraient les deux extrêmes de la chaîne, lecteur-consommateur et auteur, le premier étant extériorisé, le deuxième rendu passif, tributaire de ces institutions pour accéder, éventuellement, à la consécration. La réactivation de la place du lecteur dans l'institution littéraire se retrouve dès qu'une participation active de ce dernier dans le processus de sélection s'opère ; ainsi des prix de lecteurs, ou le statut de profane se voit contrebalancé par cette sélection (et récompense) dont ils sont à l'origine. A ce sujet, voir notamment le chapitre 6.

par la collectivité⁵⁹. » Avant l'établissement des règles et des codifications, soit avant l'apparition d'un énoncé fondateur (et reconnu comme tel) instaurant des pratiques communes, le partage n'est que celui d'usages par des entités réunies au sein d'un même espace social ; ces entités sont des acteurs endossant des rôles et interagissant – certains sont producteurs de biens au sein de cet espace, d'autres récepteurs. L'observation de l'ensemble de ces pratiques et de ces rôles laisse apparaître des similarités entre les différents sous-ensembles qui constituent cet espace ; mais ce « champ » n'en est pas pour autant une institution : avant d'être régulée, « l'institution » n'est pas comprise ici dans son sens étatique de corps administratif, comme cela s'entend pour la Sécurité sociale ou les tribunaux, mais dans son sens allégorique de ce qui, par la pratique, a été « institué » sans fondement légal. Comme le rappelle Jean-Marc Lemelin, « L'institution est à l'idéologique (langage) ce que l'appareil est à l'idéologie (pouvoir). Pas plus que l'appareil, l'institution n'est un édifice, un établissement, un endroit ; ce n'est pas un institut, une “chose instituée” seulement⁶⁰. » En ce sens, l'édition au sens d'« industrie culturelle de l'édition sur le territoire français » s'est institutionnalisée par l'instauration de règles permettant de codifier la nature des échanges et des interactions. Sa légitimité est puisée dans l'appareil juridique, « autorité rationnelle légale », mais est aussi liée au développement d'un ensemble de règles et de prescriptions relatives à la pratique de l'activité, ainsi que par l'application et le respect de ces règles. Dans son sens wébérien, l'institution est un groupement de domination suivant un ensemble de règlements ; ces règlements sont valables pour tout individu répondant à certains critères⁶¹. Ils peuvent provenir de l'appareil judiciaire (voir *infra*), mais aussi être établis dans l'optique de s'adresser à un groupe spécifique, pour déterminer les conditions d'exercice des fonctions et pratiques des individus visés par lesdits règlements ; il s'agit donc de la somme de production – documents ou autres – déterminant les « critères » évoqués par Weber. Dans le milieu de l'édition française, l'un de ces documents fondamentaux est la Convention collective de l'édition, validée par un ensemble d'associations qualifiées par leur capacité à parler au nom d'un ensemble professionnel ou partageant des intérêts communs (divers syndicats dont notamment le SNE, ainsi que des syndicats d'auteurs). De la sorte, l'établissement de cette convention, qui représente ces « règlements » relatifs aux pratiques des métiers de l'édition et à la détermination des fonctions qui constituent le corps de ces métiers, sont le socle (complémentaire à l'appareil de loi) de qualification de l'industrie culturelle de l'édition comme institution, « système de règles de discours et de parcours⁶² ». Signer la convention, pour une structure éditoriale, est à la fois s'engager à respecter les règlements qui y

⁵⁹ Emile Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique*, Presses universitaires de France, 2007, p. xx.

⁶⁰ Jean-Marc Lemelin, « L'institution littéraire et la signature », art. cité, p. 412.

⁶¹ Max Weber, *Economie et société*, op. cit., p. 94.

⁶² Jean-Marc Lemelin, « L'institution littéraire et la signature », art. cité, p. 412.

sont détaillés, et s'engager à devenir un représentant de ses valeurs. L'institution éditoriale n'est pas *pouvoir* (car adhérer à cette convention n'est pas obligatoire) mais *autorité*, au sens où les signataires acceptent d'y obéir. Dans un même élan, les signataires de la convention contribuent à légitimer l'existence de l'institution concernée, à légitimer l'existence du règlement instauré, à en reconnaître les clauses comme légitimes et enfin, par leur obéissance au règlement, à légitimer leurs propres pratiques et fonctions, en ce qu'elles sont issues de ce modèle. A l'inverse, ne pas signer la convention équivaut à ne pas reconnaître les pratiques et fonctions déterminées par l'industrie culturelle de l'édition dans sa dimension institutionnelle comme plus valides, ou plus légitimes que les siennes propres. Cela correspond donc à agir en-dehors du cadre d'autorité de cette institution – sans nécessairement pour autant dénier l'autorité que cette institution peut avoir sur ses adhérents. Cet isolement est, en somme, une forme d'indépendance éditoriale.

1.2.2. L'autorité éditoriale « traditionnelle »

A grande échelle (soit comme système), l'édition s'institutionnalise par le partage des pratiques, puis par la régulation et l'ancrage de celles-ci dans le temps (de même que procèdent les autres secteurs d'activité). Poursuite d'un modèle passé dont les valeurs sont représentées comme fixes et aussi source d'inspiration, c'est bien ce sur quoi se repose l'institution qu'est l'industrie culturelle de l'édition, lorsqu'elle est nommée « traditionnelle », argument légitimant l'autorité selon Weber ; le concept n'est toutefois pas sans poser problème lorsqu'appliqué au contexte éditorial. L'activité éditoriale ne s'inscrit pas dans un environnement fixe et pérenne, mais est en mutation permanente, phénomène propre au milieu littéraire et également observable à l'échelle de la société dans son ensemble. Par « édition traditionnelle », s'entend ainsi aujourd'hui le fonctionnement des structures éditoriales tel qu'établi au XIX^{ème} siècle, reposant originellement sur la publication d'œuvres sous forme imprimée : paradoxalement, c'est donc à partir de l'industrialisation de l'édition qu'il est possible de parler d'une édition dite « traditionnelle », dans le sens où les modèles alors établis sont toujours ceux pratiqués par le circuit de l'imprimé à l'ère contemporaine. Or, cet aspect « traditionnel » qui renvoie essentiellement à la commercialisation du livre comme produit de consommation et en exclut les formes alternatives⁶³, est sujet à variation : l'évolution est celle des pratiques communes, des outils auxquels les individus recourent, mais aussi des règles instituées par la société, règles tentant de s'adapter à cette évolution. Cette constante transformation questionne le principe

⁶³ L'édition « non-traditionnelle » désignerait alors potentiellement toutes les formes éditoriales en périphérie des pratiques instituées : s'y comprennent à la fois les phénomènes d'autoédition ou d'autopublication ; les publications à compte d'auteur ou comptes dits « à demi » (ces deux formes de contrats, ne constituant pas des contrats d'édition au regard du droit français, sont donc par définition extérieurs au système éditorial traditionnel). Voir notamment le Chapitre 3.

même de l'édition « traditionnelle », qui ne semblerait l'être que dans son appellation, désignant avant tout le caractère légitimant du socle commun des pratiques partagées par les divers acteurs, transversalement à leurs particularités structurelles. A tous ces égards, il apparaît bien que la mention d'« édition traditionnelle » dans les discours (y compris professionnels), renvoie en réalité aux « pratiques instituées », codifiées par des règlements partagés. A l'échelle microstructurelle (propre à une entreprise donnée), l'application de ces pratiques partagées – celles consistant à « faire le livre » d'une certaine manière, dans des formats globalement peu variés, et dans le cadre du partage d'un même marché – permettrait idéalement à l'entreprise de revendiquer une autorité systémique, mais aussi de jouir d'une certaine reconnaissance étatique : les « maisons d'édition » comme établissements singuliers deviendraient des espaces incarnant l'institution. L'institutionnalisation des pratiques éditoriales traditionnelles n'engendre pas pour autant la légitimité de *toute* entreprise éditoriale, quand bien même cette dernière recourrait à ces pratiques : la légitimité est ainsi aussi bien celle des pratiques communes que celle des pratiques spécifiques à l'entreprise singulière, permettant d'instituer cette structure comme « marque » et également propice à se faire vectrice de valeur « traditionnelle » particulière. En effet, le concept de la « tradition » peut dériver du concept de « poursuite d'un schéma préétabli » (reposant sur des éléments reconnus comme appartenant à la tradition et faisant consensus) pour s'ancrer sur la *représentation* qui est faite de la tradition, autrement dit son interprétation. Les espaces rassemblant des individus et fonctionnant selon des règles propres à chacun de ces milieux laissent supposer une grande diversité de structures répondant à ces critères, hétérogénéité aussi constatable dans les fonctions remplies par les individus qui y participent. Le milieu littéraire n'y faisant pas exception, l'activité éditoriale et le métier d'éditeur constituent des prismes ; ces variations résultent de différences aussi bien historiques que structurelles, pouvant s'étendre d'un extrême (une maison d'édition indépendante, fondée récemment, portée sur la littérature de genre et dont le fondateur est l'unique employé) à l'autre (une grande structure aux multiples degrés de responsabilité, ancrée depuis plus d'un siècle dans l'histoire littéraire et culturelle d'un pays, et dont la production dépasse largement les frontières de la littérature), avec, entre-deux, une déclinaison potentiellement infinie de fonctionnements, mais conservant le rattachement autour d'un même dénominateur commun : l'édition. En raison de l'hétérogénéité propre à l'activité éditoriale, il apparaît difficile d'établir une « tradition » réelle de l'édition, les « modèles passés » étant indénombrables ; si la revendication d'une « tradition » au sein d'une structure particulière peut être factuellement revendiquée dans le discours, elle renverra plus volontiers à une légitimité « charismatique » telle que décrite par Weber, ou alors au principe de la ligne éditoriale. Cette réalité est renforcée par la considération que, si la fixation des rapports de force au sein de ce modèle éditorial tel qu'on le connaît

encore aujourd'hui est récente (puisque'il ne remonte qu'au début du XIX^{ème} siècle), lesdites pratiques sont en perpétuelle adaptation, à l'échelle singulière, pour répondre à l'évolution du marché et du lectorat. Ainsi, l'autorité « traditionnelle » visant à réguler la vie sociale et les usages sans pour autant se fonder sur un ensemble de pratiques partagées et régulées par des codifications étatiques et/ou administratives, est sans doute dans le contexte éditorial celle délimitée aux pratiques d'une structure singulière. L'aspect « traditionnel » de l'édition comme système ne porterait vraiment que sur les considérations les plus généralisantes du circuit du livre, par-delà les différences internes entre toutes les structures, différences qui renforceraient plutôt la vision de l'édition comme particulièrement hétérogène. Les pratiques pouvant grandement varier en interne, et ce même lorsque sont comparées deux structures de taille équivalente, l'autorité et la légitimité qui en découlent ne seraient pas acquises *en soi* mais par le truchement d'un développement amenant à une progressive reconnaissance. De fait, une maison jeune, n'ayant pas encore « fait ses preuves » (ce que l'on concevra ici comme le fait d'avoir établi un catalogue reconnu, et d'avoir attaché à ce dernier des noms d'auteurs eux-mêmes légitimés) ne peut revendiquer un capital symbolique équivalent à celle d'une maison historiquement marquante dans l'histoire littéraire ; elle peut cependant chercher une légitimité dans l'application de pratiques communes et reconnues comme légitimes. La conception d'une légitimité « traditionnelle » de l'édition serait donc acquise par la conformité aux codes établis par le passé (ou à la représentation que l'on se fait de ces codes), prenant la mesure d'une certaine marge de variabilité permettant la distinction sur l'espace partagé. La « tradition » se trouve ainsi sans cesse confrontée à la nécessité de la recherche de nouveauté constante, de renouvellement et d'originalité tout en demeurant dans un contexte de conformité aux attentes de l'instance détentrice du pouvoir.

1.2.3. Autorité statutaire et « charismatique » : construire la posture individuelle

Les rapports sociaux des individus singuliers sont déterminés non seulement par les institutions qui régulent leurs droits et devoirs vis-à-vis de la société dans laquelle ils agissent, interagissent et évoluent, mais aussi par les règles hyponymiques des milieux plus spécifiques auxquels ces individus appartiennent – ou dont ils se veulent les représentants des valeurs. L'accès par les individus aux postes composant ces milieux leur attribue conséquemment un rôle et un statut, soit l'attente d'une conformité à un ensemble d'exigences relatives à leur activité de sorte à en garantir le bon fonctionnement. Les *fonctions* (soit ces « attentes ») d'un individu dépassent les contingences propres à sa personnalité (soit à sa simple individualité), et lui confèrent par là-même un certain statut symbolique dans l'espace social. Les rôles et les statuts, eux-mêmes porteurs de sens, orientent les productions d'énoncés par ceux qui les

endossent. Par extension de la définition bourdieusienne⁶⁴, l'autorité statutaire (« être une autorité ») est également observable dans le milieu littéraire, se faisant dès lors relative à la légitimité « charismatique ». La confection d'une telle autorité n'est pas restreinte à une catégorie unique d'individus : son expression au sein du champ littéraire demeure relative à la double condition du truchement de la relation entretenue avec les autres acteurs du champ, et à l'existence du livre comme dénominateur commun d'accès à un statut spécifique. Or, relativement à cet objet commun, les pratiques diffèrent d'un acteur à l'autre, entraînant une variété d'attribution (ou de revendication) de statuts. De la création, en passant par sa transformation, jusqu'à sa mise à disposition, le dénominateur commun du livre articule l'intersubjectivité au cœur de laquelle se distinguent tout particulièrement deux figures singulières : l'auteur et l'éditeur. Le terme désignant ce premier partage d'ailleurs la même racine étymologique qu'« autorité » ; selon Ariane Bilheran,

Le verbe *augeo*, dont provient l'*auctoritas*, signifie faire naître, augmenter, produire à l'existence. D'après Benveniste (Benveniste, 1969, p. 148 sq.), *augere* consiste avant tout à poser un acte créateur, fondateur, voire mythique, qui fait apparaître une chose pour la première fois. Bien évidemment, dans la même racine étymologique, l'auteur (*auctor*) est celui qui fonde une parole et s'en porte garant⁶⁵.

L'auctor, comme *l'auctoritas*, renvoient tous deux au sens de « garantie », induisant à la fois la possibilité de revendication d'une légitimité, et la fondation d'une capacité d'influer sur cette même revendication. Ainsi, le terme d'*auctor* ne se délimite pas à la simple activité de rédaction mais se charge d'une puissance symbolique par son association aux fonctions de « garant », d'« autorité », de « source » et de « modèle » ; le concept désigne ainsi autant un ensemble d'actions corrélées à l'obtention d'un statut qu'une posture découlant de cette obtention. L'acte créateur appliqué au contexte particulier de l'écrit pousse à un fréquent amalgame particulièrement persistant du terme avec celui d'écrivain, dérivé du latin *scriba*, *ae*⁶⁶ : le *Dictionnaire de l'Académie française*, dans sa quatrième édition (1762) le définit comme celui « Qui montre à écrire [...] Il se dit encore d'un Auteur qui compose quelque Livre⁶⁷. » ; la huitième édition (1935) indique : « Celui qui compose des livres. [...] Absolument, *Un écrivain*, Un auteur distingué par les qualités de son style⁶⁸. » Plus souple, la neuvième édition (en cours) donne en définition : « Personne qui, par vocation, par profession, compose des ouvrages de littérature. [...] Celui ou celle dont on estime les qualités d'écriture,

⁶⁴ Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, op. cit., p. 104.

⁶⁵ Ariane Bilheran, *L'Autorité : psychologie et psychopathologie*, op. cit., p. 23. L'ouvrage cité est Emile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions européennes*, t. 2. *Pouvoir, droit, religion*, Minuit, coll. « Le sens commun », 1969, p. 148 sq.

⁶⁶ <https://gaffiot.fr/#scriba> [consulté le 30 juin 2023].

⁶⁷ <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A4E0227> [consulté le 30 juin 2023].

⁶⁸ <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8E0259> [consulté le 30 juin 2023].

dont l'œuvre paraît digne de considération⁶⁹. », tout en indiquant dans la même édition pour l'entrée « Auteur » : « Par métonymie, Ouvrage d'un écrivain⁷⁰. » Cet amalgame continu témoigne d'un effet double : celui d'une tendance à associer l'acte de création à l'activité d'écriture spécifiquement, prioritairement à d'autres formes d'expression artistique, et celui d'une charge symbolique de plus en plus prégnante corrélée à l'activité créatrice d'écriture elle-même. Par-delà le statut de créateur conférant la paternité sur une œuvre, cette dernière se retrouve couverte d'un tissu signifiant ; elle devient « œuvre de l'esprit » associée à l'acte d'écrire. Mais si la figure d'auteur répond donc indubitablement à un imaginaire collectif, qu'en est-il de l'éditeur ? Dérivé de la même racine qu'*auctor*, l'*editor*, *oris* désigne « celui qui produit ; auteur, fondateur⁷¹ ». « Passeur de texte » comme intermédiaire entre une œuvre source et un public, le concept renvoie également à une activité et à un ensemble de fonctions exercées, fonctions partiellement croisées avec celles de l'*auctor*, *oris*. Le terme contemporain d'« éditeur », tel qu'il se comprend aujourd'hui, ne date pas de la séparation de l'activité éditoriale d'avec celle de l'imprimerie ou de la librairie (voir *infra*) ; *L'Encyclopédie* en fournit déjà la définition suivante : « EDITEUR, s. m. (*Belles-Lett.*) on donne ce nom à un homme de Lettres qui veut bien prendre le soin de publier les ouvrages d'un autre. [...] Il y a deux qualités essentielles à un *éditeur* ; c'est de bien entendre la langue dans laquelle l'ouvrage est écrit, & d'être suffisamment instruit de la matière qu'on y traite⁷². » L'apparition de la figure d'éditeur est corrélée à sa présentation comme étape dans la vie de l'œuvre, par son engagement des moyens de mise à disposition de celle-ci auprès d'un public. Un imaginaire collectif se construit aussi possiblement autour de sa personne. La relation induite entre l'auteur et l'éditeur par le biais de l'œuvre invite à la reconsidération du phénomène d'autorité : d'une part, celle-ci est assumée par l'auteur relativement à l'objet de la création, et à sa caractéristique d'œuvre de l'esprit ; d'autre part, elle est assumée relativement à la capacité de mise à disposition de cette œuvre auprès d'un récepteur ultérieur. En conséquence, l'autorité statutaire de chacun des acteurs évoqués devient relative à la revendication de la légitimité de leur propre statut au sein du champ partagé, mais aussi relative à la reconnaissance du statut d'autrui. De la sorte, les rapports établis entre les individus constituant le milieu du livre paraissent reposer sur une interdépendance ; celle-ci est à considérer à l'échelle sociale et structurelle autant qu'individuelle. D'une part, les éditeurs sont dépendants de l'existence de production

⁶⁹ <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E0366> [consulté le 30 juin 2023].

⁷⁰ <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A320> [consulté le 30 juin 2023]. Cette dernière précision ne figure pas encore dans la huitième édition de 1935. On lit toutefois dans cette dernière, toujours à l'entrée « auteur » : « Il se dit spécialement de Celui qui a fait un ouvrage de littérature, de science ou d'art. » <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8A2381> [consulté le 30 juin 2023].

⁷¹ <https://gaffiot.fr/#editor> [consulté le 30 juin 2023].

⁷² S. n., « Editeur », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. V, 1765, p. 396.

intellectuelle pour exister : les structures éditoriales requièrent le travail de producteurs de matière première qui leur sont externes, matière première dont la nature est d'abord d'être moralement indissociable de ses créateurs. D'autre part, les auteurs sont dépendants de l'existence de structures éditoriales pour accéder aux moyens de la visibilité. L'utilisation de la métaphore de la « chaîne », couramment employée pour la description des rapports entre les éléments constituant le milieu du livre, trouve ici son sens du fait de cette indissociabilité ; toutefois, en dépit de cette dernière, ce rapport est-il équilibré ? Bien qu'ils appartiennent tous deux au milieu littéraire, une différence fondamentale les distingue hormis leur activité première. L'instance éditoriale est instituée ; par le biais de la société d'édition et son positionnement sur le marché des biens symboliques, chacune se fait représentation hyponymique du pouvoir auprès des acteurs qui composent le milieu des lettres. Mais cette autorité n'est pas que structurelle ; par l'acte de délégation, elle est ensuite individuelle, par le biais de l'individu-éditeur. Par la revendication de son expérience, de son parcours, de son statut professionnel, mais surtout par son rôle de représentant des valeurs de la structure à travers laquelle il s'exprime, l'individu-éditeur se fait *incarnation* du pouvoir de l'édition, et de la structure singulière pour le compte de laquelle il agit. Cet encadrement structurel cautionne l'autorité statutaire de l'individu-éditeur, lui permettant de revendiquer sa légitimité à agir. L'auteur, pour sa part, dispose certes d'une légitimité et d'une autorité issues de la production de son œuvre ; malgré tout, cette revendication n'est pas suffisante en ce qu'elle dépend également de son entrée au sein d'un système de légitimation, dont l'instance éditoriale détient les clés. Avant d'être un phénomène médiatique (voir *infra*), la « mise en réseau » de l'auteur est d'abord institutionnelle, par son inscription dans un système structuré et hiérarchique ; même l'auteur « monacal » mais non solipsiste, détaché du reste du monde et délaissant toutes les tâches relatives à la commercialisation de l'œuvre pour ne se consacrer qu'à l'activité de création, est *a minima* relié à l'instance éditoriale (par le possible relais de son simple représentant en la personne de l'individu-éditeur). Du fait de son inscription au sein d'une chaîne de production dont tous les maillons sont interdépendants, l'éditeur (et à plus forte raison l'instance éditoriale traditionnelle) s'inscrit nécessairement dans une communauté ; l'auteur, en raison de son atomisation structurelle, apparaît plus volontiers comme un « polype » accolé à elle, dont le rattachement minimal au groupe se fait par le truchement de la structure à laquelle il « appartient ». En dépit de cette indispensable coexistence des maillons, le rapport entretenu paraît non seulement conditionné à des relations hiérarchiques, mais de plus signé de fortes inégalités qui s'établissent au désavantage de l'auteur : atomisé du fait même de la nature du lien qu'il entretient avec cette instance, son autorité statutaire ne paraît pas équivalente à celle de l'individu-éditeur. Le syntagme signifiant de « chaîne du livre » devient porteur d'un autre

sens : bien que le plus souvent utilisé dans une supposition d'objectivité de la description du signifié (par la description des rapports établis entre les différents maillons de ladite « chaîne »), il induit également des rapports de domination entre ces mêmes maillons. Cet écart se produit par un ensemble de processus.

1.3. L'intersubjectivité dans le milieu littéraire : les fondements d'un rapport déséquilibré

1.3.1. Le rapport de force en faveur de l'éditeur-dominant

Les formes de pouvoir de l'instance éditoriale (indirectement incarnée par la figure singulière de l'individu-éditeur) sont plurielles. Ce pouvoir est d'abord économique : les entreprises étant maîtresses des modalités de conditionnement et de marchandisation des œuvres, tout acte éditorial apparaît comme le réinvestissement de celles-ci (ici, supposément écrites) comme produits. Du fait de cet engagement né de la possession des moyens de production, de la capacité effective à faire entrer l'œuvre dans un marché concurrentiel, et du contrôle des logiques de la commercialisation, le pouvoir économique éditorial se répercute dans un second temps sur les conditions de rémunération de ses fournisseurs, à savoir les auteurs. Ce pouvoir est également symbolique : l'entrée de l'œuvre dans un marché signe aussi la possible confirmation de l'accès de l'auteur au « milieu littéraire ». En effet, l'intégration de l'auteur à un catalogue se réalise à l'occasion de la proposition de son manuscrit ; en ceci, sa volonté à être publié paraît comparable à une « candidature » ; et par son rôle de filtre et de puissance de sélection, l'instance éditoriale signe l'accord du passage du projet vers la publication. Les critères d'acceptation de ces candidatures, dont les éditeurs sont les juges, dépendent d'un ensemble de facteurs variables selon la structure concernée et l'individu représentant ses valeurs ; ces critères n'en témoignent pas moins du fait que par-delà ses responsabilités économiques, l'instance éditoriale entérine sa position dominante dans la confection du rôle d'auteur.

Plus encore, du fait de cette acceptation, l'approbation peut être celle non plus seulement de l'« auteur » mais aussi celle de l'« écrivain ». La confection d'une valeur symbolique à l'œuvre, dans le milieu littéraire, est notamment relative à la reconnaissance de sa caractéristique de « littérarité », soit des éléments intrinsèques permettant de la dénommer comme « œuvre littéraire ». Cette estimation esthétique d'une production écrite n'est pas une capacité restreinte à un individu particulier par l'assomption de son statut et de son autorité : elle est relative à l'assomption des statuts des divers acteurs constituant le champ, et aux relations que ces acteurs entretiennent. De fait, si elle peut certes être autogénérée – donc par

l'auteur lui-même – cette valeur attribuée est également fonction des vecteurs de légitimation qui la délimitent, la définissent, l'assument ou la supposent. Parmi ces vecteurs se compte l'instance éditoriale. Certes, sa caractérisation du « littéraire » est à la fois fonction de la représentation individuelle de la littérature que l'éditeur s'en fait (soit en fonction de ses propres considérations esthétiques), et fonction de la représentation structurelle telle que cet éditeur la conçoit à travers le catalogue. Malgré tout, cette caractérisation n'en est pas moins effective en raison de sa puissance d'estimation et d'approbation de l'œuvre, et en raison de l'entérinement de ce phénomène par l'engagement effectif de la publication. Démonstration du pouvoir de confection, l'intégration ainsi caractérisée en cas d'acceptation permet à l'auteur de bénéficier du statut symbolique d'écrivain, « auteur littéraire ». Autrement dit, l'autorité statutaire qui invite l'auteur à se dire « écrivain » et à caractériser sa création comme « œuvre littéraire » devient conditionnée à la relation entretenue avec les autres acteurs du champ, mais ne peut se suffire de sa seule assomption. Les conséquences sont lourdes : à la source de l'acceptation ou du refus d'attribution de la caractéristique, l'édition permet l'existence de la littérature dans un double sens. D'abord, elle se fait premier vecteur de reconnaissance esthétique, et donc de légitimation des œuvres « à caractère littéraire » ; ensuite, elle permet l'existence de ces œuvres comme produits par leur diffusion et donc leur accessibilité. La caractérisation et l'attestation éditoriale, qu'elles soient ultérieurement attestées ou non par le lectorat, instaurent l'édition comme filtre d'accès non seulement à la revendication de la littérarité, mais surtout à l'entrée dans l'histoire littéraire. En conséquence, depuis l'apparition de la figure moderne de l'éditeur, l'histoire littéraire est consubstantielle de l'histoire de l'édition. Dans la poursuite de ce dernier argument, la puissance n'est pas relative qu'à la seule « permission d'entrée », mais agit également sur le corps même de l'œuvre. Les stratégies établies peuvent ainsi s'exprimer antérieurement à la publication, par l'exercice d'une activité d'éditorialisation depuis un état initial vers un état abouti. Celle-ci s'opère dans un cadre paratextuel, « accastillage⁷³ » de l'ouvrage, mais également textuel, aux fins communes d'une réception optimisée par les destinataires finaux, soit les consommateurs. Le cheminement dont le résultat est la mise sur le marché se comprend donc comme la concomitance entre la finition d'une création à caractère intellectuel par un auteur donné et la transformation de cette création singulière en produit commercialisable. L'instance éditoriale dispose ici d'une capacité de transformation du texte visant à approfondir la littérarité⁷⁴, endossée par divers professionnels et qui les place dans une

⁷³ D'après la formule de Hubert Nyssen. Voir Hubert Nyssen, *Du texte au livre, les avatars du sens*, Armand Colin, coll. « Le texte à l'œuvre », 2005, p. 34.

⁷⁴ Alors que dans divers cadres, l'auteur, par son autorité – soit l'acceptation de son bien-fondé à s'exprimer – amène l'instance éditoriale à suivre ses recommandations relatives à l'élaboration d'un texte (ainsi du cadre sacré ou législatif, par la parole des édiles et juristes), d'autres cadres, dont notamment le milieu littéraire, n'instituent pas l'auteur comme autorité du seul fait de son statut de créateur.

confrontation directe avec l'« autorité » auctoriale sur sa propre production. A bien des égards, l'instance éditoriale devient, plus encore que « fabricante du livre » et simple intermédiaire permettant son accès par le public, la « créatrice » de l'auteur et de l'écrivain. Mais quoiqu'elle s'instaure alors comme un tiers indispensable à la reconnaissance, comment l'auteur se positionne-t-il ?

1.3.2. Une interdépendance au désavantage de l'auteur

L'hétérogénéité qui caractérise les pratiques éditoriales est aussi applicable aux auteurs : postures, définitions du rôle et des attentes formulées à leur égard changent selon l'instance productrice du discours. Cette variation s'observe à la fois dans les discours formulés par un auteur à son propre sujet ou au sujet du milieu littéraire, et dans les discours portés sur lui par une instance tierce. Mais indépendamment de la posture de l'auteur, de son engagement, de son statut social, une dynamique commune paraît persister : celle d'une nécessaire allégeance à l'instance éditoriale. Celle-ci est multiple, et de nouveau d'abord économique. Du fait que cette instance dispose des moyens de la production, la portée symbolique de l'œuvre est affaiblie : la relation entre créateurs et promoteurs est déterminée par sa transformation en *produit*, dont la valeur commerciale doit être considérée autant, sinon plus que cette portée qu'elle incarne originellement. Par ailleurs, ces investissements ont un coût : la nécessité d'exister dudit produit résulte de sa valeur financière estimée ou concrétisée ; sans retour sur investissement voire sans profit, cette valeur est à son tour sujette à caution. Dans un second temps, du fait que l'investissement de l'instance éditoriale sur le livre est conditionnée à l'estimation de sa rentabilité, il se déduit que tous les auteurs ne sont pas logés à la même enseigne : les moyens de la production ne sont pas répartis également ; si l'auteur peut bénéficier potentiellement des outils de visibilité engagés, le milieu éditorial fait état de grandes disparités de traitement ; si quelques-uns s'en sortent, d'autres sont invisibilisés. De tels écarts entraînent une seconde considération. Si toute œuvre publiée acquiert une dimension marchande dont les profits se font au bénéfice d'une structure donnée, ceux-ci ne leur sont pas exclusifs : la liaison établie entre l'auteur et l'éditeur, réglementée notamment par l'appareil judiciaire, garantit à ce premier une part des revenus générés par la commercialisation de son travail. De nouveau, ceci se fait à son désavantage : afin d'équilibrer les coûts exigés par la préparation du livre, par sa matérialisation, par sa démultiplication, par sa distribution et par sa diffusion, l'auteur est réduit à un simple rouage parmi d'autres de la machine ; du fait de ces impératifs, la répartition du prix de vente d'un ouvrage ne lui en accorde qu'une part minoritaire. Les revenus générés par les ventes étant, en de nombreux cas, insuffisants pour fournir à l'auteur des moyens de subsistance, nombre sont condamnés à la précarité ou à l'exercice d'une activité parallèle, à

l'exception d'une minorité. Cette allégeance est ensuite juridique : l'établissement de la liaison se fait usuellement par voie contractuelle. L'acte de signature du contrat par les deux parties prévient l'engendrement d'une domination absolue et unilatérale ; si auparavant la cession pouvait être *totale*, elle n'est aujourd'hui que partielle et relative à la possibilité d'exploitation des droits patrimoniaux de l'auteur. Ce dernier, préservant ses droits moraux inaliénables, conserve une autorité du fait de sa paternité sur son œuvre. Mais si l'engagement par ce document n'est pas sans avantages (ouverture au versement des droits, assurance de diffusion minimale, etc.), l'auteur n'en est pas moins en position de faiblesse : dans l'acte de négociation même des clauses, et dans le rapport qu'engendre une telle signature. La liaison à l'entreprise se fait en contrepartie d'une conformation aux règles établies du système et à sa hiérarchie : si l'appareil de loi vise à protéger l'auteur, cette protection se fait à la condition de son inscription dans un rapport inégalitaire, et donc de son assujettissement.

C'est ainsi qu'en dépit de cette inégalité légale s'instaure un régime de la croyance. Le pouvoir est socialement construit : sans être légitime *en soi*, son bien-fondé repose sur la reconnaissance exprimée envers lui ; inversement, cette légitimité est fragilisée par l'expression d'une déconsidération. Cette constatation est applicable au milieu littéraire, et éditorial en particulier : l'édition n'est pas légitime *en soi*, mais le devient par sa reconnaissance comme telle qui l'institue, et par l'acceptation d'une « obéissance inconditionnelle » à sa cause, qui témoigne d'une acceptation de son autorité lorsqu'elle est exprimée. Si la marque de cette reconnaissance s'opère notamment par la signature du contrat, qui entérine cette obéissance, elle s'opère également à plus grande échelle, par la perception de la nécessité de l'établissement d'un tel lien de sorte à accéder au statut d'auteur, voire d'écrivain. La seule activité créatrice d'une « œuvre de l'esprit » dont la caractéristique principale sera sa nature textuelle ne peut se défaire d'une charge symbolique : l'attribution de celle-ci résulte de la mobilisation de facteurs de légitimation, de valorisation, ou de promotion de cet écrit. Or, si l'écrivain est aussi celui que l'on *reconnaît* comme tel, l'instance éditoriale agit bien en ce sens par son « autorisation » d'entrée de l'œuvre et de son créateur sur le marché des biens symboliques⁷⁵. Cette capacité d'action comme filtre n'impose pas pour autant son exercice effectif : une structure peut accepter de publier toutes les soumissions sans modification ; de même, cette capacité ne s'exerce pas sur les œuvres qui ne lui ont pas été soumises. C'est alors par sa *puissance potentielle* sur les œuvres et les statuts, en tant que possibilité manifeste d'accomplir une action, que l'instance éditoriale incarne un pouvoir générateur d'un tel régime de la croyance. A tous les égards, l'édition fait désormais de l'auteur une entité subordonnée même lorsqu'une relation

⁷⁵ De la sorte, l'autorité auctoriale se distingue ainsi de l'autorité littéraire de l'auteur, en ce que la première n'est pas fonction du degré d'estimation de la littérarité des œuvres de cet auteur.

n'est pas formellement établie. Le régime de la croyance en le bien-fondé du rapport déséquilibré repose donc également sur la domination du marché du bien culturel du livre par le système éditorial⁷⁶. La dynamique repose en outre sur la perception de ce système comme hégémonique ; en effet, celui-ci se réfère avant tout à l'édition dite « traditionnelle » : s'il existe quelques formes d'activités réalisées à ses marges, celles-ci sont possiblement perçues comme moins légitimes, voire illégitimes, puisque marginales au système institué. Ainsi, l'allégeance est à la fois matérielle et symbolique. Mais en dépit de cette constatation, l'auteur et l'éditeur ne sont pas les seuls maillons à prendre en compte pour percevoir toutes les subtilités du déséquilibre.

1.3.3. Un milieu littéraire complexe : les formes périéditoriales de légitimation

L'instance éditoriale, première réceptrice de l'œuvre et première à reconnaître sa valeur, voire première à la légitimer par l'insertion à la fois dans son catalogue et dans l'histoire littéraire, incarne l'autorité littéraire à proximité immédiate de la création. Malgré tout, le pouvoir pris par l'édition n'est jamais que celui concédé par la société après qu'il a été revendiqué ; de cet accord résulte son institutionnalisation effective, par son ancrage dans la réalité des relations sociales et dans leur fonctionnement intersubjectif, mais aussi par la reconnaissance de ses attributs symboliques. Ainsi, quand bien même elle serait productrice de discours valorisants à son propre sujet comme à celui de ce qu'elle expose (les auteurs et les œuvres), il en découle que cette instance n'est pas seule. Si la possibilité de reproductibilité à l'identique des œuvres à grande échelle par leur transformation en produits sérialisés⁷⁷ facilite les opportunités de leur transmission à un public, ceci ne doit pas laisser induire que les conditions de réception soient homogènes : celles-ci sont modulées selon le contexte géographique, culturel, social, etc., dans lequel l'objet-livre s'inscrit. Dans ces espaces aux formes multiples agissent une pluralité d'acteurs, se faisant potentiellement à leur tour porteurs de valeur et de sens. Evoluant avec le temps, ces tiers usent des différents canaux d'information disponibles selon les époques ; caractérisés par leur grande variabilité, ils n'en gardent pas moins une fonction commune : celle d'agir comme relais entre le producteur et le récepteur. Leur destinataire principal est donc identique à celui que vise l'instance éditoriale : le lecteur. De la sorte, si l'adresse du livre au public n'est pas *brute* du fait de son passage par le prisme

⁷⁶ Dans la même dynamique, la puissance d'éditorialisation – soit la capacité de transformation du texte d'un état initial vers un état abouti – n'est pas absolue ou appliquée sans conditions : cette action ne peut se réaliser sans l'accord de l'auteur. Toutefois, du fait du rapport hiérarchique considéré, l'invitation à accepter peut apparaître comme une injonction.

⁷⁷ Comme le rappelle Benjamin, « En multipliant les exemplaires, [l'œuvre d'art] substitue à son occurrence unique son existence en série. » (Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936], Allia, 2003, p. 17.)

éditorial, elle n'est pas non plus *directe*. Cette « institution littéraire » élargie compte notamment les intermédiaires remplissant – parmi d'autres rôles – la fonction de facilitation d'accès du lecteur à l'œuvre : ainsi des espaces de vente ou de consultation (telle que la librairie, ou la bibliothèque). Mais elle englobe également tous les autres acteurs détachés de la création et de sa transformation potentielle et qui s'instaurent prioritairement comme tiers de prescription et de légitimation : jurys, critiques, journalistes, ou tout autre professionnel habilité, autorisé, ou s'assumant en mesure d'agir à son tour comme « filtre de la production ». Ce filtrage ne s'effectue donc pas qu'en amont – de par la sélection des manuscrits destinés à bénéficier d'une publication – mais également en aval. Les effets de la valorisation par le réseau portent avant tout sur le livre comme objet inscrit dans le circuit de vente ; toutefois, ils ne s'y cantonnent pas : la valorisation est aussi celle des figures. Comme il a été démontré, l'élaboration de l'autorité « charismatique » n'est pas qu'autogénérée, mais dépend surtout d'une autorisation ; or, celle-ci s'élabore dans un champ mobilisant cette pluralité d'acteurs. De la sorte, les tiers de légitimation participent à la mise en avant de l'auteur : par la possibilité d'exprimer un discours dans de nouveaux lieux (invitation en salon, en dédicace, sur des plateaux télévisés, entretiens dans des journaux, etc.), l'auteur devient en mesure de construire son *ethos* en complément, ou indépendamment du discours éditorial. Il peut en outre renforcer sa légitimité lorsque ces tiers agissent comme des vecteurs de consécration (prix littéraire, entrée au programme scolaire, nomination à l'Académie, etc.), voire engendrent en quelques occurrences un bénéfice financier. Par leur participation à la construction de la valeur née de leur force de prescription, les tiers témoignent du fait que l'instance éditoriale n'est pas la seule à agir dans la reconnaissance de la valeur esthétique, ni dans la confection des postures et des statuts assumés en amont : ces formes tierces les entérinent ou les affaiblissent (par la multiplication, ou à l'inverse l'absence d'action), quoique ceci se fasse *a posteriori* de la publication. L'action est aussi possiblement celle d'une mythification de l'instance éditoriale ; celle-ci est toutefois différente. Par son induction comme filtre indispensable, elle n'est pas priorisée dans l'exposition ; souvent omise par le lectorat comme par le milieu critique, son autorité est le plus souvent acceptée par principe, par l'essentialisation de son rôle à celui du « passeur », quoiqu'elle détienne pourtant les clés de l'industrie. Il en va de même pour l'individu-éditeur : celui-ci reste, dans une grande majorité des cas, un « impensé » de la littérature et à plus forte raison du milieu littéraire tout entier. Figure discrète mais non secrète confinée aux coulisses, cet « homme de l'ombre⁷⁸ » n'en est pas moins une entité ponctuellement mythifiée par son exposition. Mais en dépit de ces observations, qui tire vraiment les bénéfices de la présence des tiers de légitimation périéditoriaux ? Si certains

⁷⁸ D'après la formule de François Dosse, *Les Hommes de l'ombre : portraits d'éditeurs*, Perrin, 2013.

auteurs profitent de ces biais, nombre ne peuvent jouir d'une couverture suffisante pour assurer leur reconnaissance à grande échelle : la plupart est délaissée aussi médiatiquement, toujours au profit d'une minorité sur laquelle se concentre l'énonciation et de la sorte, les grands écarts de visibilité sont possiblement accentués. L'instance éditoriale, dans cette logique, apparaît toujours en filigrane : du fait que leur dénominateur commun demeure le livre, les tiers se positionnent toujours en vis-à-vis de la proposition initiale ; ainsi, les producteurs sont amenés à composer avec eux. Les relais de légitimation ou de visibilité peuvent être activement exploités ou sollicités de sorte à accroître la présence auctoriale dans l'espace public ; toutefois, cette présence médiatisée nécessitant des investissements, et ces mêmes investissements dépendant des moyens dont disposent les producteurs (autrement dit, les éditeurs), le rapport entretenu entre l'instance éditoriale et les tiers agit fréquemment comme facteur d'aggravation des disparités. D'autre part, cet investissement ne peut s'affranchir d'une finalité commerciale : la médiatisation, voire la potentielle consécration, sont toujours *aussi* indirectement celles du livre comme produit. Au paroxysme de cette constatation, le succès commercial est parfois considéré comme supérieur au critique, par la supposition d'une légitimité proportionnelle à la masse des consommateurs.

Qu'elle soit éditoriale, auctoriale ou tierce (par les professionnels ou les amateurs), l'autorité dans le milieu littéraire semble donc se diviser en autant d'éléments qu'il existe d'instances propices à légitimer sa propre posture comme celle d'autrui. Ces formes s'expriment à travers une multiplicité d'espaces, et s'incarnent en une multiplicité d'entités représentatives, tout en entretenant de constants rapports de force. Mais si le rapport qui s'établit s'avère majoritairement en défaveur récurrente de l'auteur, celui-ci n'en est pas moins constamment en mutation. Il convient ainsi d'observer d'où cette organisation provient, et si celle-ci a vocation à se pérenniser.

2. Terrain

2.1. Périodisation de l'étude

Quoique la périodisation de ce travail de recherche débute à la seconde moitié du XX^{ème} siècle, une recontextualisation historique et un retour sur les fondements mêmes des logiques dont les effets s'observent toujours aujourd'hui s'avère nécessaire. C'est en effet au début du XIX^{ème} siècle, époque où se redessine l'organisation des relations sociales entre les différents composants du monde du livre, que s'instituent également les rapports hiérarchiques entre ses éléments, notamment entre les deux figures centrales de l'auteur et de l'éditeur. Faire remonter l'analyse au XIX^{ème} siècle est avant tout un moyen de partir d'une période elle-même

en proie à de lourdes mutations : celles de l'industrialisation du livre consécutive à l'émergence à la fois de la figure moderne de l'éditeur et de ceux qui, dans cette dynamique, deviendront également de « grands éditeurs ».

2.1.1. Contextualisation historique : la reconfiguration d'un système au début du XIX^{ème} siècle

A partir du début du XIX^{ème} siècle émerge progressivement la figure nouvelle de l'éditeur. Si les premières traces du phénomène remontent selon à 1780 avec le modèle instauré par Panckoucke⁷⁹, la singularité de cette figure se concrétise en France par le décret du 5 février 1810⁸⁰, qui sépare les activités de libraire et d'imprimeur et conditionne leur exercice à l'obtention de brevets. L'autonomie de l'activité éditoriale dans la participation à la production du paysage culturel en devient progressivement visible, quoiqu'encore conditionnée pendant encore quelques décennies au statut de libraire ; ainsi, « Jusqu'à la monarchie de Juillet, le terme "éditeur" n'est guère employé seul : on parle de libraires-éditeurs, d'imprimeurs-libraires le cas échéant ou, plus couramment, de libraires⁸¹. » Sous une forme alors encore artisanale, la sphère d'influence de ce « gestionnaire » du texte telle qu'elle se conçoit dans les décennies suivant la Révolution demeure majoritairement locale, à portée microéconomique, et souvent individuelle, limitations s'expliquant notamment par les faibles capacités de diffusion du livre à l'époque. Mais le besoin croissant de compétences spécialisées, par la considération de l'importance des conditions de réception des œuvres et de l'impératif de la promotion, impose progressivement la séparation des différentes tâches. En conséquence, les processus de fabrication et de diffusion des œuvres mutent donc profondément, symptômes de la révolution industrielle ; l'édition se transforme peu à peu en industrie culturelle. Les raisons proviennent d'un ensemble conjoint de facteurs, le premier étant l'évolution du lectorat en France, qui trouve ses sources à la fois dans l'alphabétisation croissante de la population et dans le désenclavement culturel des campagnes, mais aussi dans le rôle de l'institution scolaire, qui confère une place nouvelle à la littérature dans l'enseignement :

L'univers de l'imprimé a été, au fil du XIX^{ème} siècle, l'objet de profonds bouleversements. Cantonnant progressivement l'imprimeur à la seule impression et le libraire à la seule diffusion, les révolutions techniques d'impression ont modifié la sectorisation des métiers du livre. Définissant de nouveaux « consommateurs culturels », le programme d'alphabétisation en général et la loi Guizot en particulier ont élargi les bases d'un lectorat de plus en plus segmenté⁸².

⁷⁹ Voir notamment Jean-Yves Mollier, *Une autre histoire de l'édition française*, La Fabrique, 2015, p. 106.

⁸⁰ Décret impérial contenant règlement sur l'imprimerie et la librairie, 5 février 1810.

⁸¹ Elisabeth Parinet, *Une Histoire de l'édition à l'époque contemporaine, XIX^e-XX^e*, Seuil, coll. « Points Histoire », 2004, p. 151.

⁸² Marie Eugène et Capucine Ruat, *Stock, éditeur depuis 1708*, dans Arthur Schnitzler, *La Ronde*, suivi de *Stock, éditeur depuis 1908*, Stock, 2008, p. 194.

L'apparition de la figure moderne de l'éditeur donc n'est pas un phénomène spontané, mais s'inscrit dans une logique de réponse à une demande : elle est d'abord la conséquence de l'exigence, par le public, d'une augmentation de la production, et d'un meilleur accès à cette dernière. L'affirmation d'un besoin de lecture à grande échelle ancre la transformation du marché dans une culture du divertissement : la transformation progressive du « lecteur » en « consommateur » entraîne un « fractionnement du champ littéraire », amenant la distinction entre « trois niveaux de publics » et donc « trois types de consécration⁸³ » : entre littérature institutionnelle, littérature d'avant-garde et littérature populaire, une division entre prescriptions canoniques et attentes du lectorat bourgeois s'établit suite à l'agrandissement de la masse lectorale. Le changement de paradigme dans le milieu culturel de l'époque appelle à la « nécessité » d'une nouvelle spécialisation : les seules activités de fabrication puis de vente du livre, jusqu'alors assurées par le libraire et l'imprimeur (responsabilités parfois occupées par un seul individu) ne suffisent plus. L'éditeur se présente alors comme un intermédiaire entre l'auteur et son public sans cesse grandissant : « L'élargissement du public, l'évolution de sa composition sociologique, la disparition des anciens réseaux de l'information culturelle font que le livre ne peut plus attendre que le lecteur vienne à lui : c'est à l'éditeur de faire que le livre trouve son public⁸⁴. » Plus encore, l'évolution signe la disparition progressive des pratiques artisanales et localisées, incapables de répondre aux besoins du lectorat. Les nouvelles attentes de ce dernier imposent une action à plus grande échelle qu'auparavant, attentes que ne peuvent garantir à eux seuls les acteurs alors en place. La séparation des activités, dont découle l'apparition de l'éditeur dans sa conception moderne, ne contentent pas de faire de celui-ci un simple intermédiaire passif dans la chaîne de production des biens : l'agrandissement est également celui de la diffusion, l'éditeur devant mettre « en œuvre de tous les moyens modernes pour faire connaître sa production⁸⁵. » Mais dans cette dynamique, la création du nouvel intermédiaire qu'est l'éditeur ne suffit pas à elle seule à répondre à la demande d'un public de plus en plus élargi suite à l'évolution des pratiques culturelles au XIX^e siècle ; c'est ainsi que l'activité nouvelle agit également dans une optique de remplacement des anciens réseaux de l'information culturelle, par le biais de son industrialisation⁸⁶. Permettre un accès quantitatif et qualitatif à la production sur l'ensemble d'un territoire impose la constitution d'un marché du texte, et donc l'exploitation de moyens concrets de la part des nouveaux acteurs. En interne, l'apparition de la figure moderne de l'éditeur s'accompagne progressivement du développement

⁸³ Christophe Charles, « Le champ de la production littéraire », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition*, t. 3, « Le temps des éditeurs : du romantisme à la Belle époque », Fayard/Cercle de la librairie, p. 127-135.

⁸⁴ Elisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition...*, op. cit., p. 129.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 151.

⁸⁶ *Idem.*

des structures. Parmi les dénominateurs communs à cette transformation chez les grands acteurs de l'époque peuvent être cités l'agrandissement de la taille des entreprises – qui se concrétise par l'embauche de nouveaux employés⁸⁷, entraînant un agrandissement nécessaire de la taille des locaux et la subdivision subséquente des tâches en interne –, et l'augmentation du nombre de titres⁸⁸, justifiant également l'exploitation de nouveaux secteurs éditoriaux. L'édition des œuvres entre dans une logique de rationalisation et de contrôle constant de la production. Les structures, devenues désormais *maisons d'édition*, ne peuvent toutefois industrialiser véritablement leur activité que par l'entremise d'un réseau impliquant un nombre toujours croissant d'acteurs tiers. Ainsi, cet accroissement s'accompagne du recours à tout un ensemble de nouvelles techniques de fabrication ; l'expansion de l'activité éditoriale résulte également du développement de l'imprimerie, elle aussi artisanale au début du XIX^e siècle. Cette dernière bénéficie de l'utilisation de nouvelles machines (presses à vapeur puis à rotatives, qui permettent de nouvelles performances (notamment dans la quantité d'ouvrages produits). La transformation de l'édition en industrie culturelle se constate aussi par son exploitation de nouvelles technologies (transverses et non exclusives au marché du livre ou au monde de la presse). Elle bénéficie désormais du développement des moyens de transport, et tout spécifiquement du chemin de fer, qui permet non seulement d'organiser la distribution des parutions sur un secteur bien plus large qu'auparavant, et de l'imprimerie permettant de baisser le coup unitaire des productions :

Enfin, rivalisant d'ingéniosité pour faire baisser les coûts de production des livres, Charpentier et Hachette sont parvenus à imprimer à l'infini. Une nouvelle fonction, alors, doit immanquablement naître. Au cours de ce XIX^e siècle qui, pour toutes ces raisons, voit surgir la figure de l'éditeur, Pierre-Victor Stock incarne à la perfection cet hybride génial de mécène et de commerçant⁸⁹.

En l'absence de ces moyens, l'édition serait restée tributaire des moyens de diffusion et de distribution obsolètes – notamment le colportage, dont les agents étaient grandement limités dans leurs déplacements, dans la somme de leur offre, et dans la rapidité de leur accès aux nouveautés⁹⁰. En effet, la diffusion n'est possible que par une couverture de l'espace pouvant et devant accéder à la production, territoire inégalement occupé par les lecteurs. Les structures éditoriales doivent donc agir en fonction du maillage préexistant, en tissant des liens avec les détaillants, ou établir tout un nouveau réseau en fonction de ce que permettent les nouvelles technologies. Les intermédiaires préexistants ne sont donc pas évincés, mais intégrés pleinement à ce marché afin de répondre positivement à l'augmentation de la demande :

⁸⁷ *Ibid.*, p. 203 et 209. Hachette est pris pour exemple.

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ Marie Eugène et Capucine Ruat, *Stock, éditeur depuis 1708*, op. cit., p. 194.

⁹⁰ Le développement du chemin de fer ne fait pas disparaître aussitôt les formes alternatives de distribution du livre ; en effet, le colportage persiste jusqu'à 1880 au moins.

« L'éditeur va donc devoir organiser la diffusion et la distribution de sa production à travers une multitude de points de vente⁹¹. » Cette époque voit conséquemment naître tout un dispositif de relais de l'éditeur auprès des lecteurs⁹² ; l'exigence est d'élargir le réseau constitutif de la commercialisation du livre et d'intensifier sa densité, bien au-delà des « quelques correspondants⁹³ » auxquels se limitaient auparavant les libraires-éditeurs. Les éditeurs du XIX^e siècle, qui se partagent désormais un même marché, rentrent en concurrence directe et doivent donc rivaliser d'originalité pour se démarquer. Leurs innovations portent donc sur des questions aussi bien matérielles (par la constitution d'objets-livres disposant d'une forte valeur ajoutée – ouvrages de luxe comme éditions populaires fragmentées) que littéraires (par la constitution d'un catalogue *d'auteurs*, que celui-ci ait pour objectif principal d'être prestigieux – et donc de publier ceux qui deviendront de grands noms de la littérature – ou d'être populaire) et qu'économiques (par la production d'ouvrages à bas prix, selon différents procédés éditoriaux) : ainsi de Michel Lévy qui « a également révolutionné l'édition en créant une collection “à un franc”⁹⁴ ».

Mais le changement du monde du livre n'entraîne pas de conséquences que sur la transformation du lectorat, ou sur les logiques de marchandisation des produits qui leur font suite ; elles sont aussi relatives aux créateurs à la source même de la production, à savoir les auteurs. D'une part, l'époque marque la fracture entre deux définitions de l'auctorialité, conséquence de l'augmentation de la pratique même d'écriture ; à une conception élitiste reposant sur le détachement des questions financières s'oppose une deuxième vision, bourgeoise et capitaliste, révélatrice d'une possibilité nouvelle pour l'auteur de générer des revenus suffisants pour vivre de son activité :

Les institutions chargées de consacrer la valeur littéraire et d'assurer, par le jeu des pensions et des protections diverses, la vie matérielle des auteurs sans ressources personnelles se sont effondrées. Les auteurs, dont le nombre va croissant, sont donc à la recherche de nouveaux moyens de valoriser, intellectuellement et matériellement, leurs œuvres et, à défaut d'une fortune propre, d'une pension ou d'une sinécure offerte par quelque administration, ils sont de plus en plus nombreux à vouloir vivre de leur plume⁹⁵.

En dépit de ce désir grandissant signant une désacralisation progressive, les élus sont

⁹¹ Elisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition...*, op. cit., p. 129.

⁹² Parmi ceux-ci se sont distingués les Bibliothèques des chemins de fer de Hachette et, de façon moins prégnante sur le marché, la Bibliothèque du voyageur en chemins de fer et en bateau à vapeur, par Chaix, ainsi que la Bibliothèque du voyageur par Michel Lévy.

⁹³ Elisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition...*, op. cit., p. 129.

⁹⁴ <https://www.calmann-levy.fr/qui-sommes-nous/> [consulté le 30 juin 2023].

⁹⁵ Elisabeth Parinet, « Auteurs et éditeurs de littérature au XIX^e siècle », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, n°4, 2007, p. 791-801.

déjà rares à l'époque⁹⁶. D'autre part, la « disparition des anciens réseaux⁹⁷ » qui permet notamment la « reconnaissance de la spécificité du travail » de l'éditeur comme figure nouvelle du paysage culturel entraîne la redéfinition des rôles préexistants en fonction de cette arrivée, et la rehiérarchisation de ceux-ci. Suite à son immiscion, l'éditeur se positionne désormais comme intermédiaire d'accès à la reconnaissance, à la légitimité mais aussi, plus pragmatiquement, à la simple visibilité (et, de fait, à l'accessibilité de l'œuvre par un public qui se veut de plus en plus large). Le XIX^e siècle marque ainsi les débuts d'une dépendance irrévocable, dont le bien-fondé est presque aussitôt fustigé ; en témoigne le célèbre pamphlet d'Elias Regnault :

Editeur ! Puissance redoutable qui sert au talent d'introducteur et de soutien ! [...] Que surtout il se persuade que si, dans la hiérarchie littéraire, il est quelque chose de moins qu'un écrivain, il doit être, dans la hiérarchie industrielle, quelque chose de plus qu'un commerçant⁹⁸.

Alors que la source du fonctionnement du secteur (le texte, au cœur de tous les enjeux, et sa forme commercialisée, le livre) reste fondamentalement la même qu'auparavant, l'auteur voit son entrée sur le marché des lettres désormais conditionnée à l'entregent de son éditeur. Sa place paraît négociée au rabais : relégué à la place du maillon plus faible d'un système complexe, celui-ci est peu à peu transformé en producteur d'une simple marchandise, voire devient marchandise lui-même. L'émergence de l'éditeur entraîne donc à la fois la transformation du champ de la production en industrie culturelle, et la modification des rapports de force préexistants en défaveur de l'auteur. Qu'en est-il par la suite ?

2.1.2. Vers l'édition contemporaine

En dépit de la persistance des rapports de domination instaurés à partir du XIX^e siècle, les « grands éditeurs » de l'époque ont, pour la plupart, aujourd'hui disparu ou ne pèsent plus autant sur le marché du livre. L'une des raisons de leur disparition lors de la crise de 1890 est due « au trop grand nombre de titres mis sur le marché et [à] l'inadaptation de l'offre à la demande nouvelle⁹⁹ » ; les quelques rares à survivre jusqu'à aujourd'hui (hormis Hachette, Flammarion et Fayard sont mentionnés) le doivent à « leur force ou leur invention¹⁰⁰ ». La raison de cette survie tient possiblement dans la nature de la réorganisation hiérarchique instaurée (autrement dit, dans la réorganisation du système de production), et dans la nature de la marchandisation de ces produits. Le principe de transformation des œuvres de l'esprit en

⁹⁶ Voir notamment Vincent Laisney et Anthony Glinoe, *L'Age des Cénacles : confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, op. cit.

⁹⁷ Elisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition...*, op. cit., p. 129.

⁹⁸ Elias Regnault, « L'Editeur », dans Collectif, *Les Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, t. 4, L. Curmer éditeur, 1845, p. 322-323.

⁹⁹ Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, « Le livre concurrencé : 1900-1950 », Fayard/Le Cercle de la librairie, 1991, p. 127.

¹⁰⁰ *Idem*.

produits commercialisables, doublée de la marchandisation effective de ces produits à grande échelle, s'accroît continuellement au cours des décennies suivantes : la production se destine à un marché toujours plus large, nécessitant des moyens de diffusion et de distribution toujours plus importants. Mais si par sa maîtrise du marché, l'édition est plus que jamais une « industrie culturelle », les logiques concurrentielles changent néanmoins substantiellement à partir de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Poursuite de la logique d'impératif du besoin de transformation et d'adaptation pour survivre, le milieu de l'édition dans la période débutant au sortir de la guerre fait état de lourdes transformations allant rebattre un certain nombre de cartes : les premières étapes d'une période de concentration se poursuivant jusqu'à aujourd'hui se dessinent. Tandis que beaucoup de structures disparaissent ou sont absorbées, d'autres continuent d'affirmer leur présence, par accroissement ou accaparement d'autres entreprises, jusqu'à devenir des acteurs dominants du marché ; certains, déjà puissants, deviennent ultimement *leaders* nationaux, voire mondiaux de la production livresque, dont Hachette représente l'emblème par excellence. La constitution de cet oligopole confère un pouvoir de contrôle à une minorité qui, à divers égards, sort du seul monde des lettres pour rentrer plus activement que jamais dans celui du commerce. Ce contrôle se fait toutefois au détriment d'une majorité ; un déséquilibre s'instaure vis-à-vis des acteurs plus faibles de l'édition ne disposant que de peu de choix : se soumettre à l'oligopole pour en constituer les « franges¹⁰¹ » en devenant des filiales, ou résister par l'indépendance, autrement dit en ne se confrontant pas directement à ces grands acteurs, mais en restant à leur périphérie. Cette indépendance est toutefois difficilement totale : les éditeurs ont toujours besoin de tiers pour permettre l'accès de leur production au public ; or, le secteur de la distribution témoigne de concentrations similaires. Qu'advient-il de l'auteur dans ce contexte ? Sans briser la logique d'allégeance auctoriale, la période contemporaine va au contraire l'aggraver. Certes, des évolutions juridiques sont notables à cette période, notamment en matière de droits : la loi de 1957 restreint notamment les conditions de cession des droits de l'auteur à l'exploitant ; d'autre part, la préoccupation relative à la précarité toujours grandissante des auteurs interroge et pousse à la meilleure organisation de sa protection sociale. Toutefois, ces évolutions ne sont pas sans écueils : comme la démonstration *supra* l'a induit, la loi se positionne en faveur de l'instance éditoriale avant tout, et repose sur l'entérinement d'une soumission hiérarchique de l'auteur à l'entreprise ; nombre d'avancées sociales se font à la même condition. En outre, en raison de la continuité du développement à la fois horizontal et vertical de l'activité éditoriale au sein de nombre de structures, la place de l'auteur devient de plus en plus faible comparativement aux

¹⁰¹ La caractérisation de l'édition comme « oligopole avec frange » remonte à 1982, et est une formule de Bénédicte Reynaud-Cressent dans Bénédicte Reynaud-Cressent, « La dynamique d'un oligopole avec frange : le cas de la branche d'édition de livres en France », dans *Revue d'économie industrielle*, n°22, 1982, p. 63.

acteurs multiples qui composent le corps professionnel ; la démarcation de l'auteur parmi ses pairs devient elle aussi d'autant plus difficile. La restructuration du milieu éditorial et les arrangements juridiques ne brisent donc pas le déséquilibre, voire le révèlent sous certains aspects comme encore plus défavorable à l'auteur qu'auparavant : celui-ci se trouve plus que jamais atomisé structurellement. Mais cette atomisation n'est pas que celle de l'être face à l'entreprise. L'activité éditoriale s'exerce sur un marché partagé ; chaque œuvre y entrant devient conséquemment concurrente avec toutes les autres. Du fait de l'accroissement constant du nombre de parutions, mais aussi de la proposition auctoriale en amont, naît une surproduction participant à l'invisibilisation d'une part toujours croissante des créateurs. La prise en compte de cette dernière, qu'il s'agisse d'y répondre ou de la contrer (avec des résultats variables) impose l'instauration d'un ensemble de stratégies visant à diminuer la part de risque inhérente à toute entreprise de publication. Par la recherche d'une position de force, l'activité à l'échelle microéconomique peut tenter de noyer le marché par un renouvellement croissant et constant de titres à grands tirages, comme moyen d'assurer et d'entretenir une domination. La démarche peut à l'inverse être celle d'une distinction des autres producteurs, par une limitation de la production dans son adresse à une échelle plus volontiers locale, ou bien par la visée de marchés moins porteurs ou donnant la priorité sur le succès d'estime plutôt que commercial. Indépendamment de la valeur littéraire intrinsèque qui leur est reconnue par l'instance de légitimation qu'est devenu l'éditeur, la sélection des manuscrits devient dès lors également faite à la mesure de la résistance estimée de ces livres face aux livres concurrents, produits par les autres acteurs, et qui font pourtant partie de la même histoire littéraire (sinon nationale, tout du moins culturelle ou linguistique). Ainsi, par l'approfondissement des logiques initialement mises en place au XIX^{ème} siècle, le XX^{ème} siècle n'en paraît que comme la chambre d'écho. Bien que le marché du livre ait considérablement évolué, ainsi que les manières d'entrer sur ce marché, force est de constater que le rapport de domination entre les fournisseurs de la matière et les acteurs dominants de l'industrie s'est manifestement entretenu jusqu'à aujourd'hui, du moins au sujet de la grande majorité des structures et des auteurs constituant le catalogue de celles-ci. Qu'apporte le XXI^{ème} siècle ?

2.1.3. Aller jusqu'à la contemporanéité : les « nouvelles formes d'autorité » dans les milieux littéraires

A la charnière entre le XX^{ème} et le XXI^{ème} s'opère une révolution technologique par le développement notable de l'outillage informatique. Celui-ci permet l'instauration de nouvelles manières d'aborder l'écrit, et facilite l'organisation de sa commercialisation. Plus encore, l'arrivée d'internet entraîne la transformation des pratiques de la consommation du livre et des

moyens de sa diffusion. Ces nouvelles technologies sont utilisées par les structures représentatives de l'édition « traditionnelle » ; il s'observe toutefois que leur exploitation de l'espace numérique, lorsqu'elle a lieu, agit le plus couramment dans une dynamique homothétique, soit celle d'une reproduction voulue à *l'identique* – ou du moins présentant une telle démultiplication comme son objectif. Cette démultiplication est notamment relative à la production des « livres », par l'exploitation de procédés de dématérialisation des supports textuels, mais elle ne lui est pas exclusive. L'action éditoriale en ligne vise également, à bien des égards, à reproduire le schéma hiérarchique institué (incluant donc les rapports qu'elle entretient avec les autres acteurs du milieu, mais cette fois hors du circuit de l'imprimé). Ainsi, cette évolution ne semble pas fondamentalement changer les rapports entre auteurs et éditeurs, et les inégalités semblent perdurer. Mais la situation est-elle immuable pour autant ? Du fait de la grande hétérogénéité des pratiques, celles-ci ne sont pas harmonieusement appliquées, ni par les acteurs professionnels qui se réfèrent au modèle commun (soit les éditeurs), ni par ceux qui en sont tributaires (les auteurs) ; de fait, la nature des relations entre ceux-ci n'est pas unique mais plurielle. En dépit de cette hétérogénéité, l'exploitation de son autorité par l'instance éditoriale s'opère dans l'objectif d'une obéissance des entités subordonnées à sa cause, et ce par-delà la variété des modèles. Il apparaît toutefois que la reconnaissance de cette autorité, et de sa légitimité à être n'est pas absolue : la construction du rapport d'autorité suppose l'existence de marges, où cette autorité ne s'applique pas. Ces marges peuvent s'avérer les supports d'un discours de résistance, ou de tentative de proposition de rapports alternatifs à celui instauré par le système dominant. Globalement déconsidérées du fait même de leur marginalisation, ces formes alternatives trouvent toutefois un terrain particulièrement propice à l'ère des nouvelles technologies. En effet, l'espace dématérialisé possède une particularité : n'étant exclusif à personne, il est en conséquent partagé – et accessible – par tout un chacun ; son utilisation n'est pas restreinte aux acteurs dominants du circuit de l'imprimé. Les acteurs marginaux, et les formes alternatives à l'édition traditionnelle y trouvent alors un terrain d'expression favorable : dans un tel cadre, divers acteurs tentent de redéfinir la structure même des rapports de pouvoir et les modes de délégation de l'autorité, par la recherche d'un renouvellement de la production et de construction de la valeur. Cette action alternative s'adresse bien sûr aux créateurs, qui pour diverses raisons ne se soumettent pas structurellement à l'instance éditoriale. Par son assujettissement, l'auteur délègue ordinairement à l'instance éditoriale la responsabilité de sa présence dans l'espace public. De plus en plus prégnante au fil de la multiplication des canaux médiatiques, la nécessité de la mise en scène de l'auteur par son inscription physique et visible dans l'espace social témoigne d'une influence toujours croissante de l'éditeur dans ce processus. Mais si l'auteur est effectivement impliqué dans le réseau, que

celui-ci soit économique ou médiatique, l'accès aux relais les plus prescripteurs, d'autant plus plébiscités et donc sélectifs, aggrave toutefois la disparité entre la visibilité des uns et des autres. Pour cette raison, certains auteurs recherchent l'extraction vers de nouveaux moyens d'expression : le recours peut être celui des auteurs n'ayant pas trouvé leur compte *via* le système institué, ou de ceux n'ayant pas réussi à intégrer ledit milieu en raison d'une absence d'« autorisation ». Ainsi, la « mise en réseau » de l'auteur ne se résume pas qu'à sa seule entrée sur le marché par le truchement de cette instance : il est envisageable d'agir en autonomie. Affranchi presque entièrement des contritions du milieu traditionnel, l'auteur autoédité en ligne concatène l'ensemble des activités relatives à la publication : devenu à la fois éditeur, promoteur, marchand (et même parfois imprimeur) de son propre ouvrage, son contrôle économique de l'œuvre lui garantit une part plus importante sur le prix de vente, découlant de la disparition des intermédiaires. Cette liberté est aussi celle du texte : par l'autonomie auctoriale, la déclaration de littérarité paraît devenir autopoïétique. Mais quoiqu'autonome, l'auteur n'est pas nécessairement seul : le réseau alternatif est aussi exploité par de nouveaux relais qui officient comme supports du texte, et paraissent déconstruire (ou plutôt reconstruire) la manière entérinée de lier l'auteur à son public. Plateformes dédiées à l'autoédition ou à la simple production textuelle, ces acteurs affirment également agir en faveur de la désintermédiation par l'offre d'un ensemble d'outils et de services visant à faciliter l'affranchissement du pouvoir. L'interrogation du bien-fondé de l'organisation structurelle usuelle, enfin, s'observe par la confection d'un nouveau rôle au maillon le plus extrême et silencieux de la chaîne : le lecteur. Toujours puissant comme *masse*, mais disposant désormais de moyens d'individualisation et d'expression lui faisant gagner en interactivité, le lecteur singulier peut s'instaurer à son tour comme instance de prescription et de légitimation égale à celle des biais institués, tout en assumant pourtant son amateurisme. La communauté d'abord légitimante devient celle des lecteurs profanes auxquels est supposée l'absence de compétence professionnelle à estimer le mérite – ou, du moins, l'absence de prise en compte de ce critère comme déterminant – et non plus celle de l'instance éditoriale, des critiques, des réseaux de vente. L'imaginaire collectif instauré apparaît largement secoué : la défense d'un bien-fondé du rapport de force au désavantage de l'auteur, établi jusqu'à la contemporanéité comme indispensable et inaltérable, n'empêche pas l'existence de tentatives de fuite ou de recherche d'alternatives. L'utilisation de la technologie invite à la réorganisation sociale de la chaîne, par l'interrogation des figures qui la composent et des postures qu'elle définit. Mais cette proposition d'une redistribution du pouvoir, par la recherche d'une horizontalisation des rapports en dehors de la contrition hiérarchique, est-elle *vraiment* si révolutionnaire qu'il y paraît ? Les nouveaux modèles proposés semblent reprendre bien des logiques légitimantes observables dans l'imprimé ; plus

encore, ces formes alternatives tentent d'établir de nombreux ponts avec l'édition « traditionnelle », marque que le « régime de la croyance » est toujours rémanent. Aussi novateurs et expérimentaux que soient les moyens d'expression dans les nouveaux supports de l'écrit et de la parole, ce rapport ne paraît pas profondément bouleversé dans sa nature hiérarchique, soit dans ce qui fonde l'inégalité.

Tout au long des deux cents ans qui suivront son apparition, l'édition moderne vit donc de nombreuses transformations. Celle-ci suit toutefois toujours le même principe : d'un côté, les producteurs de biens proposent un ensemble d'offres auxquelles le marché s'adapte ; de l'autre, ces mêmes producteurs de biens s'adaptent également à l'évolution des demandes. Cet état de fait et les modèles pris en exemple témoignent de pratiques qui sont toujours d'actualité ; l'accroissement des activités par les différents acteurs du monde du livre engendre de nouvelles logiques de commercialisation, ou de simple mise à disposition du livre qui questionnent la structuration des rapports que ces acteurs entretiennent.

2.2. Supports pratiques d'observation des relations entre auteurs et éditeurs

2.2.1. Appréhender la figure auctoriale

Si le choix de la périodisation se justifie donc par les mutations propres au milieu éditorial, il est également justifié par les évolutions observables dans le milieu de la critique littéraire, à partir du début de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Ce travail s'inscrit ainsi dans la poursuite d'une réflexion initiée dès les années 1980 ; la démocratisation des pratiques de lecture et d'écriture, ou plus précisément la mutation du milieu du livre en « démocratie culturelle » entraîne une montée en puissance, dans cette même période, de la sociologie de la littérature. Ainsi que le résume Alain Vaillant :

Jusqu'aux années 1960, il était une évidence qu'on ne songeait même pas à discuter : le cœur de l'histoire et de la critique littéraires était constitué par l'étude monographique des (grands) auteurs, parce qu'ils concentraient dans leurs œuvres à la fois la quintessence de leur époque [...] et le meilleur des possibilités formelles de la littérature. Concrètement, les discussions théoriques portaient seulement sur le chemin qu'il fallait parcourir pour parvenir à ce cœur¹⁰².

La vision de Gustave Lanson, « Figure la plus éminente et la plus incontestable parmi les historiens de la littérature française¹⁰³ », dominante jusqu'aux années 1960, est ensuite

¹⁰² Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, op. cit., p. 171.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 77. La pensée de Lanson est notamment explicitée dans cet extrait d'article : « Les chefs-d'œuvre sont donc bien l'axe de notre étude, ou si l'on veut, ils marquent pour nous autant de centres d'études. Mais n'entendons pas ce mot de chef d'œuvre dans un sens actuel ou subjectif. Ce n'est pas seulement ce qui est chef d'œuvre pour nous, pour nos contemporains, qu'il faut étudier : c'est tout ce qui fut chef d'œuvre à un moment donné, toutes les œuvres où un public français a reconnu son idéal de beauté, de bonté ou d'énergie. » (Gustave Lanson, « La méthode de l'histoire littéraire », dans *La Revue du Mois*, 10 juillet 1910, p. 389).

conurrencée par deux courants critiques. Le courant structuraliste, dans son exploitation au sein des études littéraires, avance à la suite de Barthes « qu'il n'y avait d'autre instance textuelle repérable formellement que des locuteurs ou des narrateurs et que la notion d'«auteur» était donc théoriquement problématique et idéologiquement suspecte¹⁰⁴. » L'évincement de la figure de l'auteur par la pensée structuraliste, pour recentrer l'intérêt sur le texte, sonne comme l'annonce d'un divorce. Une telle remise en question ne trouve pas d'écho dans le deuxième courant représenté par la pensée marxiste, où à l'occultation de l'auteur est préférée la nécessité de sa réintroduction dans le processus et les conditions de production du texte :

On a très souvent essayé d'étudier l'œuvre des écrivains par rapport au sujet individuel, à l'écrivain. La grande différence entre les travaux inspirés par le structuralisme génétique et la critique littéraire traditionnelle réside non seulement dans le fait que le premier rapporte l'œuvre à un sujet collectif alors que la seconde la rapporte à un sujet individuel, mais surtout en ce que le sujet collectif auquel nous nous rapportons constitue une structure significative qui ne passe pas intégralement à travers la conscience. Elle suppose chaque fois la structuration d'un sujet collectif qui agit d'une manière rationnelle ou significative à l'intérieur d'une situation, au milieu de changements à fondement interne et externe. Or, ces changements ne peuvent se comprendre qu'en transgressant le domaine de telle ou telle science particulière et notamment de celle à laquelle appartient l'objet étudié¹⁰⁵.

Ainsi,

Les critiques marxistes portent une attention toute particulière au poids des institutions dans les idéologies littéraires, notamment par l'imposition du canon et des doctrines scolaires [...]. Plus généralement, l'histoire littéraire [...] commence l'étude sérieuse des conditions sociales et matérielles de la vie littéraire (l'édition, la condition d'auteur...) ¹⁰⁶.

D'après Roger Fayolle, « La critique marxiste inscrit l'auteur dans un lien social, le rentre (peut-être de manière artificielle parfois) dans une "classe". La pensée structuraliste, au contraire, vise à se séparer de cette individualité auctoriale¹⁰⁷. » Par la suite, mettant définitivement fin à la condamnation barthésienne, surviendrait une « irrésistible résurrection de l'auteur¹⁰⁸ ». Loin d'être « mort », la figure de l'auteur serait « reconstruite¹⁰⁹ » par le réinvestissement de son rôle et de sa présence. Ce retour se réalise toutefois par la considération de sa place au sein d'une articulation intégrant d'autres agents, devenant de potentielles sources de construction mutuelle d'autorité et de légitimité¹¹⁰. La reconfiguration du rôle de l'auteur est contemporaine du début des profondes mutations relatives aux conditions de production des œuvres. Cette réalité impose dès lors de prendre en compte les effets de ces tiers sur son état. Plutôt que d'omettre l'auteur, ce travail propose ainsi non seulement de l'intégrer pleinement à la réflexion, mais en plus d'observer sa place au sein dudit système de production à la lumière

¹⁰⁴ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, op. cit., p. 171.

¹⁰⁵ Lucien Goldmann, « Structure sociale et conscience collective de structures », dans *Raison présente*, n°55, 1980, p. 120-121.

¹⁰⁶ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, op. cit., p. 95.

¹⁰⁷ Roger Fayolle, *La Critique* [1964], Armand Colin, coll. « U », 1978, p. 193.

¹⁰⁸ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, op. cit., p. 174.

¹⁰⁹ Elisabeth Gavaille, *L'Autorité dans le monde des lettres*, Kimé, 2015, p. 11.

¹¹⁰ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, op. cit., p. 175.

d'autres éléments incontournables de la « machine » littéraire.

De sorte à en prendre la mesure, des sources de natures diverses doivent être mobilisées. L'appréhension de la figure auctoriale, et notamment dans la relation que cette dernière entretient avec l'instance éditoriale, doit tout d'abord reposer sur un ensemble d'énoncés le ciblant individuellement. La prise en compte de sa parole directe peut notamment être observée et pensée à travers son exposition médiatique, soit par la place que lui confèrent divers acteurs du milieu du livre. Cette marque de la déconstruction continue d'une figure d'« écrivain isolé » (à laquelle, néanmoins, certains correspondent toujours par leur refus d'une telle exposition) repose notablement sur les entretiens donnés par le biais d'une variété de relais (journaux, télévision, etc.). Puisqu'un encadrement est induit, cette expression particulière est potentiellement biaisée : d'après Umberto Eco citant Foucault, le pouvoir n'est pas que « répression et interdiction, il est aussi incitation au discours et production de savoir¹¹¹ ». Cette production se comprend comme la somme d'énoncés formulés verbalement et scripturalement – sur des supports variables, physiques ou dématérialisés – par les individus composant la « société » : « Je suppose que dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers d'en maîtriser l'évènement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité¹¹². » Pis : du fait que la « production du discours » foucauldienne s'applique au milieu du livre et aux rapports de pouvoir qui s'y déroulent, l'édition comme « société¹¹³ » n'y est pas étrangère mais y endosse également une responsabilité : son contrôle des moyens de production du savoir exprimé par les auteurs, mais aussi les moyens de leur accessibilité doit amener à prendre en considération les diverses situations où la construction de l'*ethos* est guidée, plus ou moins subtilement, par l'instance éditoriale. Ainsi, sans se satisfaire seulement de cette posture accompagnée par une pluralité d'intermédiaires, la production d'énoncés actoriaux doit être complétée par l'observation du discours accompli en autonomie, que permettent par exemple les comptes sur les réseaux sociaux ou les sites personnels. Dans un deuxième temps, ces sources peuvent être celles participant à la construction d'un imaginaire en l'absence de l'auteur proprement dit, mais à travers un ensemble d'énoncés produits à son sujet ; pouvant être de nouveau sourcés de tiers de l'instance éditoriale, ces énoncés peuvent

¹¹¹ Umberto Eco, *La Guerre du faux*, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1987, p. 245.

¹¹² Michel Foucault, *L'Ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Gallimard, 1970, p. 10-11.

¹¹³ Le substantif polysémique de « société » se comprend à la fois au sens du rassemblement des individus autour d'institutions communes – l'Etat tout entier –, mais aussi au sens de groupes sous-jacents à cet ensemble ; le rassemblement des individus peut alors se limiter à une structure (la « société » au sens d'« entreprise »), voire aux simples relations sociales que ces individus entretiennent entre eux, par-delà leur appartenance à un groupe défini (au sens de « vivre en société »).

également en provenir. Cette instance se fait *fabricante* et *transformatrice* du discours légitimant, à la fois par la parole individuelle des représentants, mais également à travers le prisme d'un cadre promotionnel varié, imprimé ou numérique : publicités, sites officiels de structures éditoriales, comptes officiels de ces structures sur les réseaux s'établissent comme autant d'espaces possibles de mythification des figures d'auteurs. En dépit de cette réalité, il convient cependant de garder à l'esprit, comme observé *supra*, que la présence médiatique de l'auteur n'est pas systématique, pas plus que ne l'est sa mise en avant par ladite instance éditoriale. En raison du fait qu'une multitude d'auteurs ne jouissent d'aucune visibilité, et que les possibles sources du discours demeurent essentiellement individuelles, ces dernières doivent être combinées avec des analyses d'ensemble, portant un regard sur la considération de l'auteur dans son statut générique. A cette fin, cette étude mobilisera également diverses productions institutionnelles étatiques telles que textes juridiques, rapports et publications ministériels, sans omettre les productions d'organisations variées visant à la défense des intérêts des auteurs dans leur apparente globalité (telles que les divers syndicats), également génératrices de nombreux énoncés.

2.2.2. Observer l'éditeur, la structure, l'œuvre avec et par-delà les imaginaires

L'analyse de la complexe posture éditoriale nécessite à son tour de mobiliser une variété de documents. La première catégorie, déjà évoquée, est de son fait même : la production épitextuelle réalisée « au nom de l'entreprise » agit dans une démarche d'effacement des individualités professionnelles, au profit d'une posture artificialisée d'auteur (le plus souvent singularisé), mais laissant voir une valorisation structurelle en trame de fond. Mais si les publicités, comptes sur les réseaux ou autres sites officiels, etc. fournissent une solide base d'étude, celle-ci ne saurait se limiter à l'épitéxte : la démarche de mythification se réalise *via* le paratexte dans son entièreté, imposant l'appréhension du livre comme *objet* de consommation à la fois démultipliable et unique dans sa forme. La transformation continue du champ éditorial fait entrer les produits dans une concurrence effrénée, menant à une recherche constante de distinction à la fois desdits produits, mais aussi des acteurs entre eux (justifiée autant par l'augmentation du nombre d'acteurs que par les phénomènes de concentration). Les logiques de démarcation visuelle qui en découlent se font les reflets des identités d'entreprises (dans une démarche d'harmonisation à travers le catalogue ou sa portion, comme l'incarnent les logos ou la réitération de codes graphiques ; par l'intégration d'énoncés valorisants pour la structure, etc.), et possiblement des identités actoriales (par le biais d'éléments signifiants tels que la présentation du signataire, textuelle ou imagée). Plus subtilement, en ce que le livre publié se présente comme un « tout abouti », ces logiques se font également les reflets des rapports de

domination et de négociation sous-jacents entre l'auteur et l'éditeur : quelle entité l'objet-livre contribue-t-il véritablement à valoriser ? Ce travail intègre donc une réflexion sur la matérialité du livre, aujourd'hui au cœur même des enjeux : la dématérialisation que permettent les nouvelles technologies interroge le sens même du livre comme *objet* porteur de sens. Au-delà de sa singularité, cet objet-livre doit aussi être analysé dans sa masse à des fins de consommation, ce qui mènera à l'exploitation de sources extérieures observant sa réalité commerciale au sein du marché tout entier. Tous ces éléments demeurent néanmoins ceux d'énonciations collectives possiblement lissantes, en ce que celles-ci présentent une finalité présentée comme cohérente (le livre) résultant d'un rapport entre un individu (l'auteur) et une structure (la maison). La compréhension des subtilités de l'autorité éditoriale impose de prendre en compte les modalités de sa parole individuelle ; celle-ci dispose de deux avantages : elle s'observe comme une « délégation » du pouvoir à travers une figure singulière, et elle donne de plus accès (partiellement tout du moins) aux « coulisses » de l'édition, par l'exposition d'aspects ordinairement moins visibles dans l'espace public. Comme pour l'auteur, la parole de l'individu-éditeur peut être accessible par le biais de divers entretiens ; hors d'un tel cadre médiatique, l'énonciation peut aussi prendre la forme de l'autobiographie, registre longtemps lacunaire en la matière¹¹⁴, mais agrandissant malgré tout son fonds au cours du temps, particulièrement dans les dernières décennies du XX^{ème} siècle¹¹⁵. Tout en détaillant une activité professionnelle proprement éditoriale, ces divers énoncés peuvent ponctuellement évoquer les relations entretenues avec des auteurs ; toutefois, de telles interactions se déroulent le plus souvent dans le cadre de l'intime et sont de surcroît périphériques à l'œuvre, n'y étant usuellement pas intégrées ; dépasser le simple « discours rapporté » peut alors être réalisé par la consultation de quelques correspondances¹¹⁶. Quoique tous ces matériaux mentionnés

¹¹⁴ Bernard Grasset regrette ainsi en 1951, qu'une « Histoire de l'édition [...] manque encore » Voir Bernard Grasset, *Lettre à André Gillon sur les conditions du succès en librairie*, Grasset, 1951, p. 36. Cité dans Elisabeth Parinet et Valérie Tesnière, « Une entreprise : la maison d'édition », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, op. cit., p. 158. Bernard Grasset et Charles Péguy sont alors présentés comme les « seuls à s'exprimer sur leur métier d'éditeur et de façon très différente. » (*Idem.*)

¹¹⁵ Parmi ceux-ci ont notamment été cités au cours de cette recherche : Eric Losfeld, *Endetté comme une mule ou la passion d'éditer* (Belfond, 1979) ; José Corti, *Souvenirs désordonnés* (Corti, 1983) ; Hubert Nyssen, *L'Éditeur et son double* (Actes Sud, 1988) ; Pierre Belfond, *Scènes de la vie d'un éditeur* (Fayard, 1994). Mais mentionnons néanmoins d'autres ouvrages relevant de cette catégorie, tels que Françoise Verny, *Le Plus beau métier du monde* (Orban, 1990), ou plus récemment Jean-Jacques Pauvert, *La Traversée du livre* (Viviane Hamy, 2004) ; et Jean-Claude Zylberstein, *Souvenirs d'un chasseur de trésors littéraires* (Allary, 2018).

¹¹⁶ Cette pratique fréquente remontant à la naissance même de la figure moderne de l'éditeur (Ainsi d'Eugène Sue avec Honoré Champion ; d'Emile Zola avec Flammarion ou Laborde ; de Honoré de Balzac avec Levavasasseur, Mame, Charles Gosselin et Edmond Werdet, etc.) est l'occasion de formuler diverses requêtes (littéraires, financières, etc.) ; d'observer le suivi de l'éditorialisation d'un ouvrage ; de régler un conflit (ou d'en provoquer un le cas échéant) ; de converser sur le monde du livre (par l'évocation de travaux de pairs), ou plus simplement d'entretenir une cordiale entente. Interaction différée de la parole privée, leur lecture participe d'une « révélation » de l'éditeur et de ses pratiques d'initié, mais possède des limites : leur conservation au sein des archives éditoriales en restreint fréquemment l'accès, et leur éventuelle publication est ordinairement limitée aux auteurs suffisamment (re)connus pour qu'il en soit gardé trace. En outre, l'évolution du support usuel d'échange, par le passage de la

représentent de précieuses sources d'informations du fait de la faible médiatisation de la figure éditoriale, ceux-ci ne peuvent toutefois s'affranchir de certains biais : que l'énonciateur provienne d'une entreprise de petite taille ou que celle-ci soit de plus grande importance sur le marché, la parole ne saurait être représentative de l'activité dans son intégralité, en raison même de l'hétérogénéité des structures. Par ailleurs, ces formes énonciatives exposées du fait même des acteurs « au contrôle », ou présentant des individus qui en incarnent les valeurs, en questionnent la neutralité. Conséquemment, des outils relatifs à ces sujets mais produits de l'extérieur doivent être mobilisés. Biographies, reportages et autres hommages peuvent être réalisés par des sources tierces, quoique ces documents donnent fréquemment à voir des postures singulières, et donc spécifiques ; il importera de les compléter d'une somme de littérature « grise » (ouvrages technique, publications gouvernementales, rapports, et autres sources institutionnelles), mais surtout d'un ensemble de productions académiques. Les réflexions portant spécifiquement sur l'instance éditoriale, historique ou contemporaine, ont ainsi déjà fait l'objet d'importants travaux¹¹⁷ ; la recherche plus ciblée sur la relation que l'instance éditoriale entretient avec l'auteur reste pour sa part sensiblement moins fournie, mais a néanmoins déjà fait l'objet de plusieurs publications¹¹⁸.

Comprendre la régulation des rapports au sein du milieu éditorial implique donc d'étudier les discours produits par ses différents acteurs. De sorte à approfondir un thème somme toute encore peu abordé, cette thèse se propose également de compléter ces sources par un corpus d'échanges originaux, tenus auprès de divers acteurs du monde du livre.

2.2.3. Mobilisation d'outils originaux : entretiens

Si de nombreux articles existent d'ores et déjà sur le rôle de l'éditeur et de l'auteur, si de nombreux entretiens ont été menés avec tout autant d'auteurs pour tenter de définir plus précisément leur appréhension de la littérature, ou pour débattre sur le sens à donner à leurs œuvres, ces sources sont toutefois lacunaires à plusieurs égards. Tout d'abord, la production médiatique étant usuellement proportionnelle à la reconnaissance ou au succès, la parole d'auteurs moins visibles est d'autant plus rare. De la même manière, les acteurs de l'« édition »

lettre vers le mail, complexifie l'accès à de tels échanges à l'ère contemporaine, et contribue à rendre l'éditeur à l'ombre.

¹¹⁷ Parmi lesquels nous mentionnerons avec une attention particulière les travaux de Pierre Bourdieu, Roger Chartier, Henri-Jean Martin, Pascal Fouché, Elisabeth Parinet, Jean-Yves Mollier, Pascal Durand, Anthony Glinier, Olivier Bessard-Banquy, Jean-Marie Bouvaist, Gisèle Sapiro, etc., que l'on retrouvera au cours de cette étude.

¹¹⁸ Parmi ces travaux, nous pouvons notamment compter le numéro de la *Revue des sciences humaines* « L'écrivain chez son éditeur », vol. 3, n°219, 1990 ; Monique Nemer, « Les rapports auteur/éditeur », dans Gabrielle Chamarat et Alain Goulet (dir.), *L'Auteur*, Presses universitaires de Caen, 1996, p. 185-190 ; Sylvie Perez, *Un couple infernal, l'écrivain et son éditeur*, Bartillat, 2006 ; Olivier Bessard-Banquy, « De la relation auteur-éditeur. Entre dialogue et rapport de force », dans *A contrario*, n°27, 2018/2, p. 79-96, etc.

(cette appellation étant par nature sujette à caution) dans ses formes plus alternatives, et tout particulièrement contemporaines, sont encore assez peu interrogés : ainsi des représentants des plateformes d'autoédition, quoique les médias y portent un intérêt croissant. Dans un second temps, il apparaît que le cœur du sujet de ce travail de recherche, soit la manière dont s'établit l'autorité à travers les relations qu'entretiennent l'auteur et l'éditeur, représente un matériau relativement peu abordé médiatiquement. L'abord de ces sujets peut apparaître en filigrane des discours, mais semble le plus souvent reposer sur un *acquis*, bien-fondé supposant la légitimité de la domination éditoriale sur l'instance auctoriale, sans interroger plus avant cet état de fait. Ainsi, en complément de diverses interviews évoquant cet aspect particulier de la vie littéraire, plus d'une vingtaine d'entretiens originaux ont été menés auprès de divers acteurs en lien avec le monde du livre, et tout particulièrement dans ses franges auctoriale et éditoriale. Ces discours permettent de mieux cerner la manière dont le monde est connu ou représenté par ses différents acteurs, endossant parfois plusieurs casquettes, et permettent également d'observer la façon dont l'autorité s'exprime, et ses effets dans l'assomption, la réfutation ou l'attestation des statuts conférés à autrui, ou que d'autres acteurs revendiquent. Saturés de biais de confirmation, les entretiens amènent également des réflexions d'ordre épistémologique, soit relatives à la description des connaissances et à la description de la manière dont ces connaissances sont acquises ; il s'agit ici de la nature, des sources et des limites de ces connaissances. Les énoncés permettent à tous ces égards de mieux observer, au cœur des principes de pouvoir et d'autorité, la distinction entre le *dit* et le *fait*. Les entretiens ont également été l'occasion d'appréhender les complexités liées à l'emploi de divers termes reliés au champ lexical du monde du livre : « édition », « éditer », « éditeur », « auteur », « écrivain », « écrire », « livre », « roman », « littéraire », « littérature », « numérique », etc. Les définitions normées et usuelles de ce champ, souvent délimitées à des considérations générales et dont l'étymologie est traçable, se confrontent à d'autres définitions, d'usage ou plus personnelles, variant grandement d'un interlocuteur à l'autre. Tandis que certains recourent à des définitions académiques, d'autres marquent leur discours de licences poétiques afin de délimiter le rôle dévolu à chacun. Ces définitions sont des *énoncés*, et ne constituent donc qu'une lecture de l'environnement des instances qui les prononcent. En conséquence, elles peuvent présenter un certain décalage avec la pratique professionnelle ou créative de ces mêmes instances. Afin que l'échantillon puisse être représentatif de la grande disparité des modèles existants, ces entretiens ont été réalisés avec des acteurs du circuit de l'imprimé, de celui du numérique, ou présentant une approche hybride. L'organisation d'entretiens a notamment permis l'expression d'acteurs « moins légitimes » du monde du livre, du fait de leur manque de reconnaissance ou de leur exploitation d'alternatives à l'édition « traditionnelle ». Afin de ne pas omettre des acteurs périphériques à la

relation auteur-éditeur, mais essentiels à la compréhension du marché du livre, quelques entretiens avec des libraires ont également été organisés. L'un des entretiens a été mené auprès d'une professionnelle dont le parcours a été essentiellement réalisé dans le milieu du livre anglo-saxon ; il a été décidé de le conserver afin d'observer très ponctuellement en quoi quelques différences s'observent avec son équivalent français, ou inversement en quoi il s'y assimile.

Méthodologie de la prise de contact et de la constitution des questionnaires

Les sollicitations ont été faites auprès de nombre de structures éditoriales et d'auteurs par contact direct (*via* mail, sites officiels, comptes sur les réseaux, rencontres fortuites), ou par le recours à divers réseaux (professionnel comme amical). La somme d'entretiens retranscrits se présente comme un reflet de la difficulté d'obtenir des retours positifs auprès des acteurs « institués » : le taux d'échec aux sollicitations fut de l'ordre de 80 %, qu'il s'agisse d'éditeurs « traditionnels » ou d'auteurs publiés au sein de structures « prestigieuses ». Ces acteurs ont été, dans l'ensemble, moins prompts à livrer leur parole que les « peu visibles » ou ceux en quête de légitimité qui, de surcroît, ont témoigné un intérêt pour cette parole donnée en proposant l'expérience à des pairs. A cela doit être ajouté, relativement aux auteurs, que des échanges ont été réalisés sans toujours faire l'objet d'une retranscription : quoique la parole auctoriale paraisse plus « libre » et propice à décrire des conflits, ou plus généralement de mauvaises relations avec l'instance éditoriale, la crainte de l'enregistrement (motivant son refus) doublée de conditions de conversations plus mondaines que régulées académiquement (la rencontre s'étant faite dans des cafés et restaurants, par exemple) a donné lieu à des échanges instructifs et plaisants, mais textuellement inexploitable. A tout le moins, cet état de fait permet de renforcer encore un peu plus la posture symbolique de l'éditeur « discret » et « en contrôle » de la parole auctoriale. L'organisation des échanges proprement dits une fois le lien établi a également nécessité une certaine adaptabilité. Se contenter de « donner la parole » ne peut suffire : encore faut-il trouver un angle d'approche justifiant la mobilisation de ces énoncés originaux. Ainsi, un guide d'entretien standard a été initialement établi ; long d'une trentaine de questions, son objectif était de s'adresser indifféremment aux auteurs comme aux éditeurs. En conséquence, un problème d'ordre méthodologique s'est immédiatement posé : confrontées à la grande hétérogénéité des structures et des parcours individuels, ces questions ne prenaient pas suffisamment en compte la spécificité propre à chaque individu, voire laissaient supposer une absence totale de renseignement de ma part avant l'organisation de l'entretien (par exemple : « Avez-vous déjà obtenu un prix littéraire ? »). Elles rentraient par ailleurs de force les acteurs dans une conception stéréotypée de l'édition ou de l'activité d'écriture, dévalorisant

considérablement l'approche numérique et survalorisant celle de l'imprimé. Le discours des acteurs autoédités ou des gestionnaires de plateformes dématérialisées, deux rôles au cœur des problématiques actuelles, ne pouvait donc aucunement rentrer dans ce guide initial. Suite à un entretien réalisé auprès d'une professionnelle, si peu adapté qu'il ne fut pas retranscrit, une nouvelle approche fut envisagée. Le guide d'entretien original n'est devenu qu'un fil directeur, permettant d'aborder des thèmes récurrents tout en évoquant à chaque occurrence l'unicité du profil rencontré. Les thèmes furent ainsi les suivants : évocation du parcours individuel, spécificité de la démarche professionnelle, considération du milieu éditorial dans son ensemble, approche du thème central relatif au rapport entre auteurs et éditeurs, exploitation des relais de valorisation, logiques de la consécration, articulation entre le circuit de l'imprimé et du numérique, ouverture/conclusion. Une double/triple question de synthèse (définition de l'écrivain/de l'auteur/de l'éditeur) a été ajoutée après quelques entretiens ; prenant presque toujours de court les personnes interrogées à l'oral, ces conclusions permettent d'observer la cohérence du discours dans son ensemble.

Déroulement des entretiens, retranscription, réécriture

La plupart des échanges qui ont été retranscrits a été organisée en visioconférence ou par téléphone ; leur durée varie entre une trentaine de minutes et plus de trois heures. Afin de mettre les interlocuteurs en confiance, il était clairement annoncé dès les premières minutes que l'entretien serait enregistré et anonymisé si désiré, de sorte à ce qu'aucune identification directe ne soit possible (seul un auteur l'a exigé), et que les passages « off » ne feraient pas l'objet d'une retranscription, ce qui a été respecté. Bien que le procédé se veuille semi-directif, la parole en entretien n'est toutefois pas entièrement contrôlable ; divers phénomènes furent observés en conséquence : anticipation de questions prévues ultérieurement, fusion de plusieurs thèmes en une seule réponse, esquive (conscientes ou non) de certains thèmes abordés. Suite à l'entretien proprement dit et relativement à sa retranscription, la décision a été prise de reformuler le discours afin d'en faciliter la lisibilité, tout en restant le plus proche possible du matériau original. Les interventions portent notamment sur la rupture syntaxique (rendant parfois l'argumentation incompréhensible), et sur les répétitions n'apportant rien à l'analyse. Le recours au registre familier n'a pas été censuré. Certains des entretiens ne résultent pas d'échanges à l'oral, mais de retours de mails : les formulations y sont bien plus policées, et la parole semble moins libre. En de telles circonstances, le fil des questions est toutefois respecté bien que certaines d'entre elles aient quelquefois été entièrement ignorées ; elles ont alors été supprimées du rendu final.

2.3. Délimitation du terrain éditorial

2.3.1. Quelles structures intégrer dans la réflexion ?

Quoique de multiples facteurs indiquent une tendance au regroupement des acteurs et au partage d'un ensemble de pratiques, l'édition n'en est pas moins plurielle et hétérogène. Une recherche portant sur les relations entre auteurs et éditeurs doit donc nécessairement délimiter un champ de réflexion de sorte à rester cohérente et pertinente. Cette délimitation est notamment relative à la période (voir *supra*) ; sans s'en contenter, elle doit également porter sur le secteur de la production considéré. La focalisation de ce travail sur l'édition littéraire amène à la question suivante : quelles structures éditoriales intégrer dans la réflexion, et quelles structures exclure ? Un premier facteur de délimitation est d'ordre à la fois culturel, géographique et linguistique : l'argumentation se focalise sur la littérature publiée en France métropolitaine. Cette recherche ne s'inscrivant pas dans une démarche comparatiste, ceci induit en conséquence *a minima* l'exclusion des structures éditoriales du reste du monde francophone. Par ailleurs, si la « littérature française » fera l'objet d'une attention particulière en tant que secteur porteur sur le marché du livre en France, ce travail ne saurait s'y restreindre : procéder à une telle limitation imposerait de ne pas prendre en considération des fractions entières de catalogues multipliant les nationalités auctoriales parfois sans distinction¹¹⁹, d'omettre des auteurs en raison de leur nationalité ou de leur langue d'expression d'origine, ou encore de limiter l'analyse à un nombre restreint de collections au détriment d'autres, quand bien même les logiques éditoriales sous-jacentes seraient similaires. De la sorte, le dénominateur commun favorisé est celui de *structures éditoriales françaises, publiant de la littérature*. Une fois cela établi, à tout le moins peut-on imaginer procéder à un critère d'exclusion : divers catalogues révèlent une absence totale de ce domaine en leur sein (Elsevier, Dalloz, etc.). Toutefois, il est difficile d'envisager une délimitation de l'édition littéraire aux structures n'ayant jamais publié *que* de la littérature. Beaucoup de catalogues révèlent une pluralité de thèmes exploités, à plus forte raison si la structure observée est de grande taille. L'exclusion ne peut donc être celle d'entreprises à des groupes dont d'autres succursales portent sur des secteurs différents, ou même d'une entreprise unique spécialisée dans un domaine donné (juridique, médical, scientifique, littérature « grise », etc.), dès lors que leur catalogue intègre effectivement de la littérature. Il apparaît à cet égard que diverses structures d'importance historique se sont

¹¹⁹ Certaines démarches éditoriales donnent la part belle à la littérature étrangère et fournissent des éléments de distinction clairs de cette portion de la production d'avec le reste ; ainsi du catalogue en ligne de Gallimard qui sépare distinctement « littérature française » et « littérature étrangère » : <https://www.gallimard.fr/> [consulté le 30 juin 2023]. D'autres démarches procèdent inversement à un notable effacement de ces différences : par exemple, les collections de poche tendent notablement à rassembler des titres provenant originellement de collections distinctes. Les collections spécialisées dans des « sous-genres », dans le même esprit, peuvent intégrer des titres d'auteurs en provenant de diverses nationalités.

intéressées à la littérature, sans pourtant que cette dernière ne représente la part majoritaire de leur catalogue. De fait, comment observer le milieu de l'édition dite « littéraire », dès lors que ses composantes sont aussi couramment généralistes ? Même sans exclure de maison « par principe », invitant à prendre en compte des noms usuellement détachés du secteur, il demeure que toutes les structures éditoriales ne sont pas d'importance égale. Si, de fait, les critères de sélection sont assez permissifs, ce travail ne saurait prétendre à l'exhaustivité : beaucoup de ces sociétés sont de (très) petite taille, et leur catalogue l'est tout autant ; une part conséquente de celles-ci disparaît rapidement après leur création, faisant que ces structures ne pèsent (ou n'ont pesé) aucunement sur le marché, et ne sont (ou n'ont été) productrices d'aucun énoncé notable, interrogeant la pertinence de leur évocation. Toutes les mentionner serait contre-productif, et constituerait un sujet de recherche à part entière. De fait, la réflexion doit être encadrée autrement, de sorte à ce qu'une observation suffisamment représentative de la réalité soit réalisée malgré tout. Il apparaît que celle-ci s'impose en réalité d'elle-même. S'il est évident que la place accordée aux acteurs moins visibles, voire invisibles, est plus sujette à caution, inversement, les acteurs plus puissants, ayant le plus marqué l'histoire du livre en France ou tout simplement plus prolixes, sont plus générateurs d'énoncés, de leur propre fait ou de celui d'acteurs qui leurs sont tiers. Pour cette raison, qui résulte de la concentration de l'activité, mais aussi de la concentration de l'attention sur un nombre assez réduit d'acteurs (y compris en intégrant une pluralité de structures ne pesant que peu sur le marché à l'échelle nationale, en raison de leur positionnement périphérique à l'« oligopole à franges »), une liste assez courte d'acteurs « marquants » se dessine. En conséquence, le développement donne nécessairement une place bien plus importante à certaines structures qu'à d'autres, orientée à la fois par la masse des énoncés produits dans l'espace culturel, et par la division du marché. Malgré l'indispensable acceptation de cet axiome, il convient de se garder de supposer, à la lecture de chaque opinion formulée par un acteur appartenant à ce monde, que celle-ci serait représentative d'un « tout cohérent » (quand bien même l'énonciateur le laisserait induire). L'édition reste hétérogène, et ce travail tente envers et contre tout de présenter un état des lieux aussi représentatif que possible d'une situation donnée dans une période donnée. Suite à ce repérage, un dernier point est à aborder pour la délimitation du champ : ce que couvre « la littérature » ne va pas nécessairement de soi.

2.3.2. Définir un secteur de production : ce qui est dit du « littéraire »

A priori, la délimitation du champ d'étude aux éditeurs de « littérature » impose nécessairement d'établir une séparation entre ce qui relève ou non de cette dernière. La concentration de la réflexion sur un champ particulier de la production éditoriale pose une

difficulté fondamentale : quels doivent être les critères de cette inclusion ? La dénomination de « littérature » comme « Ensemble des œuvres écrites auxquelles on reconnaît une finalité esthétique¹²⁰ » rassemble de ce seul fait une pluralité de catégories génériques, dont certaines se définissent par leur structure formelle (théâtre, poésie), tandis que d'autres font reposer leur fonctionnement sur le recours à la narration, parmi lesquelles le « récit », les « nouvelles » ou encore le « roman », ainsi que tous les sous-genres associés, voire ceux exploitant la narration sans y donner la place majoritaire dans l'œuvre, en l'équilibrant avec une autre forme de production de l'écrit (bande dessinée, roman graphiques, etc.). L'observation pourrait alors être celle d'une somme d'œuvres répondant chacune à un ensemble de caractéristiques préalablement déterminées. Un écueil survient : ces caractéristiques, qui motivent la désignation de l'appartenance ou de l'éloignement d'une œuvre à un champ, font-elles consensus, résultent-elles d'accords mutuels, ou bien ou sont-elles en proie à l'expression de l'autorité des entités à l'origine des énoncés qui en font la description ? D'une part, les différentes définitions qui ont pu être données de part et d'autre au cours de l'histoire de la pensée, ou les frontières qui ont pu être établies, ne sont pas stables. D'autre part, quoique l'emploi du terme permette d'englober plusieurs genres, les rapports de force établis entre les différents acteurs du monde du livre agissent nécessairement sur les modes de production de ces derniers, sur leur transformation préalable à leur intégration au sein du marché, mais aussi sur leur caractérisation. C'est ainsi que le poids des producteurs dans leur double rôle de catégorisation et de transformation possible des œuvres semble rebattre les cartes : la réalité recouverte par un genre et entérinée par l'estampillage formel peut varier d'un éditeur à l'autre dans sa production d'énoncés, faisant ici encore état d'une variété de pratiques ne faisant qu'appuyer la grande hétérogénéité éditoriale, et insistant sur le fait que catégories et genres ne possèdent pas toujours (s'ils ont jamais possédé) de contours clairement délimités. Comment procéder alors, du fait de la variation dans la définition, voire de la simple déclaration putative, par le biais de l'apposition paratextuelle d'une source à l'autre ? Une œuvre peut-elle être considérée comme « fiction » ou « roman », ou au contraire peut-on lui refuser cette appellation, dès lors qu'elle répond formellement ou non à un certain nombre de caractéristiques préalablement établies, ou bien cette œuvre devient-elle « fiction » ou « roman » d'abord par l'énonciation produite à son sujet ? Premièrement, afin de ne pas exclure ou inclure indûment une somme d'œuvres du seul fait que les estampillages ne correspondent pas toujours aux usages les plus communs, sont parfois manquants, ou changent avec le temps, la posture la plus neutre et objective consiste en une approche de « la littérature » transversalement aux genres. Mais les frontières de cette dernière sont incontestablement en proie à l'expression de l'autorité d'un certain nombre

¹²⁰ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/litt%C3%A9rature/47503> [consulté le 30 juin 2023].

d'acteurs qui, par leur autorisation ou leur empêchement, par leur action concrète ou leurs suppositions, participent à la construire. Deuxièmement, l'établissement de limites claires mais fondamentalement arbitraires risquant de fausser toute tentative de corpus, la solution la plus satisfaisante semble être celle non pas de l'observation des caractéristiques intrinsèques aux œuvres, que celle de l'ensemble des énoncés produits à leur sujet par des instances revendiquant une *autorité*, et l'observation de l'acceptation ou du refus de ces énoncés par des récepteurs ultérieurs. Il apparaît donc que la meilleure manière de procéder pour étudier le fonctionnement de l'édition littéraire n'est pas de chercher à déterminer ce qu'est la « littérature », une « œuvre littéraire » ou même un « roman » *en soi*, que de comprendre ce qui est déclaré comme tel, ce qui en est éventuellement dit par la suite, mais aussi de comprendre quels sont les locuteurs de ces déclarations, et dans quels contextes celles-ci sont produites. Cette constatation, au cœur même des rapports de force et des espaces d'affirmation, de supposition, ou de dénégation de l'autorité, se prête tout particulièrement au lien tissé entre l'auteur et l'instance éditoriale.

3. Problématique et annonce du plan

Dans cette période allant de la fin de la seconde guerre mondiale jusqu'à la contemporanéité, notre réflexion cherchera donc à établir la manière dont se structure la nature du rapport déséquilibré entre auteurs et monde de l'édition. De sorte à tenter d'y apporter des éléments de réponse, ce travail explorera les espaces, milieux et champs de réflexion dans lesquels il paraît manifeste qu'un rapport d'une telle nature est à l'œuvre. Si ces champs, dans la pratique, se chevauchent constamment – du fait notamment de l'intrication permanente entre l'« art » et le « commerce » propre au milieu du livre –, il nous a malgré tout semblé pertinent de l'observer sous l'angle de grands ensembles cohérents afin d'en clarifier l'appréhension. C'est ainsi qu'afin de répondre à cette problématique, cette recherche suivra une organisation thématique articulée selon une perspective historique. Cette dualité permettra de contextualiser l'émergence de divers phénomènes observables à travers la période étudiée, tout en essayant de rendre compte à la fois de la complexité et de la persistance du déséquilibre considéré.

La première partie se concentrera ainsi sur le rapport de force structurel à l'œuvre. Le premier chapitre déterminera les implications de la présence du livre comme produit inséré au sein d'un marché, sur lequel l'auteur comme individu ne possède qu'un pouvoir relatif. Le deuxième chapitre explorera la nature statutaire de l'auteur et de l'éditeur, et en quoi ce premier, en tant que « non-initié », se retrouve atomisé face à un milieu constitué de professionnels. Le troisième chapitre insistera sur l'aspect juridique du lien qui se tisse entre les deux entités,

témoignant de l'entérinement de l'assujettissement aussi aux yeux de l'Etat.

La deuxième partie se penchera plus longuement sur la dimension symbolique du lien entre auteur et éditeur. Le quatrième chapitre observera en quoi la mise à disposition de l'œuvre auprès d'un public est d'abord conditionnée à son approbation, et de fait en quoi elle signe la présence d'une autorité éditoriale résultant d'un « régime de la croyance » dans la construction de la valeur. Le cinquième chapitre observera les divers processus de mythification exercés sur l'œuvre, mais aussi ceux relatifs aux postures de l'individu-auteur et de l'individu-éditeur comme fruits d'imaginaires collectifs. Ce chapitre interrogera notamment les possibles postures que ces entités constituent au sujet d'elles-mêmes, ou des autres avec qui elles interagissent dans un plus ou moins grand rapport de proximité. Le sixième chapitre approfondira ce point en le confrontant à la réalité de l'exposition (ou de l'absence d'exposition) de ces figures, et de l'œuvre qui les lie, au sein d'un espace médiatique complexe lui aussi en évolution, et qui entérine les possibles disparités de visibilité entre les uns et les autres.

La troisième partie se focalisera sur la reconfiguration de ces rapports à l'heure de l'émergence des nouvelles technologies. Le septième chapitre considèrera la transformation du marché du livre au temps du numérique, et en quoi ces transformations aggravent ou tempèrent le déséquilibre observé. Le huitième chapitre portera plus intensément sur la nature de l'exposition des instances autoriales et éditoriales, ainsi que de l'œuvre, dans l'espace médiatique renouvelé qu'incarne internet, et si à nouveau cette reconfiguration bouleverse ou non les codes. Le neuvième chapitre, enfin, explorera les nouvelles formes d'affranchissement que permet le numérique, que cette « sortie » du principe d'assujettissement soit celle de l'auteur ou du lecteur, et si ces formes contribuent à leur tour à réinventer les rapports de force observables dans le circuit traditionnel, ou si elles n'en paraissent qu'une forme dérivée.

PREMIERE PARTIE

**Les nouvelles lois du marché du livre à l'époque contemporaine :
renforcement éditorial, fragilisation auctoriale**

Chapitre 1. La recomposition du paysage éditorial français dans la seconde moitié du XXème siècle

Les profondes mutations du milieu culturel en général, et éditorial plus particulièrement s'ancrent dans une réflexion plus large nécessitant d'observer l'évolution du contexte politique et économique au cours de la seconde moitié du XXème siècle. Si la sphère politique s'invite dans la vie culturelle, son objectif initial n'est pas la brimer, mais au contraire de favoriser son développement ; il importe ainsi de comprendre en quoi les décisions étatiques et leur mise en place sont annonciatrices de ces changements. La politique d'après-guerre donne la part belle aux entreprises privées ; dans le monde de l'édition, ces nouvelles logiques favorisent à terme non seulement les phénomènes de concentration, mais également l'instauration progressive d'un nouveau rapport entre les différentes entités qui composent ce milieu. Quelle place va-t-il rester à l'auteur dans cette transformation qui s'opère à très large échelle ? L'allégeance de celui-ci à l'éditeur – ou plutôt, au système éditorial dans son ensemble – se renforce considérablement à partir de la seconde moitié du XXème siècle. Pour en prendre la mesure, un bref tableau des changements structurels de cette période doit être brossé.

1.1. De la restructuration économique aux phénomènes de concentration

1.1.1. Le développement des politiques culturelles : l'affirmation d'une exception

1.1.1.1. Les politiques du livre au sortir de la guerre : des premières dynamiques étatiques à la naissance de l'Etat culturel (1936-1957)

A la veille de la seconde guerre mondiale, le monde des lettres laisse encore voir en lui les lourdes traces de sa première révolution, conséquente à l'apparition de la figure moderne de l'éditeur remontant au début du XIXème siècle, et à l'accélération des pratiques de production et de diffusion des créations de l'esprit. Aux yeux de l'Etat et de la déjà presque centenaire Société des gens de lettres (SGDL), cependant, la nation n'est plus « pionnière » dans sa législation ; si celle-ci a pu consolider progressivement les droits des auteurs depuis la Révolution¹²¹, il est regretté que le « “premier pays du monde en matière de développement de la pensée”, n'eût pas encore une loi sur le contrat d'édition¹²². » Les éditeurs, laissés jusqu'alors relativement libres dans leurs pratiques contractuelles¹²³, laissent la France « insuffisamment

¹²¹ Notamment depuis le décret du 5 février 1810 contenant règlement sur l'imprimerie et la librairie, et depuis la signature de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques le 9 septembre 1886.

¹²² Projet de loi sur le droit d'auteur et le contrat d'édition, présenté au nom de M. Albert Lebrun, Président de la République française, par M. Jean Zay, ministre de l'éducation nationale et des beaux-arts, et par M. Marc Rucart, garde des sceaux, ministre de la justice, Session ordinaire – 2ème séance du 13 août 1936.

¹²³ Voir Isabelle Diu et Elisabeth Parinet, *Histoire des auteurs*, Perrin, coll. « Tempus », 2013, p. 158 et 390

protectrice des auteurs¹²⁴ ». C'est dans ce contexte que, « le 13 août 1936, Jean Zay dépose son projet sur le droit d'auteur devant la Chambre des députés. Ce projet est destiné à combler une double lacune : régler toute la matière du droit d'auteur et du contrat d'édition¹²⁵. » Le projet, en correspondance avec l'idéologie politique de l'époque, défend la conception du droit d'auteur comme « droit d'une nature spéciale¹²⁶ », « profondément différent du droit de propriété, qui porte sur les biens mobiliers et immobiliers ». La loi ayant alors cours prend plus la défense des « cessionnaires », autrement dit des éditeurs à qui est encore unilatéralement cédée la propriété de l'œuvre, que celle « des hommes de lettres et des artistes ». En distinguant la création intellectuelle de tout autre type de production et en visant à faire désormais de l'auteur non plus un « propriétaire » mais un « travailleur », et de l'éditeur un « concessionnaire, pendant un temps limité, d'un privilège d'exploitation », l'objectif est double : rééquilibrer le rapport de force entre ces deux instances, et moderniser l'appareil de loi par « l'articulation des intérêts privés et des intérêts publics dans le double dessein de concilier les intérêts de “la famille et de la Nation”¹²⁷ ». Le projet se heurte cependant à l'opposition des professionnels concernés, et « cristalliserait l'hostilité des éditeurs, Bernard Grasset symbolisant à lui seul cette opposition à la réforme, au nom de la défense du rôle de l'éditeur comme “créateur de valeur”¹²⁸ ». L'auteur, lui, est d'ores et déjà dans un rapport d'assujettissement dont personne n'est dupe :

On parlait, devant le spirituel directeur littéraire d'une grande maison d'édition du nouveau « régime » que l'on tend à instaurer entre éditeur et auteur.

- Oui, oui, coupa Max Fisher, cela me rappelle un fameux mot de Renan : « La nouvelle loi semble faite pour un écrivain qui naîtrait enfant trouvé et qui mourrait célibataire¹²⁹. »

Encore en tractation en 1939, le projet sera interrompu par la guerre. Au sortir de celle-ci, le débat est ravivé ; dans « les raisons principales de l'intérêt manifesté alors pour le livre, l'objectif principal des mesures envisagées [est] d'améliorer la condition matérielle et sociale des écrivains¹³⁰ ». Deux projets essentiels à cette reconsidération prennent forme. Le premier tient en l'instauration de la Caisse nationale des lettres (CNL) par la loi n°46-2193 du 11 octobre 1946. Créée sous l'impulsion d'André Malraux, elle est une refonte de la Caisse des

notamment.

¹²⁴ Anne Latournerie, « Petite histoire des batailles du droit d'auteur », dans *Multitudes*, n°5, 2001/2, p. 48.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 49.

¹²⁶ Pour cette citation et les suivantes, voir Projet de loi du 13 août 1946, art. cité.

¹²⁷ Anne Latournerie, « Petite histoire des batailles du droit d'auteur », art. cité. La citation est tirée d'Alfred de Vigny, « De Mlle Sédaine et de la propriété littéraire », dans *Revue des deux mondes*, t. 25, 1841, p. 249, reproduite en Annexe IV du Projet de loi de 1936.

¹²⁸ Anne Latournerie, « Petite histoire des batailles du droit d'auteur », art. cité, p. 51. Selon Anne Latournerie, les politiques éditoriales pratiquées par Grasset à cette époque, qu'il a lourdement contribué à modifier « en prévoyant des avances, des mensualisations et un droit de préférence », expliquent son engagement en ligne de front contre ce projet (*Ibid.*, p. 61).

¹²⁹ S. n., « Définitions », dans *Les Nouvelles Littéraires, artistiques et scientifiques* (1922-1985), 10 octobre 1936, p. 3.

¹³⁰ Yves Surel « L'Etat et l'édition », dans Pascal Fouché (dir.), *L'Edition française depuis 1945*, Editions du Cercle de la Librairie, 1992, p. 518.

lettres de 1930 (qui ne survivra que jusqu'en 1935) ; originellement placée sous l'autorité du ministre de l'Education nationale, sa mission initiale est, selon ses deux premiers articles,

De soutenir et d'encourager l'activité littéraire des écrivains français par des bourses de travail et des bourses d'études, des prêts d'honneur, des subventions, des acquisitions de livres ou tous autres moyens permettant de récompenser la réalisation ou de faciliter l'élaboration d'une œuvre littéraire écrite.

De favoriser par des subventions, avances de fonds ou tous autres moyens, l'édition ou la réédition par les entreprises françaises d'œuvres littéraires dont il importe d'assurer la publication¹³¹.

L'établissement de la CNL s'accompagne de discours rendant compte non seulement de la nécessité de soutenir la création (fonction qu'elle assure toujours aujourd'hui), mais également de la précarité du travail de l'écrivain, au sujet duquel « il n'est pas de profession dont la rémunération soit plus aléatoire¹³² ». Financée par des aides de l'Etat et une taxe sur l'édition¹³³, son fonctionnement repose essentiellement sur l'existence des structures les plus importantes¹³⁴ ; le système rencontre l'opposition des éditeurs¹³⁵, mais également des écrivains, « pas très enclins à cotiser¹³⁶ ». En conséquence, cette taxe « connaît de nombreuses exemptions et fournit des moyens limités¹³⁷ ». Ce support à la création n'induit ni la définition rigoureuse du statut d'écrivain – *a fortiori* celle du statut d'auteur – ni la garantie d'une amélioration des relations entre un auteur et son éditeur en cas de difficulté, mais ne s'attelle qu'à l'aide financière ou matérielle des individus reconnus ou déterminés comme « écrivains » d'œuvres « littéraires », sans que ne soit détaillée la portée de cette « littérarité », et laissant de fait apparaître une distinction entre une écriture qui serait légitime à prétendre à ces aides, et une qui le serait moins. Le concept « d'œuvre », quant à lui, ne repose pas sur l'unique acte de création, mais est abordé par le truchement de sa mise à disposition d'un public, et donc de sa diffusion par les « entreprises françaises », comprises ici comme toutes les structures assurant une activité de nature éditoriale¹³⁸. Dès sa création, la CNL offre donc une aide dont peuvent bénéficier

¹³¹ Loi n°46-2193 du 11 octobre 1946 créant une Caisse nationale des lettres, dans *Journal officiel de la République française*, 12 octobre 1946, p. 8639.

¹³² S. n., « Les difficultés de financement de la Caisse nationale des lettres » [en ligne], dans *Le Monde*, 2 juillet 1954. https://www.lemonde.fr/archives/article/1954/07/02/les-difficultes-de-financement-de-la-caisse-nationale-des-lettres_2037138_1819218.html [consulté le 30 juin 2023].

¹³³ De 0,5 % à sa création, abaissée à 0,2 % par la loi n°56-202 du 25 février 1956 tendant à assurer le fonctionnement de la Caisse nationale des lettres, dans *Journal officiel de la République française*, 26 février 1956, p. 2043.

¹³⁴ La taxe ne concerne que « les entreprises d'édition ayant leur siège en France et dont le chiffre d'affaire de l'année précédente est supérieur à 2 millions de francs » (article sixième), ainsi qu'une autre retenue du même montant de 0,5 % sur « tous les versements effectués par [les entreprises d'édition] à titre de droit d'auteur, à un auteur ou à ses ayants droits et représentants » (article septième). Le montant du chiffre d'affaire est relevé à 10 millions de francs par la loi n°56-202 du 25 février 1956.

¹³⁵ S. n., « Les difficultés de financement de la Caisse nationale des lettres », art.cité.

¹³⁶ Gisèle Sapiro et Boris Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête d'un statut », dans *Le Mouvement social*, n°214, 2006/1, p. 123.

¹³⁷ Voir notamment <https://www.centrenationaldulivre.fr/l-histoire-du-cnl> [consulté le 30 juin 2023].

¹³⁸ Sont de fait exclues les pratiques d'autoédition, n'étant pas qualifiées d'« entreprises ». Cette situation est

aussi bien les écrivains que les éditeurs, mais selon des critères de sélection dont les frontières ne sont pas clairement déterminées. Les questions portant sur la qualification ou la reconnaissance de ce qui fait l'« écrivain » sont évincées. L'« importance de la publication », au même titre que le caractère « littéraire » des œuvres concernées par le texte, n'est *a priori* estimé que par le jugement des membres composant le comité de direction de l'établissement, dont la sélection laisse deviner le carcan induit par des représentants d'une certaine « culture légitime¹³⁹ ». Le deuxième projet d'après-guerre prend forme dans la loi du 11 mars 1957 sur la propriété intellectuelle et artistique, toujours en vigueur aujourd'hui, et qui prend ses racines dans la commission de la Propriété Intellectuelle, dite « commission Escarra » dès août 1944¹⁴⁰. Ce texte « se range à l'idée que la propriété intellectuelle est une propriété d'une nature particulière qui n'a de valeur perpétuelle que pour le droit moral, enfin reconnu par la loi¹⁴¹ » faisant à première vue écho au « droit d'une nature spéciale » du projet de Jean Zay en 1936. Toutefois, l'intérêt public est mis à mal :

Ce sont les adversaires du projet Jean Zay qui l'emportent. C'est le succès de la tendance Grasset, le triomphe des médiateurs et des organisations professionnelles. Le paradoxe et le sens de la loi de 1957 résident dans le fait que, tout en sacralisant et en idéalisant l'auteur et la création originale [...] elle est avant tout la loi des droits de la médiation culturelle et artistique¹⁴².

La loi de 1957 décrit les conditions permettant à un individu à l'origine de la création d'une « œuvre de l'esprit » de se dire auteur de cette œuvre, mais aussi de faire valoir les droits et prérogatives rattachés à la paternité sur cette dernière (voir *infra*). Ainsi, la constitution d'un cadre juridique permettant la protection des créateurs et des créations se combine à la possibilité d'acquérir ce statut d'auteur par le biais de la loi, et donc un moyen d'accès au capital symbolique rattaché à l'imaginaire collectif de l'auteur. En réglementant les conditions de diffusion et d'exploitation des œuvres, mais aussi par l'imposition de l'établissement d'un contrat d'édition écrit¹⁴³, cette loi « ignore totalement les droits du public » et « est avant tout la loi des éditeurs¹⁴⁴ ». Deux ans seulement après son instauration, le ministère chargé des Affaires culturelles, aujourd'hui connu sous le nom de ministère de la Culture, est créé¹⁴⁵ ; en l'état, les

toujours d'actualité (voir *infra*).

¹³⁹ On compte ainsi des « membres de l'Académie française », un « membre de l'académie des inscriptions et belles-lettres », auxquels s'ajoutent des représentants d'autres institutions diverses, parmi lesquels le « conseiller pour les lettres au ministère de l'Education nationale », ou « président du syndicat national des éditeurs ». S'y ajoutent enfin des éléments incarnant l'autorité déléguée par d'autres institutions, mais détachés de la sphère littéraire à l'honneur : « membre de l'académie des sciences », « membre de l'académie des beaux-arts », etc. Voir Loi n°46-2193 du 11 octobre 1946, article troisième.

¹⁴⁰ Anne Latournerie, « Petite histoire des batailles du droit d'auteur », art. cité, p. 53.

¹⁴¹ Isabelle Diu et Elisabeth Parinet, *Histoire des auteurs*, op. cit., p. 392.

¹⁴² Anne Latournerie, « Petite histoire des batailles du droit d'auteur », art. cité.

¹⁴³ Voir Isabelle Diu et Elisabeth Parinet, *Histoire des auteurs*, op. cit., p. 158.

¹⁴⁴ Anne Latournerie, « Droits d'auteur, droit du public : une approche historique », dans *L'Economie politique*, n°22, 2004/2, p. 27.

¹⁴⁵ Décret n°59-889 du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère chargé des affaires culturelles, dans

missions que s'imposent le nouveau ministère ne sont autres que celles que cherchent déjà à accomplir les instances constituantes de l'institution éditoriale – à savoir l'offre de ses publications au plus large public possible, et le fait de s'inscrire dans une continuité de création – entreprise que ces instances exercent toutefois dans un but essentiellement lucratif, dans le but d'accroître leurs activités ou de simplement les poursuivre¹⁴⁶. La nomination d'André Malraux à la tête de ce nouveau ministère n'est pas anodine : plutôt que de diriger un office préexistant, c'est « autour de lui et pour lui que sont agrégés des services pour former un ministère, dont la création est officialisée en 1959¹⁴⁷ ». Figure d'homme de lettres engagé en politique depuis 1945¹⁴⁸, par ailleurs vétéran de l'édition et connaisseur de la chaîne du livre¹⁴⁹, le choix de Malraux reflète la volonté d'établir un pont établi avec l'institution étatique pour « donner du relief [au] gouvernement¹⁵⁰ », en s'appuyant particulièrement sur sa légitimité d'écrivain :

Sa position d'écrivain célèbre, enfin, rend impensable les accusations d'incompétence dont faisaient jusqu'alors généralement l'objet les responsables gouvernementaux intervenant en matière culturelle, et lui confère au contraire une forte légitimité à intervenir. Il n'est pas seulement « l'auteur de romans célèbres », et « connu pour ses discours et écrits sur l'art », mais aussi « héros de la promotion sociale par la culture »¹⁵¹.

Pourtant, quoique les « lettres » soient expressément mentionnées dans les responsabilités du nouveau ministère, le livre n'y apparaît pas inclus, et ce dans aucune des composantes de sa chaîne. Lorsque la Direction générale des arts et des lettres (DGAL)¹⁵² lui est rattachée, la direction des bibliothèques reste sous la coupe du ministère de l'Éducation nationale, Malraux « ne souhaitant pas entamer la suzeraineté de Julien Cain¹⁵³ », alors administrateur général de la Bibliothèque nationale¹⁵⁴, et disposant d'une forte influence dans la sphère politique. Si le Service des lettres reste pour sa part « intangible », c'est que Malraux,

Journal officiel de la République Française, 26 juillet 1959, p. 7413 sq.

¹⁴⁶ Son article premier dispose ainsi que : « Le ministère des affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent. »

¹⁴⁷ Vincent Dubois, *La Politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, 1999, p. 218.

¹⁴⁸ Il fut notamment nommé ministre de l'Information sous le deuxième gouvernement de Charles de Gaulle (1945-1946), ainsi que le rédacteur du décret fondateur du 24 juillet 1959.

¹⁴⁹ Travaillant comme éditeur au début des années 1920, André Malraux est engagé en 1928 comme membre du comité de lecture de Gallimard dont il est déjà un auteur emblématique, ainsi que comme directeur artistique.

¹⁵⁰ <https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministère/Histoire-du-ministère/L-histoire-du-ministère/Creation-du-Ministère> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵¹ Vincent Dubois, *La Politique culturelle*, op. cit., p. 219-220. André Malraux fut notamment récipiendaire du Prix Goncourt en 1933, pour *La Condition humaine* (Gallimard).

¹⁵² Créée le 20 novembre 1944, l'organisation et les attributions de la DGAL sont détaillées dans le décret n°45-1889 du 18 août 1945. Parmi ses six services se trouvent la Direction des Arts plastiques, des Musées de France, des Spectacles et de la Musique, des Archives de France et surtout deux branches principalement dédiées à la vie du livre en France, la Direction des Bibliothèques de France et de la Lecture publique ainsi qu'un Service des Lettres.

¹⁵³ Charles-Louis Foulon, « Des beaux-arts aux affaires culturelles (1959-1969) : les entourages d'André Malraux et les structures du ministère », dans *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°28, 1990, p. 36.

¹⁵⁴ Nommé administrateur en 1930 et directeur en 1946, Julien Cain conservera ses fonctions jusqu'en 1964.

« n'a pas encore eu le temps de s'occuper des livres et des auteurs¹⁵⁵ ». Les secteurs de la chaîne du livre immédiatement reliés à sa dimension économique ne font pas non plus partie de ses prérogatives : la librairie et l'édition dépendent du ministère de l'Industrie et du Commerce ; l'exportation est supportée par le ministère des Affaires étrangères. Il faudra attendre 1975, soit plus de quinze ans après sa création, pour que les attributions en matière d'exportation et d'édition de livres reviennent au ministère de la Culture¹⁵⁶, et que soit créée une Direction du livre au secrétariat d'Etat à la culture pour renforcer l'activité dans ce domaine¹⁵⁷. Entre 1959 et 1975, soit dans les premières années de cette politique culturelle, les questions relatives au livre et à l'édition sont donc fragmentées entre différentes branches du pouvoir étatique.

1.1.1.2. Un contexte propice à une évolution du marché : la planification française et l'édition, l'écrivain déjà en marge des dynamiques économiques (1945-1975)

Les origines de la mutation capitaliste de la société au sortir de la guerre s'expliquent par un besoin prioritaire de restructuration économique. La modernisation et l'accroissement de la productivité sont estimées jusqu'alors « insuffisantes¹⁵⁸ », entraînant notamment un retard de la France sur les Etats-Unis : « [...] si le pays voulait retrouver sa place dans les affaires mondiales et améliorer son niveau de vie, il lui fallait accomplir en même temps sa reconstruction et sa modernisation. Moderniser signifiait augmenter la productivité à la fois dans l'agriculture et dans l'industrie en mettant à leur disposition le matériel et les méthodes de production les plus récents [...]»¹⁵⁹. » La forme prise par cette volonté de transformation est celle de la planification, qui s'étalera en plusieurs étapes tout au long de la seconde moitié du XXème siècle. Selon Richard Kuisel, cette transformation est nécessaire pour que la nation puisse « retrouver sa grandeur¹⁶⁰ ». Le « “plan grandiose” de reconstruction et de rénovation¹⁶¹ » désiré par Charles de Gaulle aboutit aux débuts de la planification avec le Plan Monnet (1945-1952) :

¹⁵⁵ Charles-Louis Foulon, « Des beaux-arts aux affaires culturelles (1959-1969) : les entourages d'André Malraux et les structures du ministère », art. cité, p. 36.

¹⁵⁶ « Sont transférées au secrétaire d'Etat à la culture les attributions exercées par le ministre des affaires étrangères en matière d'aide à l'exportation du livre français, par le ministre de l'industrie et de la recherche en matière d'édition de livres et par le secrétaire d'Etat aux universités en matière de lecture publique. » (*Journal officiel de la République française*, 31 octobre 1975, p. 11247, Décret n°75-1003 du 29 octobre 1975, article 1er.)

¹⁵⁷ Décret n°75-1218 du 23 décembre 1975 portant création d'une Direction du livre au secrétariat d'Etat à la culture, *Journal officiel de la République française*, 26 décembre 1975. La Direction du livre est aujourd'hui connue sous le nom de Service du Livre et de la Lecture, branche rattachée au service de la Direction générale des Médias et des Industries culturelles depuis sa création en 2010, elle-même également rattaché au ministère de la Culture.

¹⁵⁸ Richard F. Kuisel, « L'American Way of Life et les missions françaises de la productivité », dans *Vingtième siècle : revue d'Histoire*, vol. 17, 1998, p. 22.

¹⁵⁹ Richard F. Kuisel, *Le Capitalisme et l'Etat en France : modernisme et dirigisme au XXème siècle*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1984, p. 369.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 363.

¹⁶¹ Voir Collectif, *L'Année politique 1944-1945*, Editions du Grand Siècle, 1946, p. 488. Cité par Richard F. Kuisel, *Le Capitalisme et l'Etat en France*, op. cit., p. 368.

En tout premier lieu, la planification devenait un facteur de croissance économique plutôt qu'une avancée vers le socialisme ; elle menait au développement économique et au progrès technologique, non au changement social ou politique. La planification française prit un caractère néolibéral plutôt que socialisant ou syndicaliste. [...] Puis, même la courte durée du premier plan suffit pour qu'apparût une évolution vers une planification plus largement conçue ; ce qui n'était au début qu'un programme d'investissement dans quelques secteurs s'éleva bientôt à une forme d'orientation de l'économie aux aspects beaucoup plus variés¹⁶².

De 1946 à 1992, une dizaine de « Plans de développement économiques et sociaux » voient ainsi le jour à l'initiative du gouvernement, établissant une série de directives. Le VIème plan¹⁶³ (1971-1975), prend tout particulièrement acte de l'ouverture des frontières, de la mondialisation des marchés et du besoin d'industrialisation de la production ; sa conception « se caractérise par un appel accru aux mécanismes du marché, afin de stimuler le dynamisme des entreprises et modérer l'évolution des prix, appel rendu nécessaire par une ouverture accentuée de [l'] économie sur l'extérieur et notamment sur les pays de la Communauté européenne¹⁶⁴ ». La réflexion est ainsi axée sur la dimension concurrentielle de l'économie, à la fois à l'échelle internationale et entre les entreprises :

La politique de développement vise à stimuler une offre compétitive de biens et de services. C'est d'elle que dépend l'élargissement du marché pour nos entreprises, c'est-à-dire à la fois l'équilibre extérieur et le plein emploi ; c'est de la croissance qu'elle rend possible que dépendent l'amélioration du niveau de vie et des conditions d'existence des Français. Visant à modifier le comportement de tous les agents économiques, la politique de développement ne se réduit pas aux mesures dont la responsabilité incombe aux pouvoirs publics. La recherche de la compétitivité est au premier chef l'affaire des entreprises qui pour satisfaire cette exigence devront être en mesure de s'adapter aux conditions des marchés¹⁶⁵.

L'édition ne fait pas figure d'exception ; mais tout comme le livre n'est pas l'apanage exclusif de l'encore récent ministère des Affaires culturelles, le VIème plan la fractionne entre les commissions de trois secteurs distincts ; le comité de l'édition du livre et des industries graphiques se voit rattaché « à la commission de l'industrie, à la commission des affaires culturelles et à la commission de l'éducation nationale¹⁶⁶. » En créant un sous-comité dédié et composé de professionnels en provenance de ce même milieu¹⁶⁷, le ministère témoigne de sa prise en compte de la place croissante prise par le livre dans l'économie, et d'autre part de la transformation progressive de son marché en industrie¹⁶⁸. Comme le rappellent Bouvaist et

¹⁶² Richard F. Kuisel, *Le Capitalisme et l'Etat en France*, op. cit., p. 406.

¹⁶³ Voté par la Loi n°71-567 du 15 juillet 1971 portant approbation du sixième Plan de développement économique et social, dans *Journal Officiel de la République française*, 16 juillet 1971.

¹⁶⁴ Collectif, *Informations sociales : bulletin mensuel à l'usage des services*, n°1 : « 1971-1975 : options du VIème plan », Caisse nationale des allocations familiales, 1971, p. 12.

¹⁶⁵ Collectif, *Rapport général du Sixième plan*, La Documentation française, 1971, p. 45.

¹⁶⁶ Constitution du comité de l'édition pour la préparation du Sixième plan de développement économique et social, dans *Journal officiel de la République française*, 12 septembre 1969, p. 9111.

¹⁶⁷ Le comité d'origine est présidé par Etienne Gillon, gérant de la Librairie Larousse. A partir de 1970, on y compte aussi Philippe Rossignol, gérant des éditions Denoël (*Journal officiel de la République française*, 14 janvier 1970, p. 524). A mi-parcours du plan, le comité est très peu remanié, et ne remplace que son secrétaire général (*Journal officiel de la République française*, 23 juin 1973, p. 6644).

¹⁶⁸ Le rattachement partiel de l'édition au Ministère du développement industriel et scientifique, qui se poursuivra

Boin, « L'édition, industrie de service "porteuse", devait se préparer à couvrir tous les marchés de la communication pour répondre à des "besoins énormes et multiformes"¹⁶⁹. » La création de ce sous-comité n'empêche par ailleurs pas d'autres propositions de réflexion portant également sur son champ d'action¹⁷⁰. Mais si le livre et l'édition sont désormais parties prenantes des objectifs de croissance et d'industrialisation de l'Etat, un acteur se trouve à la traîne : l'auteur. Prenant acte du désintérêt persistant de la planification pour ces questions au cours des trente années précédentes, le rapport « Enseignements artistiques – création – diffusion » y rajoute un élément oublié : « Il est remarquable que les cinq Plans successivement mis en œuvre en France depuis 1946 aient ignoré sinon le monde des lettres [...] du moins le personnage dans lequel il n'y aurait pas, à proprement parler, de monde des lettres : l'écrivain¹⁷¹. » Certains sujets spécifiques, comme le livre ou l'édition, ne sont que peu évoqués dans le rapport général du VIème plan, et plus volontiers laissés aux divers groupes de travail. De la même manière, ce rapport général n'évoque que rapidement le besoin de poursuivre les réflexions sur l'amélioration de la situation des créateurs, et que « Les études seront poursuivies en vue de remédier à certaines anomalies qui caractérisent actuellement le statut des créateurs, notamment dans le domaine de la législation sociale applicable aux écrivains¹⁷². » Toutefois, cette préoccupation ne se retrouve pas dans les autres comptes rendus de commissions et comités. Cette mise à l'écart, qui fait écho à la politique d'André Malraux, témoigne d'un paradoxe : tandis que l'inclusion des producteurs de biens culturels et leurs produits eux-mêmes participent des questionnements sur le développement économique du pays, les créateurs à la source même de ces produits en sont évincés : « De nombreux écrivains tirent même aujourd'hui de cet état de choses une conclusion sévère, estimant en effet que l'Etat, en refusant ou en négligeant à ce point leur intégration dans le cadre économique de la société contemporaine, poursuit en réalité la mise en œuvre d'une politique délibérément

jusqu'à 1975, paraît peu intuitif. Il s'explique comme suit : la Direction des industries diverses et textiles (DIDT), fondée en 1949, compte alors quatre divisions : industries alimentaires, bois, papier, industries diverses. Elle développe en 1960 une Division du livre et des industries graphiques, regroupée en 1962 avec la Division du papier. En 1966, les quatre divisions sont rassemblées au sein de la Sous-direction des industries diverses. Le champ éditorial est ainsi écartelé entre divers domaines politiques qui voient en lui diverses finalités (éducative, culturelle, économique).

¹⁶⁹ Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin, *Du printemps des éditeurs à l'âge de raison. Les nouveaux éditeurs en France (1974-1988)*, La Documentation française, 1989, p. 15.

¹⁷⁰ La Commission « Education » dispose ainsi d'un « sous-groupe livre » relié au groupe de travail « Matériels pédagogiques » et qui compte dans ses membres le directeur du Cercle de la Librairie, ainsi que treize membres du Syndicat national des éditeurs. Voir Collectif, *Préparation du VIème plan. Rapport de la commission « Education »*, La Documentation française, 1971, p. 365.

¹⁷¹ Collectif, *Préparation du VIème plan. Rapport du comité « Enseignements artistiques – création – diffusion »*, La Documentation française, 1971, p. 337. Remarquons que dans ce rapport, le concept d'« écrivain » n'est pas réduit à la littérature mais rassemble tous ceux capables « de s'exprimer au nom des lettres », qu'ils soient romanciers ou scénaristes, dialoguistes, etc. (*Ibid.*, p. 339).

¹⁷² Collectif, *Rapport général du Sixième plan, op. cit.*, Annexe C3, « Le développement culturel », p. 179.

anticulturelle¹⁷³. » La « mort de l’auteur » que décrit Barthes¹⁷⁴, dans des travaux contemporains à l’établissement du VIème plan, n’est pas que théorique, mais aussi une « mort sociale de l’écrivain : on ne supprime pas officiellement la littérature, on supprime socialement le littéraire¹⁷⁵ ». La transformation de l’économie (et par extension du monde de l’édition) renvoie donc le créateur aux marges. Qu’en est-il des consommateurs ?

1.1.1.3. Vers la culture de masse : produire et consommer, une transformation des usages qui concerne aussi le livre

Même dans ses premières moutures, la planification ne doit pas être considérée comme un outil de commandement au service d’un Etat dirigiste. A l’initiative de Monnet qui considérait que « la persuasion valait mieux que l’autorité¹⁷⁶ », l’organisme de planification se présente avant tout comme « un moyen de faciliter la décision collective et d’encourager la communication, la prévision, la réflexion, la coordination. » Dans cette lignée, le VIème plan rappelle son « caractère de libéralisme et de souplesse¹⁷⁷ », notamment vis-à-vis de l’industrie. Cette plus grande liberté d’agir laissée aux entreprises, conjointe au progressif positionnement en retrait du pouvoir étatique, est diagnostiquée dès 1964 par Saint-Geours, selon Philippe Bezes qui affirme que « De même que la micro-économie s’intègre au cadre macro-économique de la planification pour le rationaliser, des postures “libérales” s’immiscent au sein de l’interventionnisme étatique encore dominant¹⁷⁸. » Par sa dynamisation de l’économie et l’assouplissement des règles, l’Etat fait progressivement de la planification la réponse directe à la mondialisation des marchés. Ces pratiques, qui engendrent notamment l’industrialisation des producteurs des biens culturels, lui permettent d’affirmer sa prise en considération de la mutation des habitudes de consommation, suite logique de cette industrialisation : « Nous passons actuellement d’une culture toute faite, vécue par une élite dans l’ordre de l’esthétique, à une culture de masse, définie par rapport à l’ensemble de la société et incluant les préoccupations les plus diverses de l’existence humaine¹⁷⁹. » Le concept, qui remonte au XIXème siècle et à l’apparition des premières formes d’industrie culturelle¹⁸⁰, se retrouve

¹⁷³ Collectif, *Préparation du VIème plan. Rapport du comité « Enseignements artistiques – création – diffusion »*, op. cit., p. 337.

¹⁷⁴ Roland Barthes, *Essais critiques*, t. 4, *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p. 61 ; l’article intitulé « La mort de l’auteur » paraît initialement dans la revue *Manteia*, n°5, 1968.

¹⁷⁵ Collectif, *Préparation du VIème plan. Rapport du comité « Enseignements artistiques – création – diffusion »*, op. cit., p. 338.

¹⁷⁶ Richard F. Kuisel, *Le Capitalisme et l’Etat en France*, op. cit., p. 363.

¹⁷⁷ Collectif, *Rapport général du Sixième plan*, op. cit., p. 49.

¹⁷⁸ Philippe Bezes, « Aux origines des politiques de réforme administrative sous la Vème République : la construction de “souci de soi de l’Etat” », dans *Revue française d’administration publique*, n°102, 2002/2, p. 316.

¹⁷⁹ Collectif, *Préparation du VIème plan. Rapport du comité « Enseignements artistiques – création – diffusion »*, op. cit., p. 71.

¹⁸⁰ Pour un résumé succinct, voir Dominique Kalifa, « L’invention de la culture de masse » [en ligne], dans *Sciences humaines*, n°170, 2006. www.scienceshumaines.com/l-invention-de-la-culture-de-masse_fr_5726.html

particulièrement dans les théories des membres de l'Ecole de Francfort, dont la dénonciation des anciennes formes de pouvoir s'accompagne d'un regard sur la société de consommation. Celle-ci « cache et fait disparaître les rapports réels de classe et de pouvoir au sein de la société », tous les individus étant « [assimilés] les uns aux autres en autant de consommateurs¹⁸¹ ». Quoique l'observation faite ici remonte à 1947 (date de publication initiale de *La Dialectique de la raison* de Max Horkheimer et Theodor W. Adorno), les arguments présentés trouvent un écho dans les pratiques culturelles des années 1970. Cette période n'incarne donc pas une *révolution* à proprement parler, mais s'observe comme une chambre d'écho, lieu d'accélération de pratiques déjà implémentées depuis la fin de la seconde guerre mondiale :

A retrouver ainsi la culture de masse en tentant d'appréhender les aspirations et les pratiques du plus grand nombre, on y décèle toujours un décalage avec les formes jugées les plus nobles de l'expression culturelle. Et ce constat se confirme pour l'après-guerre et pour ces années 1950. [...] La culture de masse, qui avait pris progressivement ses couleurs dans le premier demi-siècle, s'épanouit encore plus largement après la guerre, avec certes un imprimé encore largement présent mais aussi par des circuits de diffusion fondés sur l'audiovisuel et à l'audience de plus en plus grande¹⁸².

Par l'émergence de la culture de masse, le monde se voit progressivement structuré par les industries culturelles : « Le film, la radio et les magazines constituent un système. Chaque secteur est uniformisé et tous le sont les uns par rapport aux autres¹⁸³. » Dans un premier temps, l'industrie culturelle cherche à renforcer son pouvoir de sorte à dominer les logiques économiques :

Le film et la radio n'ont plus besoin de se faire passer pour de l'art. Ils ne sont plus que *business* : c'est là leur vérité et leur idéologie qu'ils utilisent pour légitimer la camelote qu'ils produisent délibérément. Ils se définissent eux-mêmes comme une industrie et, en publiant le montant des revenus de leurs directeurs généraux, ils font taire tous les doutes sur la nécessité sociale de leurs produits¹⁸⁴.

Dans un second temps, elle cherche à uniformiser les pratiques de consommation :

La multiplication des médias de toutes sortes et la présence de la télévision dans tous les ménages entraînent à la fois une diversification des marchés culturels et une unification du marché national. Tous les Français peuvent lire, regarder, écouter la même chose au même moment, mais chacun d'eux peut aussi choisir entre une multiplicité de plus en plus variée de lectures, de spectacles ou d'émissions¹⁸⁵.

[consulté le 30 juin 2023].

¹⁸¹ Stephano Petrucciani, « La théorie critique de l'école de Francfort et le mouvement des années 1968 : un rapport complexe », dans *Actuel Marx*, 2010/2, n°48, p. 143. Petrucciani mentionne Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison : fragments philosophiques* [1947], Gallimard, coll. « Tel », 1974.

¹⁸² Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *Histoire culturelle de la France*, t. 4, XX^{ème} siècle. *Le temps des masses*, Seuil, coll. « Points », 2005, p. 277-279.

¹⁸³ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison : fragments philosophiques*, op. cit., p. 179.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 180.

¹⁸⁵ Henri Menras, *La Seconde Révolution Française : 1965-1984*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1994, p. 368.

Par-delà les rapports de classe et de pouvoir, tous les individus deviennent d'abord des consommateurs. La culture de masse dont se sont emparées les industries culturelles qui la produisent s'adresse à l'« homme moyen, sorte d'*anthropos* universel¹⁸⁶ ». Dès lors, l'évolution des pratiques culturelles et de la société dans son ensemble s'observe à travers l'évolution des pratiques économiques et des logiques marchandes. De cette transformation, qui est à la fois celle des modes de production de la culture et celle de sa consommation, découlent des effets qui se répercutent également dans le champ de production des livres : « Certes, déjà le livre, le journal étaient des marchandises culturelles, mais jamais la culture et la vie privée n'étaient entrés à ce point dans le circuit marchand et industriel, jamais les murmures du monde [...] n'avaient été à la fois fabriqués industriellement et vendus mercantilement¹⁸⁷. » Quand bien même les secteurs du livre et de l'édition appartiennent aux industries culturelles, c'est bien le facteur d'industrialisation qui prime, plutôt que le facteur de la culture. Le livre doit donc lui aussi répondre aux « lois d'un marché concurrentiel¹⁸⁸ ». Bien que les travaux d'André Malraux l'aient poussé à s'interroger sur la place et la conception de la culture dans la société française de son époque, et malgré son avertissement selon lequel les « usines de rêve » qu'incarnent les industries culturelles « ne sont pas là pour grandir les hommes, elles sont là très simplement pour gagner de l'argent¹⁸⁹ », ce dernier n'a pas pour autant activement cherché à inclure le livre sous la tutelle de son ministère, le laissant donc à l'Education nationale et à l'Industrie. Outre les enjeux politiques évoqués, la raison est aussi que « Malraux n'a nulle intention, comme ses lointains successeurs, d'exposer *les livres*. Il ne lui est pas venu à l'esprit qu'ils puissent jamais devenir l'objet d'une culture de masse. En revanche les images, plus accessibles aux sensations et aux émotions élémentaires, se prêtent mieux aux grand-messes gnostiques et aux frissons de foule¹⁹⁰. » C'est pourtant bien la transformation économique du pays qui, par l'industrialisation des moyens de production, finira par faire du livre un objet actif de cette culture de masse. Mais le livre de poche n'étant encore qu'à ses tous débuts¹⁹¹, et les modestes phénomènes de concentration dans l'édition restant alors encore motivés par des impératifs plus symboliques qu'économiques et ne s'opérant pas encore à grande échelle¹⁹², il était prévisible que le livre soit ainsi omis, quand bien même Malraux fût lui aussi écrivain. Le développement de la

¹⁸⁶ Edgar Morin, « L'industrie culturelle », dans *Communications*, 1961, n°1, p. 56.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 38.

¹⁸⁸ Collectif, *Préparation du VIème plan. Rapport de la commission « Industrie »*, La Documentation française, 1971, p. 30.

¹⁸⁹ Discours prononcé par André Malraux à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la Culture d'Amiens, le 19 mars 1966. Reproduit dans André Malraux, *La Politique, la Culture*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1996, p. 323.

¹⁹⁰ Marc Fumaroli, *L'Etat culturel : essai sur une religion moderne*, Livre de poche, coll. « Biblio essais », 1992, p. 144.

¹⁹¹ Voir Annexe 2 – Le livre de poche entre forme de consécration éditoriale et stratégie économique.

¹⁹² Voir Annexe 1 – Précisions sur la financiarisation de l'édition : la division du marché sous la coupe d'un « oligopole à franges ».

consommation de masse positionne le livre en concurrence des autres productions culturelles ; ainsi, si la mutation des habitudes de consommation est à considérer à grande échelle, le milieu du livre (et de la lecture) subit aussi leur impact. La question de la dissolution du livre dans un contexte plus large de production des biens culturels, qui prend forme dès le XIX^{ème} siècle¹⁹³, prend donc un nouvel essor cent ans plus tard. En 1971, lorsque sont publiés les rapports des commissions du VI^{ème} plan, l'édition fait l'objet d'une commission dédiée, mais les questionnements qu'elle engendre, en qualité de « média de masse », sont abordés par d'autres secteurs. Ainsi, la phase préparatoire à l'organisation des travaux de la commission « information économique » fait état, dans son pôle de recherche sur « la politique générale du développement de l'information économique et sociale », d'un groupe de travail intitulé « Le développement du rôle des *mass-medias* en matière d'information économique et sociale », parmi lesquels est comptée l'édition¹⁹⁴. Le rapport proprement dit établit un parallèle entre les pratiques et la nature des destinataires de ces *mass-medias* :

C'est probablement aux moyens de communication de masse, presse, édition, télévision, cinéma, que revient au stade de la diffusion le rôle le plus créateur. En effet, ces « média » s'adressent à ce qu'on appelle « le grand public » et c'est bien à ce niveau là que les difficultés les plus grandes sont rencontrées pour fournir des informations économiques et sociales adaptées aux préoccupations extrêmement diversifiées de ce public trop souvent improprement qualifié de public « indifférencié ». [...] la Commission souhaite qu'au cours du VI^{ème} plan l'action des « média » permette d'atteindre réellement des couches plus larges d'utilisateurs¹⁹⁵.

L'intégration de l'édition dans le VI^{ème} Plan de développement est donc la preuve de sa considération comme une industrie culturelle, dont les moyens permettent la diffusion des œuvres auprès d'un public large et diversifié. Pour elle comme pour les autres, l'hétérogénéité des consommateurs est déjà prise en compte dans les propositions de ces rapports. Un équilibre doit ainsi être sans cesse trouvé entre cette disparité et le besoin de ces médias de s'adresser au « grand public ». C'est bien selon cette logique que son marché se développe dans le courant des années 1970 : « L'une des transformations majeures de la société en cours de transformation sera l'industrialisation de l'éducation et celle de la culture. Il est significatif que la mutation de l'édition s'opère parallèlement à ce double bouleversement des structures sociales¹⁹⁶. » Si le livre en devient bel et bien lui aussi le produit d'entreprises en concurrence, et se dissout dans une production transmédiatique de plus grande ampleur, son importance économique dans la

¹⁹³ L'émergence de l'édition dans le contexte plus large de la vie des biens culturels se comprend comme la survenue d'un nouveau produit de masse, le livre, au sein d'un marché déjà largement occupé par la presse. Voir Catherine Bertho, « Les concurrences », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, op. cit., p. 13-27.

¹⁹⁴ Collectif, *Préparation du VI^{ème} plan. Rapport de la commission « Information économique »*, La Documentation française, 1971, p. 86.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 36-37.

¹⁹⁶ Collectif, *Préparation du VI^{ème} plan. Rapport de la commission « Economie générale et financement-emploi »*, La Documentation Française, 1971, p. 47.

transformation du champ de la production culturelle n'en reste pas moins rappelée dans les rapports du VIème plan :

On le sait, 57 % des Français ne lisent jamais de livre (rapport du Syndicat National des Editeurs, 1960). Si cette statistique consternante est tempérée pourtant par le développement presque constant du chiffre d'affaire des maisons d'édition [...], il n'en reste pas moins que le livre, d'une façon générale, devrait connaître des ventes beaucoup plus importantes qu'elles ne le sont actuellement¹⁹⁷.

Ce chiffre se réduit progressivement avec l'industrialisation de l'édition : « Contrairement à une opinion répandue, les Français lisent de plus en plus. 75 % des Français ont lu au moins un livre en 1988 contre 70 % en 1973¹⁹⁸. » A ce titre, s'il est bien question d'une dissolution du livre dans les diverses industries culturelles, celui-ci n'en est pas pour autant « détrôné » et « demeure encore un support culturel essentiel¹⁹⁹ », du moins pas dans les premières décennies. Bien que le champ littéraire soit rendu autonome²⁰⁰ (non pas dans la dimension de l'industrialisation de sa production, mais en terme de production de valeur), celui-ci ne peut s'affranchir de son inscription dans une économie de marché. De fait, aussi culturel qu'il soit, le livre reste traité par le gouvernement comme un simple produit comme les autres, pendant de nombreuses années suivant l'après-guerre. Le président du Syndicat National des Editeurs dénonçait déjà cette considération dans un article de 1953, affirmant que « C'est la noblesse du livre que d'être véhicule de la pensée. C'est aussi sa faiblesse devant les lois économiques qui, par leur portée générale, veulent l'assimiler à une "marchandise" ordinaire²⁰¹. » Ainsi, depuis le début des années 1950, l'interventionnisme de l'Etat s'amenuise, par l'établissement d'un appareil de loi en faveur d'une telle orientation du marché. Sans que la nomination de Malraux au nouveau ministère des Affaires culturelles ne puisse freiner cette lancée, le livre continue d'échapper aux politiques culturelles et demeure l'objet de dynamiques d'industrialisation. S'il permet l'éducation des masses, il reste avant tout un objet marchand, indissociable du reste des productions qui permettent la croissance économique, et il faudra attendre 1975 pour qu'un vrai changement s'opère. La souplesse laissée aux entreprises par les dynamiques libérales de la planification, qui relèguent l'Etat au second rang, profitent au milieu éditorial français qui y trouve un contexte propice à son accroissement : celui-ci va présenter dans cette même période les changements annonciateurs de profondes mutations, encore plutôt ponctuelles dans les premières années d'après-guerre. Des phénomènes de concentration vont peu à peu amener un nombre de plus en plus réduit d'acteurs (devenant eux-mêmes de plus en

¹⁹⁷ Collectif, *Préparation du VIème plan. Rapport de la commission « Enseignements artistiques – création – diffusion »*, op. cit., p. 369.

¹⁹⁸ Henri Menras, *La Seconde Révolution Française : 1965-1984*, op. cit., p. 358.

¹⁹⁹ Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *Histoire culturelle de la France*, t. 4, op. cit., p. 284.

²⁰⁰ Voir tout particulièrement Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », art. cité.

²⁰¹ Jacques-Rodolphe Rousseau, « Avenir du livre », dans *Mercure de France*, n°1073, janvier 1953, cité dans Pascal Fouché (dir.), *L'Edition française depuis 1945*, op. cit., p. 20.

plus puissants) à dominer le marché, reconfiguration structurelle qui entraînera également une redéfinition des statuts des acteurs composant le marché du livre, une délimitation de certains rôles, leur conférant ou leur ôtant autorité et pouvoir²⁰².

1.1.2. Un environnement contemporain de surproduction éditoriale

La transformation du champ de production éditoriale au cours de la seconde moitié du XX^{ème} siècle trouve ses racines dans la mutation du champ économique, mutation elle-même permise par l'implémentation de décisions politiques favorisant les concentrations. Par ailleurs, le tournant des années 1980 signe l'immiscion d'acteurs financiers extérieurs aux capitaux de l'édition, voire des industries culturelles. Les producteurs mutent pour accompagner l'évolution des pratiques et du marché, entraînant un déséquilibre entre acteurs dominants et autres relégués à la périphérie du pouvoir. Cet état de fait s'accompagne également d'une critique récurrente portant sur le secteur du livre : par l'estimation d'une disproportion entre l'offre et la demande, un régime de surproduction serait à l'œuvre, aggravant les contraintes relatives à la publication de chaque livre. La dynamique de renouvellement constant des nouvelles publications, refoulant les plus anciennes au second plan, réduirait la portée et la profondeur de l'attention éditoriale accordée, et la durée moyenne de vie (autrement dit, de temps de visibilité) de chaque ouvrage dans l'espace marchand, réduction paraissant d'autant plus forte que le rythme de parution serait soutenu. Or, l'imprévisibilité du marché – chaque publication relevant d'un pari – nécessite la poursuite de la démultiplication des tentatives d'insertion des produits sur celui-ci. L'état de surproduction amène de la sorte les instances productrices à instaurer un ensemble de stratégies pour assurer leur démarcation.

1.1.2.1. La factualité de l'augmentation en proie et sa dénonciation

Les premiers phénomènes d'industrialisation de l'édition au XIX^{ème} siècle, conséquences de l'apparition de nouveaux moyens de fabrication des livres, et de l'augmentation significative du lectorat résultant entre autre de l'alphabétisation progressive de la population (lois Jules Ferry) et du désenclavement des campagnes²⁰³, sonnent le coup d'envoi d'une augmentation drastique de la bibliodiversité, qui explose en quelques décennies à peine²⁰⁴. Atténuée par les années de guerre²⁰⁵, la production reprend son cours et se poursuit au

²⁰² La concentration dans le milieu éditorial a déjà fait l'objet d'importants travaux. Apporter un regard d'ensemble sur la complexité de cette situation permettra néanmoins de clarifier la suite de l'argumentation ; de la sorte, nous renvoyons pour plus de détails sur cette question à l'Annexe 1 - Précisions sur la financiarisation de l'édition : la division du marché sous la coupe d'un « oligopole à franges ».

²⁰³ Elisabeth Parinet, *Une nouvelle histoire de l'édition*, op. cit., p. 120.

²⁰⁴ Vincent Laisney et Anthony Glinier fournissent ainsi comme chiffres : Production imprimée : 1816 – 3763 titres ; 1829 – 7823 titres ; 1875 – 14195 titres ; 1913 – 24443 titres ; Production littéraire (roman, théâtre, poésie) :

cours du demi-siècle suivant, progressant depuis les transformations radicales du milieu éditorial des années 1970 de manière ininterrompue mais globalement linéaire²⁰⁶. Factuellement, cet accroissement résulte, d'une part, du plus grand nombre de structures remplissant des fonctions éditoriales et, d'autre part, de l'augmentation du nombre de publications au sein du catalogue des structures elles-mêmes. Le phénomène se double par ailleurs d'une massification de la production, relative au nombre d'exemplaires produits ; celle-ci suit au cours de la même période une courbe plus irrégulière, alternant phases de récession et de croissance, mais n'en marque pas moins, sur le long terme, une hausse incontestable de la consommation²⁰⁷. Mais au-delà de sa factualité, l'augmentation de la production s'accompagne surtout d'une somme d'énoncés tendant à montrer, sous un jour globalement péjoratif, les états et conséquences de ce qui est dénoncé comme un excès. Par essence relatif, le concept de « surproduction » induit la perception du dérèglement d'une norme, basculant d'un seuil raisonnable vers le « trop » que constituerait l'offre comparativement à la demande. Ponctuellement, la critique de la surproduction dans le milieu de l'édition porte sur des considérations microéconomiques ; un hommage à René Julliard daté de 1962 évoque ainsi : « Il s'appuyait sur deux principes : publier vite et beaucoup. On maugréait parfois contre une surabondance qui n'allait pas toujours de pair avec la valeur²⁰⁸. » Mais plutôt qu'un argument dénigrant les pratiques d'un éditeur ou d'une entreprise spécifique, le terme qualifie plus fréquemment l'ensemble du marché du livre, décrit comme « saturé » et faisant allusion à un hypothétique point de rupture qui ferait s'effondrer l'ensemble du système : « La surproduction n'a en réalité de sens que liée à un régime spécifique de commercialisation et de promotion. Raison pour laquelle elle gagne à être rattachée à la notion de *saturation* développée en économie de la culture²⁰⁹. » Sans pour autant définir quantitativement la « normalité » que représenterait une situation idéale, l'accusation récurrente d'un « trop plein » du nombre de

1840-1875 – moyenne de 544 ; 1900-1905 – moyenne de 1394. (Vincent Laisney et Anthony Glinier, *L'Age des Cénacles*, op. cit., p. 23.

²⁰⁵ A ce sujet, voir notamment Isabelle de Conihout, « La conjoncture de l'édition », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, op. cit., p. 78.

²⁰⁶ L'annexe 5 du Rapport Gaymard compare ainsi quatre sources de décompte de la production de nouveautés dans l'édition française entre 1970 et 2008. Bien que la méthodologie employée puisse varier d'une source à l'autre, une augmentation régulière est constatable dans tous les cas. Voir Observatoire de l'économie du livre, « 1982-2008 : 27 ans d'évolution du marché du livre en France », dans Hervé Gaymard, *Situation du livre : Evaluation de la loi relative au prix du livre et questions prospectives : rapport à la Ministre de la Culture et de la Communication*, Conseil du livre, 2009, p. 2.

²⁰⁷ Bien qu'ayant noté « une baisse sensible entre 1981 et 1989 », le nombre d'exemplaires imprimés a doublé entre 1962 et 1989, passant de 180 à 396 millions. Voir Jean-Marie Bouvaist, *Pratiques et métiers de l'édition*, Editions du Cercle de la librairie, 1991, p. 35. Le nombre d'ouvrages vendus a pour sa part « progressé de façon très régulière jusqu'en 2007 pour atteindre le chiffre record de 445 millions d'exemplaires. » Voir Observatoire de l'économie du livre, « 1982-2008 : 27 ans d'évolution du marché du livre en France », art. cité, p. 3.

²⁰⁸ J. P., « L'éditeur René Julliard est mort » [en ligne], dans *Le Monde*, 3 juillet 1962. https://www.lemonde.fr/archives/article/1962/07/03/l-editeur-rene-julliard-est-mort_2374567_1819218.html [consulté le 30 juin 2023].

²⁰⁹ Tanguy Habrand, *Le Livre au temps du confinement*, Les Impressions Nouvelles, 2020, p. 53.

livres à paraître (ou déjà parus) en France est presque consubstantielle de l'histoire du livre, se faisant le miroir critique de l'augmentation constante de la production : apparaissant dès le XIX^{ème} siècle sous la plume de Charles Nodier, pour lequel les livres « envahissent physiquement l'espace de façon immaîtrisable²¹⁰ », le thème fait aujourd'hui encore le sujet réguliers d'articles de presse. Marronnier de la rentrée littéraire²¹¹, la trop grande disparité des titres engendre des conséquences s'observant d'abord dans les espaces de vente en bout de chaîne : en imposant un plus rapide renouvellement sur les tables des librairies, l'espérance de vie de chacun s'en verrait d'autant plus réduite. Noyée au sein d'une masse, l'œuvre singulière s'en trouverait invisibilisée, pénalisant les auteurs comme leurs éditeurs. La dénonciation de la trop grande diversité de la production est ainsi aussi du fait des acteurs de la chaîne eux-mêmes : les éditeurs de petite taille ou indépendants dont « l'essence » même du métier est de « choisir un manuscrit, choisir un livre, les faire grandir, les accompagner, est mise à mal, faute de pouvoir travailler dans le long terme²¹² », un argument trouvant couramment écho dans les énoncés auctoriaux :

C'est pour cette raison que ça m'intéresse moins aujourd'hui d'aller dans une grosse maison, parce que je sais qu'ils ne miseront pas sur moi. J'aurai un temps très limité de quinze jours, peut-être d'un mois si j'ai de la chance, pour faire mes preuves en librairie. Si je ne suis qu'une sortie parmi vingt sur un mois, ça ne sert à rien. Je préfère être une sortie parmi quatre sur une année, ça me donne plus de chances de défendre mon roman. (Julia Richard)

La capacité d'inonder le marché découlant de la possession des moyens d'imprimer en grande quantité et avec régularité, la responsabilité de la surproduction est fréquemment imputée aux plus grands acteurs ; à plus forte raison dès lors que ce marché est contrôlé par un oligopole, dont les éléments constitutifs appliquent les mêmes logiques en raison des phénomènes de concentration, ou à des fins concurrentielles. Un discours inverse, moins fréquent, responsabilise les petits producteurs : Francis Esménard, PDG d'Albin Michel qui appelait dès 1991 à « produire moins²¹³ », et engageant depuis une stabilité dans le nombre annuel de nouveautés publiées par la maison²¹⁴, impute quinze ans plus tard la responsabilité de la surproduction à ces derniers ; dans un entretien mené aux côtés d'Antoine Gallimard, ceux-ci

²¹⁰ Daniel Sangsue, « Nodier et l'espace du livre », dans Valentina Biscanti et Marie-Françoise Melmoux-Montaubin (dir.), *Charles Nodier, création et métacreation*, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2021, p. 219.

²¹¹ A simple titre d'exemple, voir Christian Robin, « Les éditeurs publient-ils trop de livres ? » dans *Communication et langages*, n°143, 2005, p. 71. Si la critique peut porter sur le marché tout entier, elle peut aussi se concentrer sur l'un de ses segments et sur l'action de ses composants.

²¹² Collectif, « Cette crise sanitaire peut et doit permettre une remise à plat du fonctionnement de la chaîne du livre » [en ligne], dans *Le Monde*, 14 mai 2020. https://www.lemonde.fr/livres/articles/2020/05/14/cette-crise-sanitaire-peut-et-doit-permettre-une-remise-a-plat-du-fonctionnement-de-la-chaîne-du-livre_6039607_3260.html [consulté le 30 juin 2023].

²¹³ Francis Esménard, « Produire moins », dans *Livres Hebdo*, n°32-34, 23 août 1991.

²¹⁴ Le site du SNE indique : « Depuis 1992, Albin Michel publie environ 450 nouveautés par an ». Voir www.sne.fr/sne_adherents/albin-michel/ [consulté le 30 juin 2023].

sont accusés d'« encombre[r] les rayonnages des librairies²¹⁵ ». Plus que la surproduction relative aux structures elles-mêmes, c'est la présence d'un trop grand nombre de structures éditoriales périphériques à l'oligopole qui est ici dénoncée : si ces dernières possèdent individuellement un catalogue assez restreint, celui-ci représenterait une masse écrasante prise dans son ensemble. L'affirmation soulève aussitôt de vives contestations²¹⁶. Mais en dépit de ces accusations mutuelles, et par-delà la responsabilité quantifiable de chaque entreprise, l'instance éditoriale ne participe-t-elle pas activement à entretenir la surproduction en tant que source même de la mise à disposition des produits sur le marché ? Comme le rappelle Jean Schwoebel : « C'est là la loi du commerce : il faut toujours vendre davantage, pour répartir sur un plus grand nombre de produits des frais généraux qui sont fixés et réduire aussi le prix de revente²¹⁷. » L'édition, en tant que commerce, n'échappe pas à la règle et la logique de surproduction lui serait de fait consubstantielle : « la surproduction, elle a toujours existé, même quand paraissaient 25 000 titres par an (tout confondu), au début des années 1980, quand nous avons dépassé les 100 000 actuellement. Tous les marchés d'offre sont des marchés de surproduction, les livres comme les yaourts. » (Jean-François Merle) Ainsi, tous les maillons de la chaîne du livre se voient contraints de composer avec cet état de fait, et beaucoup accroissent leur production en dépit des critiques formulées. Mais si, chez les plus grands acteurs, cette augmentation découle de l'accroissement de la taille de la maison, de la diversification des activités suite à l'ouverture à de nouveaux secteurs, ou par le lancement de nouvelles collections, tous partagent certains procédés. Parmi-ceux-ci se compte l'exploitation d'une veine commune, celle de la « course à la nouveauté ».

1.1.2.2. Les éditeurs responsables : la surproduction comme fuite en avant et la course à la nouveauté

« L'évolution des industries culturelles, et en particulier de l'édition de livres, devrait se traduire par une standardisation des “produits” éphémères, et finalement une baisse de la qualité de ces productions²¹⁸. »

« Si on devait garder que ce qui compte, on garderait peu de choses. » (Céline Garnier)

L'industrie culturelle repose sur le principe de la création continue : à la source, pour pouvoir disposer d'une matière première à exploiter (l'œuvre, donc la création intellectuelle), et à l'issue, par le renouvellement des produits mis à disposition des consommateurs visés. Si le

²¹⁵ Jérôme Bégly et Gilles Martin-Chauffier, « Une certaine idée de la littérature. Entretien avec Antoine Gallimard et Francis Esménard », dans *Paris Match*, 16-23 mars 2006, p. 3-5.

²¹⁶ Voir notamment Thierry Discepolo, *La Trahison des éditeurs*, Agone, coll. « Contre-feux », 2011, p. 27.

²¹⁷ Jean Schwoebel, *La Presse, le pouvoir et l'argent* [1968], Seuil, 2018, p. 72.

²¹⁸ Christian Robin, « Conditions de production et contenus, tenir compte de la complexité des productions culturelles », dans Philippe Bouquillon et Yolance Combès (dir.), *Les Industries de la culture et de la communication en mutation*, L'Harmattan, 2007, p. 65.

marché du livre repose sur la proposition de biens culturels, ceux-ci possèdent une durée de vie variable ; tandis que les ouvrages composant le fonds peuvent posséder une durée de vie non délimitée (à l'exemple des « classiques » dont la commercialisation a encore lieu), les ouvrages composant la « nouveauté », en revanche, ne possèdent une durée de vie que proportionnelle à la durée, non déterminable, découlant de cette caractéristique. Suite à la perte de sens de cette dernière, l'ouvrage peut rejoindre le fonds, ou bien disparaître commercialement ; il s'ensuit donc une logique d'exigence de renouvellement constant des produits, de sorte à répondre continuellement à l'évolution des pratiques de lecture et aux attentes des consommateurs, désirant « toujours plus de nouveauté » (Julia Richard). La surproduction dans l'édition apparaît ainsi comme la conséquence de la perpétuelle fuite en avant à laquelle le secteur est contraint :

[...] le marché est conduit par la demande, mais le marché du livre est conduit par l'offre. Cette logique est imparable : on ne peut pas présumer de ce que va être la création, et donc on a un *business model* basé sur le fait que lorsqu'on fait de la littérature, il faut qu'elle se renouvelle en permanence, être quelque chose de nouveau, que personne n'attend. (Charlotte Bayart-Noé)

En dépit de la réduction de la durée de vie des ouvrages sur le marché du livre et plutôt que de chercher les responsables d'une conjoncture poussant tout un chacun à la « cavalerie » (Amélie Petit), les acteurs argumentent ainsi en faveur de son assomption : « Réduire une production signifie soit abandonner des auteurs qui vous ont été fidèles, soit renoncer à accueillir de nouveaux auteurs. La première option est un crève-cœur ; la seconde, un renoncement à l'essence de notre métier²¹⁹. » Perçue comme une réponse disproportionnée à la demande de lecture du public, la surproduction est donc d'abord celle des nouveautés. Mais si « [l']édition est le seul secteur qui réponde à une baisse de la demande par une hausse de l'offre²²⁰ », l'accroissement de la production entraîne aussi une dénonciation de son objet, établissant une corrélation entre surproduction et déséquilibre de la valeur : outre l'argument relatif à la trop grande diversité des titres disponibles, la critique naît aussi d'une considération esthétique de la production. Là encore, l'accusation n'est pas nouvelle, Henri Baillère exprimant déjà en 1904 : « S'il y a trop d'éditeurs, il y a aussi trop de livres, et surtout de livres trop insignifiants et sans valeur, sans originalité, qui se tuent les uns les autres : c'est une conséquence forcée²²¹. » Forme extrême de cette baisse de qualité, l'« industrialisation » de la production engendre un argument qualitatif double : la critique est à la fois celle de la parution d'un nombre trop important de titres, et le fait qu'une trop grande part de ces titres ne mérite pas

²¹⁹ Nicole Vulser et Florent Georgesco, « Sabine Wespieser et Olivier Nora : “Préserver la chaîne du livre, de l'éditeur au lecteur” » [en ligne], dans *Le Monde*, 14 mai 2020. https://www.lemonde.fr/livres/article/2020/05/14/sabine-wespieser-et-olivier-nora-preserver-la-chaîne-du-livre-de-l-editeur-au-lecteur_6039626_3260.html [consulté le 30 juin 2023].

²²⁰ Jérôme Lindon, « De l'édition sans éditeurs » [en ligne], dans *Le Monde*, 9 juin 1998. https://www.lemonde.fr/archives/article/1998/06/09/de-l-edition-sans-editeurs_3672907_1819218.html [consulté le 30 juin 2023].

²²¹ Henri Baillère, *La Crise du livre* [1904], Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2017, p. 14.

la publication. L'argument persiste à l'heure actuelle :

Bien qu'elle soit pointée du doigt depuis plusieurs décennies, la surproduction est un concept difficile à manier. S'il est courant de la voir associée aux stratégies de groupes, elle se prête à des interprétations diverses en fonction de la position occupée dans l'espace éditorial. A côté de l'idée, qui est surtout celle des éditeurs indépendants, selon laquelle les grands éditeurs seraient à l'origine du trop grand nombre de titres publiés, on trouve l'hypothèse, plutôt chez les grands éditeurs, qu'il y aurait en réalité trop de mauvais livres et de livres clones²²².

L'accusation se retrouve dans le discours de grands producteurs ; suite à la parution de sa tribune en 2006, Antoine Gallimard précise sa pensée : « Dans cet entretien, je notais plutôt la multiplication de livres substituables les uns aux autres, phénomène qui explique en partie la surproduction affectant notre métier, notamment pour certaines catégories d'ouvrages ; j'appelais à plus de vigilance en la matière, à plus de discernement. Voilà tout.²²³ » Mais en miroir, ces grands éditeurs ne peuvent-ils eux-mêmes être accusés de participer à la mise de ces « livres clones » sur le marché ? François Laurent reconnaît ainsi : « Il y a des clones, c'est vrai [...]. Mais ce n'est pas toujours une mauvaise opération. Pendant quelques années, si une maison comme la nôtre vend quarante ou cinquante mille exemplaires d'un clone, nous en sommes ravis²²⁴. » Bien que la critique soit réciproque, c'est de part et d'autre le rôle de l'instance éditoriale dans ses choix qui est dénoncé. Dès lors, pourquoi tant de « mauvais livres » et de « livres clones » ? Conséquence de la transformation du champ de production, la « littérature industrialisée » dans ses formes participe aussi de l'aliénation de l'individu dans un « conformisme des consommateurs²²⁵ ». La surproduction transforme le rapport même du public à la consommation, en inscrivant cette dernière dans la « culture de masse », et se comprend de fait comme une réponse à un besoin de consommation culturelle : la multiplication effrénée des titres et la ressemblance des œuvres parues, « copies de copies », n'apparaîtrait que comme la simple suite logique de la primauté donnée à la rentabilité sur la qualité. Si la constatation même de la surproduction paraît mettre à mal le concept d'originalité, fondamental dans le discours éditorial, elle témoigne en revanche de son autorité lorsque celle-ci prend la décision de publier²²⁶. La surproduction trouve donc son explication, partiellement tout du moins, dans le principe de la *tendance* ; ainsi Françoise Nyssen déclare-t-elle : « Il y a beaucoup trop de livres, surtout de livres de circonstance, qui souvent surfent sur le succès de livres déjà parus sans vraiment rien apporter de plus²²⁷. » Tandis que d'un côté, le bien-fondé de l'action

²²² Tanguy Habrand, *Le Livre au temps du confinement*, op. cit., p. 52.

²²³ Antoine Gallimard, « De la petite édition : un malentendu », dans *Le Monde*, 15 septembre 2006.

²²⁴ Collectif, « Nous sommes entrés dans la best-sellerisation du monde. Table ronde des professionnels du livre », dans Olivier Bessard-Banquy et al. (dir.), *Best-sellers : l'industrie du succès*, Armand Colin, 2021, p. 365.

²²⁵ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, op. cit., p. 199.

²²⁶ L'originalité est un phénomène relatif, distinguable de « l'unicité » : si une œuvre est effectivement unique dès lors qu'elle est dédouanée de toute suspicion de plagiat, le degré de démarcation d'avec d'autres œuvres précédentes est estimé par l'instance éditoriale. (voir chapitre 3).

²²⁷ Fabrice Piault, « Entretien. Françoise Nyssen : “nous diminuons fortement le nombre de nos parutions” » [en

éditoriale repose sur la revendication de la capacité de pouvoir reconnaître et attester l'originalité d'une œuvre, justifiant ainsi sa publication, l'exigence constante de la distinction devient, avant tout, celle d'une démarcation sur le marché. Cette constatation n'en est pas moins dénoncée : « Le problème est aussi que si la surproduction encourage à prendre des risques, elle encourage également à la facilité, à republier toujours les choses qui marchent, mais parce que ça plaît, que des lecteurs veulent relire toujours et encore la même chose. » (Julia Richard) La multiplication des titres peut apparaître comme un garde-fou, par le pari fait sur le succès d'un nombre réduit de titres parmi la masse, pour lesquels le profit engendré compenserait les échecs. A l'inverse, la modestie de production a comme conséquence de garder des limites d'action sur le marché et le succès à large échelle. Noyer le marché devient dès lors à la fois le moyen de limiter les risques et d'assurer – autant que faire se peut – sa visibilité. L'argumentation semble verrouillée : plus qu'en raison de l'évolution de la situation économique, des changements de la politique culturelle, de l'évolution des pratiques de consommation, la « surproduction » à l'œuvre trouverait ses causes dans un cercle vicieux dont les responsables ne pourraient plus s'extraire depuis longtemps : celle-ci paraît découler de la rationalisation de la production, qui inversement amène à une aggravation de la surproduction. Mais si le marché peut être effectivement noyé, l'achat ne peut pas être contraint. L'impossibilité de prévision du succès d'un titre entraîne nécessairement un risque éditorial de non-retour sur investissement, ce à quoi n'échappent pas les acteurs en mesure de produire à outrance.

1.1.2.3. En interne aux structures, la recherche permanente d'équilibre dans un contexte de risque

Par-delà les motivations de nature esthétique, soit celles portant sur le capital symbolique qu'il est possible de conférer à un livre, et préalablement à la reconnaissance de la qualité des ouvrages d'un catalogue par les différentes instances de légitimation propres au milieu du livre et de l'écrit, l'instance publiante entretient comme objectif premier sa survie (éventuellement son expansion). Or, du fait de son ancrage sur le marché, toute production éditoriale réalisée à destination d'un public est indissociable d'une dimension économique²²⁸. Ainsi, chaque décision de publier induit l'existence préalable d'engagements de nature financière, résultant d'un cheminement dont le but reste, *a minima*, l'équilibre financier de la

ligne], dans *Livre Hebdo*, 30 avril 2020. www.librehedo.fr/article/francoise-nyssen-nous-diminuons-fortement-le-nombre-de-nos-parutions [consulté le 30 juin 2023].

²²⁸ Certains produits éditoriaux se placent aux marges de la commercialisation de par leur nature : catalogues imprimés, services de presse, éventuels *goodies*, etc. Ces produits emplissent toutefois une fonction promotionnelle auprès de leur destinataires, et participent indirectement de logiques mercantiles plus générales. De même, la production éditoriale ne visant pas à générer un profit (comme l'édition associative) n'exclut pas l'insertion de cette production sur un marché.

structure, sinon la réalisation de bénéfices. Roberto Calasso avance de la sorte :

Pourquoi un éditeur refuse-t-il un certain livre ? [...] Un deuxième point concerne l'argent et le tirage : en suivant cette ligne, on sera contraint de prendre en considération l'idée que la capacité de faire lire (ou du moins, *acheter*) certains livres est un élément essentiel d'une maison d'édition. Le marché – ou la relation avec cet être inconnu et obscur qu'on appelle « le public » est la première ordalie de l'éditeur, dans le sens médiéval du terme : une épreuve du feu qui peut aussi réduire en cendres quantité de billets²²⁹.

L'investissement se conçoit sur le long terme, débutant dès l'élaboration de l'ouvrage (coûts de suivi et de fabrication), se poursuivant lors de sa mise en place sur le marché (diffusion, distribution, réassort), jusqu'à son indisponibilité. Dans cette réflexion, l'impératif de la rentabilité doit être relativisé à l'aune des moyens engagés et de la nature du public visé. Ainsi, le concept de « succès » d'un produit inséré sur un marché (incluant donc les publications, *a fortiori* littéraires) est un phénomène relatif, dans les faits comme dans le discours : le « succès » n'est jamais succès *en soi*, mais peut renvoyer à une pluralité de situations²³⁰. L'emploi du terme répond avant tout à des critères de nature financière, renvoyant au concept d'une réussite « commerciale », donc corrélée aux chiffres de ventes²³¹. Pourtant, toute entreprise de publication dont non seulement les frais imputables à sa réalisation, à sa diffusion et à sa distribution sont couverts, mais dont de plus les retombées dépassent l'investissement initial est considérable, du seul fait d'avoir engendré des bénéfices, comme une telle réussite commerciale ; inversement, tout livre qui n'est pas un succès commercial est un échec (le strict retour sur investissement est considéré comme une probabilité négligeable). Ainsi, le « succès commercial » désigne d'abord les ouvrages ayant trouvé *leur* public, observation menée à l'aune de la proportion d'ouvrages vendus par rapport au nombre d'exemplaires tirés²³². Le phénomène existe donc par le biais d'une reconnaissance non-dite, qui n'est pas systématiquement formulée à travers une somme de textes critiques, mais à travers une objectivité chiffrable. Cependant, le concept de « succès » renvoie également à l'atteinte d'une reconnaissance critique portée sur l'œuvre, n'induisant pas nécessairement l'existence de résultats positifs lors de la commercialisation du livre comme produit marchand. Pris dans son acception la plus indulgente, ce « succès » d'estime englobe théoriquement la quasi-totalité des ouvrages parus (surtout en littérature), la simple existence d'un lectorat, indépendamment de sa taille, suffisant pour avancer l'argument selon lequel un livre a trouvé « un » public, excluant

²²⁹ Roberto Calasso et Isabella Checcaglini, « L'édition comme genre littéraire », dans *Lignes*, n°20, 2006, p. 73.

²³⁰ Si le « succès » se comprend comme l'atteinte d'un objectif, il ne sera pas question ici du phénomène d'acceptation de publication d'un ouvrage par un éditeur, que l'on peut effectivement considérer comme un « succès » pour l'auteur en ce qu'il ne se heurte pas au mur du refus (échec de cette atteinte) ; cette étude sera abordée *infra*.

²³¹ Les énoncés évocateurs de succès n'évoquent ordinairement pas les chiffres de retours et de pylon.

²³² Il est de fait envisageable que toute réimpression d'un ouvrage suite à l'épuisement du ou des tirages précédemment effectués témoigne d'un tel succès.

seulement les titres dont les ventes restent absolument nulles. Des instances éditoriales désignent ainsi des échecs commerciaux comme des succès : le livre a trouvé un public dont la reconnaissance est porteuse d'un capital symbolique dépassant (dans le discours) l'échec financier²³³. Ainsi, toute réussite commerciale n'est pas la preuve d'un succès critique ou d'estime, et tout échec commercial n'est pas nécessairement la marque d'un échec éditorial²³⁴. Économique ou d'estime, le « succès » comme « l'échec » d'une œuvre désigne donc avant tout la considération positive de sa réception relativement à l'horizon d'attente prévu ou déterminé au moment de sa mise à disposition auprès d'un public (ou du public qui lui était spécifiquement destiné). Ces impératifs de rendement et cette exigence de rentabilité, pourtant, se confrontent à la consubstantialité de la publication et d'un facteur de risque. En amont de la publication, le manuscrit est soumis au filtre de l'autorité éditoriale, qui pourra engager le processus de publication. En aval de celle-ci, l'ouvrage est soumis aux lois du marché, sans que son échec ou son succès soient intégralement prévisibles. Chaque publication correspond à un engagement de ressources qui impose, pour permettre la survie ou le développement de l'entreprise, une estimation réaliste des ventes prévues. Or, si l'engagement de moyens est une donnée calculable, celui-ci ne prévient pas la présence d'une autre donnée qui ne l'est aucunement. Que celui-ci soit nommé « chance » ou « hasard », la publication d'un ouvrage reste tributaire d'un facteur d'inconnu : aucune publication n'est absolument assurée de vendre, ni aucun acteur assuré de connaître avec précision l'étendue de ces ventes. Le risque devient par déduction consubstantiel de l'entreprise éditoriale ; ainsi, la décision de publication suppose des engagements financiers, qui ne garantissent ni retour sur investissement, ni même succès d'estime. Comme Gallimard le formulait, « On ne sait jamais rien du sort d'un livre²³⁵ ». Cette impossibilité est bien sûr toujours d'actualité : « C'est un métier difficile, et sans éditeur, les œuvres ne paraissent pas ; il faut aussi que celui-ci puisse travailler. De plus, c'est un risque : à chaque fois qu'on publie un livre, on parie sur les rentrées d'argent de ce dernier ; si ça se trouve, on va en perdre à la fin. » (Amélie Petit) Toute publication, indépendamment de sa réception ultérieure, y étant soumise, le risque n'est pas proportionnel à la taille ou à la position des entreprises sur le marché, et existe aussi bien pour les petites que pour les grandes :

Les échecs, j'en ai connu tant dans ma carrière ! Ils sont toujours inattendus (sinon on ne se serait pas lancés dans la publication), même s'il y a toujours une explication à cela quand tombe le rideau, et que l'on peut analyser après coup. Tout dépend bien entendu des ambitions de départ, mais chaque

²³³ Jean-François Merle décrit ainsi la publication des nouvelles complètes de Théophile Gautier comme « un échec, malgré une très belle presse ».

²³⁴ Toutefois, comme le montrent les entretiens, la marque du « succès » dans le discours est essentiellement d'ordre économique.

²³⁵ Alexandre Gefen, « "On ne sait jamais rien du sort d'un livre" : théorie et pratique des *best-sellers* », dans *Best-sellers : l'industrie du succès*, op. cit., p. 130. La citation mentionnée est tirée de Frédéric Rouvillois, *Une histoire des best-sellers*, Flammarion, 2011, p. 281.

livre est un pari. Et il y a des paris que l'on perd. (Jean-François Merle)

Plus encore, cette réalité du risque concerne aussi bien les ouvrages des primo-écrivants que ceux des auteurs déjà installés ou consacrés : « Je me souviens du magnifique *Lincoln* de Gore Vidal, publié chez Julliard en 1985, avec une superbe couverture : tirage de départ : 20 000. Les libraires nous ont suivi, belle mise en place, et les piles ont pris la poussière. » (Jean-François Merle) De plus, le « grand succès » comme le « grand échec » correspondant à un écart entre les retombées et les estimations initiales de l'éditeur, le risque concerne également des auteurs ou leurs œuvres considérables comme *best-sellers*²³⁶, rappelant la célèbre formule de Lindon : « rien de plus triste qu'un *best-seller* qui ne se vend pas ». Les risques financiers n'existent donc pas qu'*a priori*, soit sur les engagements prépublicationnels, mais se poursuivent possiblement tout au long de la vie du livre sur le marché ; même une grande entreprise solidement ancrée dans le marché n'est pas à l'abri d'une erreur d'estimation entraînant de lourdes conséquences, comme l'exemplifie Schiffrin avec Harper Collins²³⁷ : même si le marché est porteur, les capacités de production doivent donc être capables de répondre à la demande. Aucune recette, en somme, n'est fiable ou démultipliable ; et il n'est pas possible d'y appliquer une rationalité scientifique ; comme l'indique François Laurent : « Nous aimerions tous savoir si un livre sera un *best-seller* ou non²³⁸. » La prise en compte constante du « risque » dans l'activité éditoriale, dont les conséquences pèsent d'autant plus lourd que celle-ci se déroule dans un contexte de surproduction, entraîne la mise en place de nombreuses stratégies visant à le tempérer. La première d'entre elles s'opère en amont même de la production, à l'échelle de la sélection des œuvres, permettant notamment de considérer en quoi les auteurs sont *aussi* en partie responsables de la situation.

1.1.2.4. Les auteurs responsables : la masse de la proposition auctoriale

Répétant le schéma du XIX^{ème} siècle²³⁹, les changements à l'œuvre à partir des années 1970 signent l'augmentation de la production en réponse à une augmentation de la demande lectorale conjointe à une augmentation de la pratique d'écriture²⁴⁰. Le passage d'une

²³⁶ De la sorte, Anaïs Pournin indique au sujet de *Frère d'âme* de David Diop « qu'il a été assez décevant, malgré ses 200 000 exemplaires. »

²³⁷ André Schiffrin, *L'Édition sans éditeur*, La Fabrique, 1999, p. 66-67.

²³⁸ Collectif, « Nous sommes entrés dans la best-sellerisation du monde. Table ronde des professionnels du livre », art. cité, p. 380.

²³⁹ Voir l'introduction. Au XIX^{ème} siècle, l'augmentation de la population alphabétisée et consommatrice de littérature engendre l'augmentation du nombre d'écrivains tentant d'entrer en littérature, qui entraîne à son tour l'augmentation de la production littéraire. Dans un lent processus de désacralisation de la figure d'écrivain, le grand public réalise que, plus encore que l'activité d'écrire, la possibilité de vivre de sa plume n'est plus un rêve inaccessible.

²⁴⁰ Gwendoline Volat fait ainsi état d'un triplement du nombre d'auteurs affiliés à l'AGESSA entre 1979 et 2013, pour un total de 11800 « affiliés au moins une année à ce régime » sur cette période. Sur les 5280 inscrits en 2013, les écrivains représentent « près de la moitié de la population ». Voir Gwendoline Volat, « Auteurs affiliés à

« démocratisation culturelle » (la culture pour tous) à une « démocratie culturelle » (la culture de tous et par tous)²⁴¹ induit, dans le milieu du livre, l'accroissement des velléités d'écriture vis-à-vis desquelles l'édition, dans son rôle actif de producteur, apparaît comme un moyen d'accès. Par leur possession des moyens de distribution et de diffusion, les structures éditoriales se font à la fois les relais de la visibilité et les véhicules de la légitimité auctoriale, tout en étant structurellement porteuses de valeur elles-mêmes ; l'optique d'une publication passe dès lors, pour une grande majorité, par l'adresse à l'une de ces structures. Or, contrairement à certains secteurs tels que le droit ou la médecine, où la parution de la nouveauté répond directement à des attentes pratiques, d'autres ne se définissent pas comme la réponse à un besoin spécifique ou impérieux de la part des lecteurs²⁴². L'adresse des auteurs aux éditeurs n'étant l'objet d'aucun filtre sinon celui de l'autocensure, les conditions de soumission n'en deviennent pas freinées en amont, entraînant la soumission d'un nombre conséquent de manuscrits ; ne pouvant tout éditer, les instances éditoriales sont contraintes d'effectuer des choix drastiques. Ainsi Irène Lindon déclare en 2001 : « Nous recevons environ 2 500 manuscrits par an. Je les lis tous et j'en publie en moyenne 20. Cette année, nous n'en éditerons pas plus de 12, dont aucun n'est un premier roman²⁴³. » ; tandis que Sarah Berziou déclare : « Je refuse 98 % des manuscrits qui me sont soumis ». Le premier filtre de la production résulte ainsi de l'entreprise éditoriale : « Si aucun intercesseur, dont c'est la fonction, ne trie ou ne sélectionne la production, nous serons ensevelis sous une avalanche de textes. *A priori*, à un moment ou à un autre, il faudra créer une instance qui juge et sélectionne, faute de quoi, il y aura certitude de saturation et de désintérêt. » (Bertrand Fillaudeau) La décision de publier est donc précédée de l'évincement des œuvres refusées, dimension commune à toutes les structures (sauf certaines à compte d'auteur, procédant différemment (voir *infra*)), indépendamment de leur taille. Au sujet de Gallimard, Marguerite Duras déclare ainsi en 1965 : « Si on était encore plus sévère, je pense qu'au lieu des 200 romans que publie Gallimard sur 10 000 manuscrits reçus, on en publierait cinquante à peine²⁴⁴. », mais les petites structures sont elles aussi très sollicitées, fussent-elles jeunes et au catalogue réduit : « on est vite noyés : il y a peut-être une dizaine de manuscrits ou de propositions qui arrivent par jour. » (Amélie Petit). Le filtre de la sélection, commun à toute l'entreprise éditoriale, participe à renforcer la réalité d'un capital social acquis par le fait même

l'Agessa : dégradation des perspectives de revenus au fil des générations », dans *Culture chiffres*, n°2, 2016/2, p. 1.

²⁴¹ Philippe Poirrier, *L'Etat et la culture en France au XXème siècle*, Le livre de poche, coll. « La France contemporaine », 2000, p. 169.

²⁴² Si ce besoin pouvait être éventuellement considéré à l'aube du XIXème (l'alphabétisation croissante de la population engendrant son besoin d'application de ce nouveau savoir, et donc de lecture), la population française est aujourd'hui quasi-intégralement alphabétisée, invalidant la pertinence contemporaine de cet argument.

²⁴³ Martine de Rabaudy, « Les enfants de Minuit » [en ligne], dans *L'Express*, 27 décembre 2001. www.lexpress.fr/culture/livre/les-enfants-de-minuit_8177547.htm. [consulté le 30 juin 2023].

²⁴⁴ Jean Paulhan, *Œuvres complètes*, t. 5, *Critique littéraire II*, Gallimard, 2018, p. 535-536.

de la publication « traditionnelle » dont franchir le cap correspondrait à l'acquisition d'un « graal ». Toutefois, si pour les auteurs ce capital social et symbolique acquis par la publication existe transversalement à l'édition, il est également renforcé proportionnellement au prestige de la maison, que ce prestige soit véhiculé par le biais d'autres énoncés ou simplement perçu comme tel par l'auteur sollicitant. Il apparaît ainsi que plus la maison est reconnue comme légitime dans l'imaginaire collectif, plus de manuscrits lui sont adressés : « Evidemment, j'étais jeune et plein d'espoir : j'envoyais aussi aux grosses maisons d'édition comme Flammarion et Gallimard. Je ne dis pas qu'il ne faut pas le faire, mais on se lasse avec le temps d'envoyer des bouteilles à la mer. » (Adrien Mangold) ; « Pour les premiers, à l'époque [...] c'était le trio Gallimard-Grasset-Le Seuil, puisque c'était les plus connus à ce moment-là. » (Jean-Marc Moura). De fait, l'exigence d'un filtre se révèle d'autant plus impérative pour ces structures. La surproduction constatée dans l'espace marchand et fréquemment dénoncée existe ainsi dans sa dimension auctoriale, invisible aux yeux du public, à travers la constatation du nombre d'ouvrages proposés mais ne passant pas le filtre²⁴⁵. Au besoin de nouveauté du lectorat fait écho un besoin d'écriture auquel l'instance éditoriale permet, avant tout, de donner de la visibilité.

La situation est donc la suivante : l'édition se conçoit comme un environnement constitué d'acteurs dominants et d'autres dominés, dont chacun participe directement ou indirectement d'un phénomène de surproduction. Chaque publication est un double risque : d'échec commercial, d'une part, et d'invisibilisation de l'œuvre (et par conséquent de son auteur) d'autre part. De sorte à contrer ces écueils, diverses stratégies sont menées en amont de la chaîne du livre. Certaines s'opèrent par la tentative de contrôle direct du réseau de distribution, voire de vente ; d'autres, plus passivement, actent dans la recherche d'une démarcation à travers le catalogue, par l'exploitation de secteurs concurrentiels mais porteurs, ou à l'inverse par l'adresse aux franges moindres du lectorat. Quelles que soient les décisions prises (celles-ci étant souvent corrélées à la possession de moyens plus ou moins importants), les acteurs de l'édition témoignent d'une perpétuelle prise en compte du besoin d'être présents et actifs sur le marché.

²⁴⁵ S'il est difficile d'estimer le nombre exact de projets refusés par les éditeurs, il est impossible de connaître les chiffres des auteurs *en puissance* n'ayant simplement pas osé envoyer leurs manuscrits.

1.2. L'édition face à une économie du livre élargie : une construction réticulaire péri- et intraéditoriale

1.2.1. Donner à lire à grande échelle : la recherche d'un contrôle de la visibilité par la transformation des réseaux de distribution

1.2.1.1. Le contrôle de la distribution permet-il le contrôle du marché ?

Etienne Galliard, dans son article « La diversité éditoriale est-elle menacée²⁴⁶ ? », distingue deux formes de concentration éditoriale : l'horizontale, qui permet de diversifier « ses activités et ses produits » : « un groupe éditorial rachetant une maison d'édition indépendante pour diversifier sa gamme éditoriale » ; et la verticale, « par le rachat des activités se rattachant à la fabrication des produits », donnant comme exemple « un éditeur rachetant un diffuseur pour assurer la présence de ses ouvrages dans les points de vente ». Le rôle fondamental de la distribution amène à concevoir celle-ci comme le « maillon dominant de la chaîne du livre²⁴⁷ » :

La « matière grise » de l'édition peut être nécessaire, au moins dans un premier temps, pour concevoir les programmes des nouveaux supports, porteurs d'avenir économique. Et surtout, le contrôle des réseaux de distribution du livre et de la presse permet de surveiller et voir venir, de sentir les tendances du marché et, le moment venu, d'inonder les détaillants et d'imposer massivement de nouveaux produits. Par le contrôle de la distribution devient possible une action non seulement sur les conditions de commercialisation et sur les prix, mais aussi sur la demande et les caractéristiques même des contenus²⁴⁸.

De la sorte, la construction de l'oligopole bâtit également sa puissance par le contrôle de ce secteur : « Dans cette configuration [d'investissement], la distribution constitue un dispositif stratégique pour l'édition. Ainsi, pour rentabiliser le secteur, deux logiques – industrielles et marketing – s'imposent à des groupes qui précisément ont des actifs spécifiques transférables dans ces domaines²⁴⁹. » Mais tous les éditeurs ne sont pas pourtant bénéficiaires de ces logiques, à plus forte raison lorsque ceux-ci ne sont pas aux manettes de ces services ; les acteurs de petite taille en feraient particulièrement les frais :

Quand un livre se vend en librairie ou boutique, plus de 50 % du prix part pour le distributeur et le détaillant [...] J'aimerais cependant trouver des relais différents, ou une façon de pouvoir valoriser mieux financièrement, mais le fonctionnement de la distribution rend ça compliqué. Un excellent chiffre ne veut pas dire que je peux payer mon auteur normalement. L'idée est de croire ou non en un auteur, en son projet. C'est une question plus large et complexe de celle de la seule relation entre l'éditeur et l'auteur, car elle repose sur tout le réseau de distribution, et notamment sur le distributeur. C'est l'un des points centraux ; le plus difficile à remettre en question, c'est la distribution. (Jérémy Rueff)

²⁴⁶ Etienne Galliard, « La diversité éditoriale est-elle menacée ? » [en ligne], dans *La Vie des idées*, 20 octobre 2008. <https://lavedesidees.fr/La-diversite-editoriale-est-elle-menacee> [consulté le 30 juin 2023].

²⁴⁷ Bertrand Legendre, *Idées reçues sur l'édition*, Le Cavalier Bleu, 2008, p. 97.

²⁴⁸ Jean-Marie Bouvaist, *Pratiques et métiers de l'édition*, op. cit., p. 17.

²⁴⁹ Bénédicte Reynaud, « L'emprise des groupes : sur l'édition française au début des années 1980 », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°130, 1999, p. 5. A ce sujet, voir également dans l'Annexe 1 : « Une concentration également visible dans la distribution. »

Le changement de logique économique qu'entraînent les regroupements des acteurs de la production entraîne l'évolution de la production elle-même par l'élargissement de la proposition littéraire (voir *infra*), et la transformation des logiques de consommation par les acteurs organisant la vente, soit les relais que sont les détaillants divers. Cette transformation de la vie du livre, et donc de son milieu, entraîne à son tour le changement de statut des acteurs qui le composent. Le renforcement du système de distribution engendre deux effets : une démocratisation des pratiques culturelles – qui s'accompagne aussi de leur normalisation – dans leur dimension *réceptive* (les produits sont d'autant plus accessibles à tous que les acteurs de la distribution qui en ont la responsabilité sont puissants ; à l'inverse, les produits qui n'en dépendent pas – donc, d'ordinaire, ceux des structures éditoriales non affiliées à ces distributeurs – ne disposent pas d'un accès équivalent au grand public, et ne jouissent conséquemment pas d'une puissance de visibilité similaire), et dans leur dimension *productive* (les structures éditoriales dépendantes de ces acteurs de la distribution bénéficient des *moyens* d'une adresse à grande échelle, indépendamment de la nature du public visé par ces œuvres en qualité de consommateurs ; à l'inverse, la distribution plus confidentielle induit une production qui l'est également). La distribution est donc un élément fondamental de la moyennisation des pratiques culturelles. La standardisation permet l'accès à tous d'un même produit²⁵⁰. Dans un tel contexte, la recherche d'indépendance par la distribution est une réalité qui se constate toujours aujourd'hui, et qui doit être perçue comme n'épargnant ni les plus grands conglomerats²⁵¹, ni ses franges. De façon plus évidente, les structures éditoriales sont moins enclines à pouvoir assurer seules la gestion de leurs stocks et de répondre aux impératifs logistiques. Mais l'impossibilité de se permettre d'avoir un service de distribution ou des représentants attitrés n'en laisse pas moins leur activité contiguë à « l'obligation de fournir une diffusion qualitative et quantitative suffisante du livre afin que le public puisse paisiblement y avoir accès²⁵². » Le dilemme se règle possiblement de lui-même dès lors qu'une entreprise est rachetée par une plus puissante, bénéficiant dès lors des différents services de la maison-mère. Une maison d'édition indépendante, pour sa part, sera pour sa part possiblement contrainte de « confier le soin de la diffusion-distribution à des prestataires spécialisés dans cette activité²⁵³ ». De telles contraintes peuvent être sources de conflits et fragiliser la situation économique d'une maison d'édition

²⁵⁰ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, *op. cit.*, p. 179 sq.

²⁵¹ Par exemple, La tentative de rachat de Flammarion par Actes Sud en 2012 témoigne d'une volonté d'autonomie vis-à-vis de cette portion du circuit ; en gagnant cette course, la « galaxie » aurait bénéficié d'un contrôle total sur l'intégralité de la chaîne de production ; en plus du renforcement de leur position sur le marché, cette acquisition aurait sans doute également pu être le moyen d'une plus grande mainmise sur le Sud de la France. Suite à l'échec de cette tentative et à la victoire de Madrigall dans la course au rachat, Actes Sud est toujours distribuée par Union-Distribution. A ce sujet, voir dans l'Annexe 1 : « La continuation des phénomènes d'ultraconcentration à la charnière des siècles »

²⁵² Sophie Viaris de Lesegno, « Les contrats de diffusion/distribution », dans *Legicom*, n°24, 2001/1, p. 29.

²⁵³ *Ibid.*, p. 30.

dépendante de services externes : la maison Guy Authier, fondée en 1971 et dirigée par Michel Rachline, disparaît ainsi en 1978. Le directeur accuse son diffuseur, Hachette, d'être responsable de ses difficultés financières. Le directeur d'époque du Centre de diffusion du livre chez Hachette, M. Thomas, « conteste avoir incité les éditions Guy Authier à augmenter le nombre de titres publiés chaque mois, et défend “le caractère d'impartialité” de sa distribution²⁵⁴. » Espérer une visibilité impose donc de compter « avec » la distribution mais aussi d'accepter les conditions de cette dernière, voire des compromis. En effet, de tels accords peut aussi dépendre la qualité de la présence du catalogue en librairie ; ainsi des éditions Corti en 2015 :

Lorsque nous avons rejoint la Sodis après Volumen, tous les titres qui ne comportaient pas de code à barre (et qui avaient pu être acceptés jusque-là sans en posséder en distribution) devaient être individuellement traités par l'apposition d'une étiquette code-barrée. L'utilisation d'un ISBN et d'un code à barre remontant déjà à un certain nombre d'années, cela montrait que tous les ouvrages, Nouveau Commerce ou Corti, qui n'en possédaient pas pouvaient être considérés comme des ouvrages à « rotation plus que lente ». Le coût de cet étiquetage individuel avec sortie des cartons et remises en carton, le surcoût pour le stockage excédentaire, auraient dépassé, et de loin, les ressources générées par ces livres. (Bertrand Fillaudeau)

La distribution, participant aussi de la concentration, force l'entreprise à rentrer dans des réseaux économiques déterminés à grande échelle ; Marion Mazauric affirme de la sorte que « Seul le distributeur réalise véritablement des marges²⁵⁵. » La distribution n'est pourtant pas seule mise en cause : son réseau est indispensable aux libraires pour l'acheminement physique des œuvres au sein des magasins, mais aussi pour les services de diffusion qui s'y joignent fréquemment : « Une chose est sûre, sans une bonne diffusion et une bonne attachée de presse, ce n'est pas la peine de chercher à exister, la partie est perdue d'avance. » (Jean-François Merle) Travaillant pour le compte de ces services, les représentants y jouent le rôle d'intermédiaires entre les producteurs et les détaillants : leur fonction première est de proposer les nouveautés des structures associées au distributeur auprès des libraires. Colporteurs modernes, les représentants, chargés de présenter les offices auprès de ces derniers et d'enregistrer les commandes réalisées, sont aussi possiblement responsables d'opérations promotionnelles et tiennent lieu d'interlocuteurs privilégiés avec les libraires : « Les représentants sont indispensables. Ils savent défendre un livre et dire s'ils ne l'ont pas aimé. Il y en a aussi peut-être qui sont plus jeunes, et qui essayent de tout vendre. [...]. Il y a de tout : certains vont être très impliqués, d'autres font beaucoup moins de travail. » (Céline Garnier) Agissant fréquemment pour le compte d'une société de distribution, et parfois pour un éditeur ou un

²⁵⁴ S. n., « Michel Rachline accuse son diffuseur, Hachette » [en ligne], dans *Le Monde*, 5 août 1978. https://www.lemonde.fr/archives/article/1978/08/05/m-michel-rachline-accuse-son-diffuseur-hachette_2994505_1819218.html [consulté le 30 juin 2023].

²⁵⁵ Collectif, « Le partage de la valeur », dans Collectif, *L'Auteur et la création sur internet*, SGDL, coll. « Les dossiers de la SGDL », 2012, p. 117.

groupe spécifique (à l'exemple d'Actes Sud), leur objectif est d'assurer la visibilité des nouveautés au catalogue, par le recours aux « supports » (Anaïs Pournin), ou aux « argumentaires de vente [...], ce dont les commerciaux ont besoin pour travailler » (Jean-François Merle). Force de sélection et de valorisation des œuvres, les représentants se font relais d'une parole d'autorité. Lorsque l'accord de distribution se joint à un accord de diffusion, ces acteurs proposeront aussi les nouveautés de ces structures associées aux libraires²⁵⁶. Hérauts du pouvoir détenu par le distributeur, ils témoignent par extension de l'écart entre les différentes formes d'autorité présentes au sein d'un groupe d'édition, surtout lorsque le privilège est donné aux composantes puissantes plus qu'aux subalternes :

Dans la logique d'une économie triomphante qui ne considère plus les êtres et les choses que comme des marchandises potentielles – c'est-à-dire comme des moyens de générer de la plus-value – et qui porte les hommes à n'avoir entre eux d'autres rapports qu'ustensilaires, l'écriture elle-même n'est plus considérée que comme un instrument. Le tout-communicant l'avait déjà bien compris et le monde de l'édition, dont on se serait attendu à ce qu'il préservât ce qui, venu d'elle et qui avait fait sa gloire, était encore susceptible d'étonner, de surprendre ou déranger, n'a pu résister à la tentation de la faire servir ses intérêts à court terme. Ce qui était pas ailleurs prévisible puisque les écrivains qui, dans le domaine éditorial, avaient jusqu'ici tenu lieu de garde-fou ont peu à peu été obligés de déclarer forfait, exclus ou rejetés à la périphérie devant la poussée des représentants en librairie devenus éditeurs et des attachées de presse promues directrices de collection, le tout au nom de ce calcul illusoire selon lequel les mieux placés dans les circuits de l'échange se trouveraient être les aptes à savoir ce qui marche, commercialement ou médiatiquement, et qui, donc, se doit d'être retenu²⁵⁷.

De la délégation de la parole éditoriale auprès d'un représentant appartenant à une structure tierce découle donc une certaine délégation de son autorité. En de tels cas, la démarche auprès des libraires et sur le territoire en est rendue plus difficile lorsque la représentation n'est pas considérée comme adéquate. Le diffuseur-distributeur peut être ainsi en mesure d'imposer certaines conditions relatives à la rentabilité du partenariat établi :

Je sortais en moyenne trois à quatre livres par an. Quand on publie, ce n'est pas du tout suffisant pour espérer rentrer chez Harmonia Mundi, chez Interforum, ou n'importe où ailleurs. Viviane du Guiny, qui continue Rue des Promenades, est allée chez Pollen mais va en sortir, parce que ce n'est pas satisfaisant. La question de la diffusion est vraiment cruciale et compliquée. Ne pas avoir le temps de faire six à huit livres par an ne me permettait pas d'espérer avoir une diffusion plus efficace que Pollen. (Charlotte Bayart-Noé)

A plusieurs égards, ce double rattachement affaiblit donc le concept d'indépendance économique et éditoriale, et les éditeurs indépendants deviennent parfois même tributaires de décisions prises hors de leur contrôle. Au sujet de la reprise de Seghers par Laffont, Eric Losfeld évoque ainsi les décisions prises par son diffuseur, Forum, qui lui impose son autorité dans la représentation de ses livres : « Seghers a vendu ses “diffusés” (je n'étais pas le seul) sans les

²⁵⁶ A l'exemple de Minuit, diffusé et distribué par Volumen (Le Seuil/La Martinière), puis par la CDE/SODIS (Madrigall) à partir de 2015.

²⁵⁷ Alain Nadaud, *Malaise dans la littérature*, Champs Vallon, coll. « Recueil », 1993, p. 86.

prévenir, lorsqu'il a vendu sa propre maison d'édition, comme un fermier vend non seulement les murs de sa ferme mais son cheptel²⁵⁸. » Les partenariats avec les plus grands acteurs du circuit de la distribution ne répondent donc pas toujours aux attentes des éditeurs, poussant certains à se tourner vers des solutions alternatives, plus adaptées à leurs moyens, voire à leurs besoins : « Pour la diffusion, j'ai été approchée ; mais c'est un risque que je n'ai pas envie de prendre. En romance, le livre est obsolète au bout de trois mois : notre secteur porte sur des produits à la durée de vie très courte. Je n'ai pas d'intérêt à avoir un diffuseur qui fera mes retours à dix-huit mois. » (Sarah Berziou)

1.2.1.2. Les acteurs marginalisés par le contrôle de la distribution

Le « printemps des éditeurs²⁵⁹ » trouvait ses sources dans l'affirmation d'une potentielle résistance à une industrialisation effrénée de l'édition, la considération décomplexée de la dimension marchande des œuvres de l'esprit, et la prégnance croissante de cette part marchande sur la part symbolique que ces mêmes œuvres de l'esprit incarnent. Mais le développement de la distribution, « fonction industrielle » par excellence « dans une activité qui garde une dimension artisanale²⁶⁰ », représente assurément un frein au développement des entreprises naissantes et grandissantes, et ce encore aujourd'hui. Les grandes structures, « inadaptées, trop onéreuses et, tous comptes faits, inefficaces²⁶¹ » les contraignent à se tourner vers des prestataires alternatifs, voire à agir de manière autonome. A l'heure des concentrations, selon Bénédicte Reynaud-Cressent,

Trois catégories d'éditeurs se distinguent selon leur situation dans la diffusion :

- Les « autonomes » qui assurent eux-mêmes la diffusion de leurs ouvrages à l'exclusion de deux éditeurs tiers, ils constituent 43 % des éditeurs en 1980
- Les diffuseurs (9 % des éditeurs)
- Les dépendants : les éditeurs qui sous-traitent la diffusion de leurs ouvrages auprès des diffuseurs (48 % des éditeurs)²⁶².

Quarante ans plus tard, l'annuaire en ligne de *Livres Hebdo* de 2023 liste 144 diffuseurs/distributeurs, et référence 1420 éditeurs²⁶³, marque de l'existence, encore à l'heure actuelle, d'une pluralité d'acteurs moins visibles reliés à cette branche. Si les distributeurs les plus puissants peuvent effectivement proposer les livres sur l'ensemble du territoire, ceux-ci sont également contraints auprès des libraires, par leur nombre limité de représentants. Des

²⁵⁸ Eric Losfeld, *Endetté comme une mule* [1991], Tristan, 2017, p. 234.

²⁵⁹ Ce concept théorisé par Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin fait l'objet d'une attention plus approfondie dans l'Annexe 1. Voir « Aux marges du pouvoir : entre démarcation et capitulation »

²⁶⁰ Bertrand Legendre, *Idées reçues sur l'édition*, op. cit., p. 97.

²⁶¹ Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin, « Les “nouveaux éditeurs” - 1974-1988 », dans *Bulletin du Département des Etudes et de la Prospective*, n°79, avril 1989, p. 4.

²⁶² Bénédicte Reynaud-Cressent, « La dynamique d'un oligopole avec frange », art. cité, p. 62.

²⁶³ Voir <https://annuaire.livreshebdo.fr> [consulté le 30 juin 2023].

éditeurs peuvent bénéficier des avantages d'une facilité d'accès par le biais de contrats de distribution, mais peuvent aussi ne pas être mis en avant par les services de diffusion qui en dépendent ; une telle situation est à l'origine de plusieurs initiatives. Un accord de distribution sans y inclure la diffusion peut ainsi être passé, en faveur d'un discours d'indépendance. C'est ainsi que la diffusion et la distribution d'Actes Sud furent initialement assurées par les Presses Universitaires de France de 1978 jusqu'à janvier 1991 ; à partir de cette date, le service de distribution est repris par Union-Distribution, filiale du groupe Flammarion, comme en témoignent les mentions de quatrièmes de couvertures²⁶⁴. Actes Sud en profite toutefois pour créer, la même année, son propre service de diffusion (Actes Sud Diffuseur). L'équipe de représentants professionnels chargés de la communication auprès des libraires est ainsi issue d'Actes Sud et non d'UD. La gestion en interne du service de diffusion devient dès lors un argument d'autorité éditoriale : anciens libraires²⁶⁵, les représentants de la maison endossent le rôle de connaisseurs du marché du livre mais promeuvent également un rapport de proximité particulier avec le libraire, entérinant un détachement des « commerciaux » démarcheurs. Les représentants peuvent ainsi devenir le moyen de véhiculer une parole éditoriale symbolique, porteuse de sens et légitimante ; ou plus précisément de ne pas l'atténuer. Cette situation implique toutefois la mise en œuvre de moyens dont tous les acteurs ne disposent pas. D'autres dynamiques existent ainsi, prenant notamment la forme de formations²⁶⁶, ou de création de services « alternatifs ». La CED-CEDIF (Centrale Edition Diffusion), diffuseur indépendant lancé en 1989, agit en ce sens : par différentes prestations de services, dont la représentation en librairie des éditeurs possédant déjà un distributeur, leur action a pour objectif de donner plus de visibilité à ceux-ci. Des partenariats sont établis avec Makassar, UD, Pollen (fondé en 2004), Les Belles Lettres. Distique (acteur d'importance dans les années 1980 jusqu'aux années 2000), fut créé dans le même esprit, ainsi que Serendip, structure de diffusion et de distribution « à taille humaine²⁶⁷ ». Ce recours à des diffuseurs-distributeurs indépendants est un moyen de ne pas être contraint par les règles des grands acteurs ; mais ces derniers, dont la possibilité d'action sur le territoire est limitée, ne représentent en retour que les intérêts de structures de taille modeste. Les services de diffusion de petite taille ont pour but de représenter des auteurs ou des éditeurs peu visibles, mais aussi d'assurer une présence de ces derniers dans les

²⁶⁴ Le changement s'observe notamment sur les mentions de quatrième de couverture des ouvrages, par exemple entre le « Babel » n°27, *Tempo di Roma* d'Alexis Curvers (janvier 1991), et le « Babel » n°28, *Un endroit où aller* de Robert Penn Warren (février 1991).

²⁶⁵ Jean-Pierre de la Rocque, « Un éditeur très courtisé » [en ligne], dans *L'Express*, 2 janvier 1997. https://www.lexpress.fr/informations/un-editeur-tres-courtise_620117.html [consulté le 30 juin 2023].

²⁶⁶ Par exemple, la société Fontaine O livres, dans cet esprit d'indépendance, propose aujourd'hui des formations aux éditeurs pour professionnaliser ses services de diffusion et distribution. Voir <https://www.fontaineolivres.com/> [consulté le 30 juin 2023].

²⁶⁷ Antoine Gallardo, « Serendip-livres », [en ligne], dans *La Boucherie Littéraire*, 30 mars 2013. Voir <http://laboucherielitteraire eklablog.f/serendip-livre-a10917> [consulté le 30 juin 2023].

librairies. Cette marginalité a un coût : selon Bénédicte Reynaud-Cressent, la « fragilité structurelle de la branche concurrentielle », soit de la part périphérique à l'oligopole, découle également d'une fragilité de sa diffusion. Reynaud-Cressent rappelle ainsi que « Tandis que les diffuseurs se partagent entre l'oligopole et la frange, selon leur taille, les éditeurs autonomes et dépendant appartiennent, en très grande majorité, à la frange concurrentielle²⁶⁸. » Le prix de l'indépendance serait donc fréquemment celui de la faiblesse de la visibilité des œuvres sur le marché : « Les libraires ont besoin de machines bien huilées pour la diffusion/distribution ; et Pollen, ce n'est pas tellement la maille. Ce n'est pas non plus de la faute de Pollen, mais c'est son *business model* qui est difficile : beaucoup d'éditeurs indépendants ne sont pas des gens fiables sur les dates. » (Charlotte Bayart-Noé) Un autre moyen de pallier cette faiblesse peut être la concentration de l'activité sur une échelle locale :

Nous faisons donc la diffusion nous-mêmes, en signant des accords directement avec les centres de distribution : on se met d'accord sur les questions de dépôt, sans forcément faire de la commande ferme. J'ai simplement un diffuseur local, qui travaille sur toute la région Nouvelle-Aquitaine et couvre à peu près trois cents points de vente. J'ai signé un contrat exclusif de diffusion sur ce secteur-là parce que l'on reste sur quelque chose à taille humaine. (Sarah Berziou)

Quoique le recours à des distributeurs locaux induise une moindre représentativité à l'échelle nationale, il demeure en échange le moyen d'insister sur un réseau de proximité. Une dernière possibilité existe : l'indépendance de tout service, imposée par des raisons économiques ou motivée par des raisons idéologiques :

Je n'ai pas de distributeur, ce qui serait trop compliqué financièrement, mais mes ouvrages sont aussi référencés dans les bases de données des librairies pour qu'il soit plus facile de les commander. J'essaye de faciliter cet accès en librairie [...]. Pendant longtemps, la plupart des éditeurs se contentaient de sortir des livres sans les défendre commercialement mais se reposaient sur le fait que ça soit des classiques, avec tels auteurs, etc. (Jérémy Rueff)

Si l'autonomie induit l'absence ou la gérance en interne des services de représentants plutôt que sa délégation, cette activité n'est cependant pas dénuée de risques²⁶⁹. Plus en aval dans la chaîne, le contrôle (ou son manque) exprimé à travers la distribution se couple dans un second temps aux moyens engagés aux fins de l'accessibilité des produits *via* les différents réseaux de vente. Derechef, les instances éditoriales les exploitent également, ou en sont malgré elles tributaires.

1.2.2. La reconfiguration structurelle des réseaux de vente

²⁶⁸ Bénédicte Reynaud-Cressent, « La dynamique d'un oligopole avec frange », art. cité, p. 63.

²⁶⁹ L'indépendance de tout distributeur complexifie la prise en charge de l'organisation des retours par les libraires ; ceux-ci n'étant pas centralisés, les commandes de la part de ces derniers peuvent être perçues comme plus risquées.

1.2.2.1. Réinvention et périlclitation des clubs de livres, modèle économique en marge

Les années 1970 sont aussi celles de la transformation des pratiques de commercialisation de la production culturelle. L'une d'elles porte sur la réinvention du « club de livres » dont le modèle économique, reposant sur la combinaison d'un système de vente par correspondance et d'une sélection faisant acte de prescription, s'observe en France dès 1924, au sein des éditions Julliard²⁷⁰ ; la véritable période de profusion s'étend toutefois de l'après-guerre jusqu'aux années 1960, nombre étant lancés à l'initiative d'éditeurs²⁷¹ ou de libraires²⁷². Survenant dans une période « marquée par une crise de la surproduction et une remise en cause des intermédiaires (distributeurs et libraires)²⁷³ » et reposant sur une action en parallèle du circuit traditionnel tel qu'il est alors établi, le développement des clubs se pose rapidement en véritable acteur du marché du livre, représentant en 1960 « 20 % du chiffre d'affaires total de la librairie²⁷⁴ ». L'intérêt est pluriel : par la vente à domicile, il permet un maillage alternatif du territoire en établissant moyen d'accès au livre au sein des plus petites communes, qui ne bénéficient pas des réseaux de librairie équivalents à ceux des grands centres urbains, répondant au besoin de consommation culturelle de la population – et donc des lecteurs potentiels – que le renouvellement de la distribution ne peut toujours toucher. Affranchi du libraire, il permet en outre la baisse significative de son prix de vente²⁷⁵. Mais bien que pour certaines structures éditoriales qui en sont à l'origine, passer outre le libraire dans la pratique de vente à domicile soit initialement une « pratique inavouable²⁷⁶ » vis-à-vis de celui-ci, la popularité du système pousse ces mêmes acteurs à progressivement rapprocher les deux activités : dans cette dynamique, le Club du meilleur livre propose dès septembre 1956 de vendre directement en librairie une partie de sa production, et les ouvrages du Club des éditeurs y sont vendus

²⁷⁰ Alfred Fierro, « Evolution et typologie de la librairie », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, *op. cit.*, p. 116.

²⁷¹ A la suite du Club Français du Livre, lancé en 1946 et reprenant ce concept d'une politique « alliant la vente par correspondance à l'idée de sélection et de communication avec le lecteur » (Alban Cerisier, « Les clubs de livre dans l'édition française de 1946 à la fin des années 1960 », dans Collectif, *Positions des thèses soutenues par les élèves de la promotion de 1996 pour obtenir le diplôme d'archiviste paléographe*, Ecole Nationale des Chartes, 1996, p. 57), sont lancées toute une série d'initiatives. Claude Tchou, avant même le lancement des éditions éponymes en 1962, en fonda toute une série (dont le Club du livre du mois en 1950, le Club du livre des jeunes en 1956, le Cercle du livre Précieux en 1958 et le Club de l'honnête homme la même année) ; Gallimard fonde le Club du meilleur livre (1952-1972) en collaboration avec Laffont et Hachette, qui s'en désengagent respectivement en 1955 et 1968 ; Flammarion, Julliard, Laffont, Albin Michel, Plon, Le Seuil et Stock créent le Club des éditeurs en 1956, dont l'existence se poursuivra jusqu'à sa dissolution en 1963.

²⁷² En 1953 est créé le Club des libraires de France, qui perdurera jusqu'en avril 1966, et 1956 voit la création du Livre-Club du libraire.

²⁷³ Alban Cerisier, « Les clubs de livre dans l'édition française de 1946 à la fin des années 1960 », art. cité, p. 57.

²⁷⁴ Alfred Fierro, « Evolution et typologie de la librairie », art. cité, p. 116.

²⁷⁵ Pierre Riberette, « Les clubs du livre » [en ligne], dans *Bulletin des bibliothèques de France*, n°6, 1956, p. 425-435. <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1956-06-0425-003> [consulté le 30 juin 2023].

²⁷⁶ Alban Cerisier, « Les clubs de livre dans l'édition française de 1946 à la fin des années 1960 », art. cité, p. 60.

exclusivement. Le club remplit également une fonction prescriptive, par la sélection d'œuvres « de qualité, mais connues et souvent tombées dans le domaine public²⁷⁷ », imposant de joindre à ces pratiques une conception spécifique de l'édition du livre-club. Dès les années 1940, ces structures « réalisent essentiellement des tirages reliés et numérotés d'œuvres classiques ou plus récentes dans une présentation recherchée²⁷⁸ », facteur de distinction par la matérialité rapidement approuvée : « Les clubs de livres arriveront sans doute à transformer la présentation des livres. Une belle reliure est une tentation²⁷⁹. » Véritable argument de vente, le « soin particulier²⁸⁰ » apporté à l'édition des livres de club n'empêche pas la progressive tombée en désuétude du système dans le courant des années 1960²⁸¹, signant l'arrêt de nombre des expérimentations initiées quelques décennies plus tôt. Selon plusieurs hypothèses, la raison en est peut-être à imputer à la place prise par les autres initiatives éditoriales grandissantes à la même période, à l'exemple du livre de poche ou des « ressources de la création graphique²⁸² » dont l'effet est plus que jamais attesté. Le désintérêt croissant pour ce mode de consommation n'empêche pas l'émergence de nouveaux acteurs encore en existence aujourd'hui, dont le Grand Livre du Mois et France Loisirs incarnent les deux plus importants représentants. Ceux-ci laissent toujours deviner l'existence de liens ténus avec le milieu de l'édition traditionnelle : créé en janvier 1969 par le Club Français du Livre et Laffont, Le Grand Livre du Mois est rattaché à Albin Michel en 1977 ; France Loisirs est fondé en 1970 suite à un accord entre les Presses de la Cité et le groupe allemand Bertelsmann. Les arguments initiaux de la réduction (de l'ordre de 25 % pour France Loisirs²⁸³), de l'abonnement et de la vente par correspondance sont conservés, quoique France Loisirs n'y recoure pas exclusivement (au contraire du Grand Livre du Mois), pour y préférer une combinaison avec la mise en place de points de vente sur l'ensemble du territoire. Le fonctionnement est également renouvelé par une distinction du catalogue reposant désormais plus volontiers sur un choix de parutions motivé par le succès commercial ou d'estime de leur édition d'origine, et la recherche d'une clientèle de large envergure. S'inscrivant en prescripteur de la « culture moyenne²⁸⁴ » plutôt qu'à la recherche d'un public de niche, le Grand Livre du Mois spécifie sa pratique par la mise en place de

²⁷⁷ Elisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, op. cit., p. 392.

²⁷⁸ Pascal Fouché, « Introduction », dans Pascal Fouché (dir.), *L'Édition française depuis 1945*, op. cit., p. 20-21.

²⁷⁹ S. n., « Lectures pour une jeune fille » [en ligne], dans *Le Monde*, 5 mai 1956. https://www.lemonde.fr/archives/article/1956/05/05/lectures-pour-une-jeune-fille_2255555_1819218.html [consulté le 30 juin 2023].

²⁸⁰ Pierre Riberette, « Les clubs du livre », art. cité.

²⁸¹ Elisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, op. cit., p. 393.

²⁸² *Idem.*

²⁸³ Jean-Marie Bouvaist, *Pratiques et métiers de l'édition*, op. cit., p. 237.

²⁸⁴ Vincent Chabault, « Le dernier chapitre de France Loisirs », [en ligne], dans *Slate*, 28 juin 2018. <https://www.slate.fr/story/163655/france-loisirs-club-de-livres-litterature-abonnement?amp> [consulté le 30 juin 2023].

coéditions variées²⁸⁵ (notamment avec Flammarion et XO), et France Loisirs par l'assomption de fonctions éditoriales : « En France, l'éditeur possède les droits d'exploitation des ouvrages qu'il produit (droit patrimonial), il en a le *copyright*, charge à lui de céder les droits à un éditeur de poche, à un club comme France Loisirs, aux éditeurs étrangers, à un producteur de cinéma, etc. » (Jean-François Merle) Par le rachat des droits de distribution des œuvres, leur impression, le changement de leur maquette, les clubs deviennent de véritables éditeurs « par procuration²⁸⁶ », sans doute nécessaires à la diffusion de la littérature auprès du « grand public ». En participant au succès de nombre d'auteurs ainsi sélectionnés, ils agissent comme des accélérateurs de la réussite commerciale au même titre que les diverses rééditions d'un ouvrage, à l'exemple de Régine Desforges²⁸⁷, voire deviennent des outils de révélation par leur puissance de diffusion²⁸⁸. Présentant une vraie concurrence pour les petits éditeurs en raison de leurs politiques commerciales, les clubs participent pleinement à la transformation du milieu du livre au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, phénomène n'étant pas sans soulever certaines critiques. Dans sa tribune de 1998, Jérôme Lindon évoque ainsi : « [...] le plus important des clubs de livres, France Loisirs, riche de ses quatre millions d'adhérents, réalise un chiffre d'affaires du même ordre que la FNAC en vendant des ouvrages dont la valeur commerciale a été testée par une première carrière en librairie [...]»²⁸⁹. » « Vache à lait » (Jean-François Merle) du Groupe de la cité dans les années 1980, France Loisirs voit sa force se réduire peu à peu au fil des décennies. Renforçant le phénomène de concentration des acteurs par la reprise du Grand Livre du Mois en 2004, l'entreprise conserve néanmoins une place d'importance dans le marché du livre et est classée comme huitième éditeur français en 2018²⁹⁰. Son poids dans le succès des ouvrages ne se dément toujours pas :

France Loisirs, c'est une mine [...] Tout ceci est discret : même si sont des ouvrages qui font trente ou quarante mille exemplaires, France Loisirs est un peu conspué par le monde de l'édition. Mais eux, même si le groupe n'est pas en bonne forme du tout, ils vendent plus que beaucoup de *best sellers* de maisons d'édition classiques ! (Christophe Lucius)

Fragilisée au point d'être placée en redressement judiciaire en 2017, la société est finalement mise en liquidation dans le courant du mois de novembre 2021²⁹¹, signant possiblement la fin d'un système qui, bien qu'ayant assuré un maillage alternatif du territoire

²⁸⁵ Elisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, op. cit., p. 395.

²⁸⁶ *Idem*.

²⁸⁷ Vincent Chabault, « Le dernier chapitre de France Loisirs », art. cité.

²⁸⁸ Jean-Marie Bouvaist, *Pratiques et métiers de l'édition*, op. cit., p. 238.

²⁸⁹ Jérôme Lindon, « De l'édition sans éditeurs », art. cité.

²⁹⁰ Fabrice Piault, « Les 200 premiers éditeurs français », dans *Livres Hebdo*, n°1179, 2018, p. 21. L'intégration de France Loisirs au sein du classement participe de la considération de l'entreprise comme éditeur traditionnel plus que comme club.

²⁹¹ AFP, « France Loisirs : 800 emplois menacés par la liquidation judiciaire » [en ligne], dans *Le Point*, 22 novembre 2021. <https://amp.lepoint.fr/2453227> [consulté le 30 juin 2023].

pendant plus de cinquante ans, n'est devenu à plusieurs égards pas tant la marque d'un phénomène « en marge » qu'un acteur supplémentaire de la concentration et de la domination du marché par les puissants. Sans véritablement concurrencer l'édition instituée, le club, dans cette période de transformation, la renforce plutôt. Cette mutation des modes de commercialisation des livres prend cependant d'autres formes.

1.2.2.2. La grande distribution, maillage alternatif à la librairie traditionnelle

Conséquence de la modernisation des règles du jeu d'une économie concurrentielle, les mutations de l'organisation économique s'observent aussi bien en amont – au sujet des producteurs – qu'en aval, au sujet des détaillants. Ainsi, « Dès les années 1970, l'avenir de la librairie est lié à l'éventuelle disparition du petit commerce, menacé par le développement croissant des grandes surfaces, spécialisées ou non²⁹² ». Comme en témoigne Jérôme Lindon en 1998 :

Il y a cinquante ans, le réseau de la librairie était constitué par de multiples entreprises indépendantes et de taille qu'on dirait aujourd'hui moyenne. Elles disposaient pratiquement du monopole du commerce des livres, en l'absence de toute concurrence sérieuse : les grandes surfaces (on parlait alors de grands magasins) ne présentaient pas de rayons de librairie dignes de ce nom [...] ²⁹³.

Parmi elles, la FNAC, fondée en 1954 mais ne développant ses activités de librairie qu'à partir de 1972, et les centres E. Leclerc qui, après une première tentative dans les années 1960, adoptent à la même époque une politique comparable à l'initiative de Nicole Bélit : d'abord par l'extension de leur offre littéraire suite à l'ouverture de « Culture pop » à Tarbes en 1974, puis par l'intronisation du premier Centre Culturel Leclerc en 1989 à Pau. L'importance croissante prise par ces espaces participe de la renégociation du contrôle du marché du livre par les éditeurs qui, mis face à ces « nouveaux partenaires qui se sont révélés à l'usage de moins en moins accommodants²⁹⁴ » se voient dans l'obligation de les inclure dans leurs politiques commerciales. Ainsi de la FNAC : « De 1 à 2 % du chiffre d'affaires des éditeurs vers 1975, cette part est passée à 7 % en 1993 et à 16 % en 2004. Aucun secteur de la corporation, pour peu qu'il atteigne une certaine taille, ne peut ignorer le distributeur²⁹⁵. » La montée en puissance des grandes surfaces spécialisées ou alimentaires dans le marché du livre s'amplifie « de façon presque ininterrompue jusqu'en 2004²⁹⁶ » ; indice d'un déséquilibre notable entre la puissance

²⁹² Sylvie Ducas, « Le prix Wepler, un anti-prix marchand dans une “économie du prestige” », dans Olivier Bessard Banquy *et al.* (dir.), *Best-sellers : l'industrie du succès*, op. cit., p. 167.

²⁹³ Jérôme Lindon, « De l'édition sans éditeurs », art. cité.

²⁹⁴ *Idem.*

²⁹⁵ Vincent Chabault, *La FNAC, entre commerce et culture*, Presses universitaires de France, 2010, p. 35. Les chiffres sont tirés de François Rouet, *Le Livre : mutations d'une industrie culturelle*, La Documentation française, 2007, p. 227.

²⁹⁶ Hervé Gaymard, *Situation du livre...*, op. cit., p. 7.

de ces acteurs et la librairie indépendante, en 1999, les 200 plus importants commerces de cette dernière catégorie n'atteignent pas ensemble le chiffre d'affaires de la FNAC seule²⁹⁷. Dans ce marché où prennent également place d'autres enseignes émergentes, telles que Cultura ou Virgin, GSS et GSA combinées accaparent encore en 2020 un peu moins de la moitié du marché (44,8 %²⁹⁸). Des 20 000 à 25 000 points de vente que compte au total le territoire en 2023²⁹⁹, il s'agit donc de distinguer ceux entièrement consacrés au livre de ceux se définissant par leur intégration de celui-ci dans un espace de vente également dédié à d'autres produits (culturels comme dans les GSS, ou alimentaires comme dans les GSA), ainsi que par leur assortiment plus restreint que dans les librairies de premier et deuxième niveaux. En amont de son accès par le destinataire final, la vie du livre dans l'espace social s'élabore à travers un ensemble de structures, que celles-ci soient indépendantes d'un système ou membres actifs de ce système, et dont les interactions sont alors déterminées par des rapports de force. Or, la librairie est le principal espace de vente permettant l'accès concret du livre au lecteur. Si cet accès au livre peut se réaliser dans des espaces prioritairement dédiés à ce dernier, d'autres ne lui sont pas exclusifs. Dans ces structures n'étant pas originellement des librairies, mais appartenant au secteur de la grande distribution, le livre ne demeure plus un domaine de spécialité ; l'espace, qui ne lui est pas *consacré* fait conséquemment perdre à ce dernier une part de sa spécificité, de sa distinction d'avec les autres produits de consommation, participant d'un effet de dissolution de sa portée culturelle. Accolé à d'autres productions plus (comme la FNAC) ou moins (comme les grands magasins) éloignées de la sphère culturelle, le livre devient un produit parmi d'autres, inclus au sein d'une plus large proposition. Dans cette conception de la commercialisation du livre, la crainte est que les lieux de vente ne deviennent que de simples succursales de la distribution. Les pratiques (de casse des prix ou de dissolution) des grands centres commerciaux ne seraient ainsi pas à tenir pour seules responsables, leurs fournisseurs n'étant pas les plus petits éditeurs mais déjà ceux en position de force, qui y trouveraient également un intérêt :

Au début des années 1970, les actionnaires d'Hachette fixent des contraintes au développement de ses services commerciaux. [...] Les détaillants à qui sont destinés les titres de vente rapide (librairies de gare, papetiers libraires, grande distribution) reçoivent des colis de titres présélectionnés à disposer sur leurs présentoirs. La contractualisation du service de distributeur ferme la possibilité d'une négociation mutuelle, qui laissait aux détaillants et aux vendeurs la possibilité de s'entendre sur l'éventail des titres à l'approvisionnement. Seuls les représentants de l'édition qui s'adressent aux libraires de première catégorie peuvent faire ce travail de négociation³⁰⁰.

La dévalorisation du statut du libraire dans son action de sélection et de conseil, battue

²⁹⁷ Pascal Fouché, « Irrésistible chute de la librairie indépendante ? », dans *Le Monde*, 22 juin 1999, p. 14.

²⁹⁸ Collectif, *Les Chiffres de l'édition 2019-2020 : rapport statistique du SNE*, Syndicat national de l'édition, 2020, p. 8.

²⁹⁹ <https://www.syndicat-librairie.fr/ressources/chiffres-cles> [consulté le 30 juin 2023].

³⁰⁰ Jean-Philippe Mazaud, « Consolidations et pertes de statut chez les employés d'une grande entreprise », dans *Sociétés contemporaines*, n°54, 2004/2, p. 68.

en brèche, participerait également de l'affaiblissement du capital symbolique du livre. Cette situation ne semble pourtant pas irréversible : « Beaucoup de librairies ont été remplacées par des chaînes. Le travail n'est pas le même avec une grande chaîne qu'avec un libraire, même si j'arrive à avoir de bons interlocuteurs dans certaines FNAC et Virgin³⁰¹. » D'une manière générale, de tels discours tendraient tout de même à faire de la librairie traditionnelle le lieu de cristallisation de la valeur culturelle du livre, imposant une réflexion sur la portée symbolique de ce lieu d'accueil particulier.

1.2.2.3. La librairie « traditionnelle », intermédiaire indispensable mais « maillon faible » de la chaîne

Comme le rappelle Henri Baillière en 1904 à l'adresse des libraires : « Vous avez besoin des éditeurs comme les éditeurs ont besoin de vous, c'est l'histoire de la fable : *Les Membres et l'Estomac*. La solution du problème n'est pas dans une scission qui ne pourrait profiter à personne et qui doit nuire à tous³⁰². » La politique de la concurrence touche pourtant non seulement les producteurs de biens culturels mais aussi leurs revendeurs. Ainsi, comme pour les petites maisons d'édition invisibilisées par les plus grandes, les points de vente les plus puissants tendent à fragiliser la présence des acteurs indépendants. En presque bout de chaîne, le libraire se voit dès lors parfois contraint de renouveler ses pratiques pour assurer sa survie. La représentation de la littérature est fonction de son inscription dans le marché de la consommation des biens culturels, et des modalités de cette consommation. Le choix des produits mis à disposition dans un point de vente n'est pas uniforme d'un lieu à l'autre, mais témoigne en creux d'une sélection : celle-ci est actée, dans un premier temps, suite aux échanges avec le représentant, figure déléguée de la parole éditoriale et dont le rôle s'avère nécessaire par sa présentation des nouveautés et son organisation des commandes. Marque d'individualité et de capacité de prescription, les offices font des libraires des « pré-lecteurs », derniers intermédiaires professionnels avant la masse du lectorat, et agissent comme des défenseurs d'auteurs et de livres qui, autrement, seraient invisibilisés :

[...] la mise en place automatique en librairie des exemplaires de leur livre (ce que les professionnels nomment l'« office ») repose sur un pacte de confiance : le libraire accepte de payer d'avance et de présenter au public un ouvrage dont l'éditeur lui assure qu'il en vaut la peine, tandis que l'éditeur s'engage à reprendre et à rembourser les volumes que le libraire n'aura pas vendus. L'office est le seul moyen d'introduire régulièrement dans le circuit commercial classique des livres qui n'y ont en principe pas leur place³⁰³.

³⁰¹ Marie Dubos, « Guy Moulin : interview du représentant littérature chez Gallimard » [en ligne], dans *Carnet Hypothèses* « Monde du Livre », 17 janvier 2012. <https://mondedulivre.hypotheses.org/305> [consulté le 30 juin 2023].

³⁰² Henri Baillière, *La Crise du livre*, op. cit., p. 105-106.

³⁰³ Jérôme Lindon, « De l'édition sans éditeurs », art. cité.

A l'inverse, le refus des propositions signe la mise à l'écart des œuvres ; la librairie permet de fait aussi le développement et l'entretien d'une certaine conception de la littérature par le lieu : « Nos équipes commerciales nous demandent où mettre le livre et à un moment, il faut bien répondre à cette question. Dans une toute petite librairie indépendante, on peut imaginer que les libraires se posent la question en déballant les cartons, mais à la FNAC ou chez Gibert, il faut qu'il arrive quelque part. Pour des histoires de masse, de volume, il faut que ce soit routé quelque part. » (Amélie Petit) Par-delà l'estampillage éditorial putatif (voir partie II), l'organisation, le rassemblement, l'identification sont autant d'arguments en faveur d'une concentration d'un capital symbolique par le geste du libraire. Son pouvoir de (re)categorisation générique, par l'acte concret de rangement sur table ou en rayonnage en concordance ou non avec l'indication paratextuelle, participe du phénomène de réception effective, en aval de l'acte éditorial ou auctorial et pouvant contrevenir à leurs désirs respectifs : dès lors, « catégoriser, c'est plutôt un problème de libraire » (Charlotte Bayart-Noé), et « C'est le commerce qui fait les catégories » (auteur anonyme). Encore aujourd'hui, la reconnaissance de la librairie comme maillon indispensable de la chaîne du livre est donc constitutive du discours des éditeurs : « Je pense que le travail de l'éditeur est aussi de mettre les livres sur les tables des librairies : un livre existe quand il est visible. [...] On peut écrire des livres ; mais le livre n'est socialement reconnu que s'il est présent sur les tables des librairies. » (Amélie Petit) Par la distribution, la librairie devient quoiqu'il advienne le moyen employé par l'instance éditoriale pour agir sur le territoire à grande échelle. A cette fin, Le rôle de libraire a toujours été essentiel économiquement en ce qu'il s'incarne comme un « point de vente » avant même qu'il ne soit question du travail de valorisation que ce libraire peut effectuer. Moins sélective, moins orientée vers les productions les plus génériques que l'on trouverait en grands centres commerciaux, la librairie indépendante comme espace de sociabilité entre le distributeur et le libraire peut toutefois témoigner de l'existence d'un rapport de force : « Il y a des représentants qui représentent des choses en lesquelles ils ne croient pas du tout, mais qu'on est obligés de mettre en place quand même. Après, il y a énormément de retours, trop même, car il y a trop de production. Mais ça coûte cher aussi pour la librairie, ça engendre des frais. » (Gwenaëlle Charles) De même, le choix de ne pas présenter de têtes d'affiches sur ses tables est difficilement envisageable, celles-ci n'ayant d'ailleurs pas nécessairement besoin d'être présentées ni défendues, l'échange avec le représentant servant alors surtout à assurer l'envoi d'un nombre suffisant d'exemplaires pour assurer la disponibilité de l'ouvrage en magasin. Arnaud Coignet dit ainsi : « le libraire, avec les *best-sellers*, n'a rien à faire ou presque³⁰⁴. » Par

³⁰⁴ Voir Collectif, « Nous sommes entrés dans la best-sellerisation du monde. Table ronde des professionnels du livre », art. cité, p. 360.

l'essentialisation du livre à son statut d'objet marchand, et cela même au sein de la librairie « traditionnelle », les représentants ne se font pas que le relais des paroles auctoriales et éditoriales, mais aussi celui de la réalité d'impératifs économiques. Tout en étant supposé assurer la diversité de l'offre, le « pouvoir » du libraire est donc confronté à cette réalité : le libraire demeure l'instance qui « tient un commerce de livres, qui vend des livres au public³⁰⁵ ». Ainsi réduit à sa fonction commerciale, il concrétise la relation entre le produit culturel et sa valeur strictement économique. Si originellement, les fonctions d'éditeur et de libraire étaient jointes, voire indissociées³⁰⁶, elles sont aujourd'hui séparées, de telle sorte que les capacités de décision dans la production d'un titre lui sont retirées. Sa position, trop associée à son activité de vente, est perçue comme détériorée : « Nombre d'entre eux entendent, par vocation, rester les conseillers de leur clientèle. La mutation économique les confronte cependant à la logique marchande qui met leur inclination en péril³⁰⁷. » Si l'écart entre les grandes chaînes et les librairies indépendantes fragilisées est manifeste, même après l'instauration du prix fixe du livre en 1981 (qui permet toutefois à ces dernières de faciliter leur établissement et leur survie), cette constatation ne doit pour autant pas laisser supposer l'existence d'une dichotomie radicale dans laquelle ne se trouverait aucune situation d'entre-deux, à l'exemple des enseignes indépendantes (Mollat, Le Furet du Nord, Gibert, etc.) en mesure de mener des opérations commerciales de grande ampleur, n'étant pas sans évoquer les schémas visibles dans la grande distribution. Mais ce déséquilibre constatable des moyens entre acteurs forts et acteurs faibles n'empêche pas la librairie d'être fréquemment décrite comme le « maillon d'une chaîne [...] affaibl[i] par des années de surproduction et de conditions financières déplorables³⁰⁸. ». La marque la plus significative de l'affaiblissement du rôle du libraire s'observe dans les conséquences de la surproduction éditoriale caractérisant le marché. La « menace permanente » qu'exige la rentabilité à court terme³⁰⁹ impose une plus grande réactualisation de la production :

Cette surproduction est compliquée, car on voudrait toujours que ce soit les livres des voisins qui n'existent pas. D'une certaine manière, cette question concerne plus les libraires : on voit tous qu'ils vivent grâce à des livres très grand public, dont certains se moquent. Il y a une surproduction, mais à chacun de balayer devant sa porte. Cependant, l'économie de l'édition et le système des retours fait qu'on est très vite poussés à la cavalerie, à publier toujours davantage. (Amélie Petit)

³⁰⁵ Pascal Fouché (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du livre*, vol. 2, Editions du Cercle de la Librairie, 2005, p. 745.

³⁰⁶ « En France, jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, on confond généralement la totalité des métiers du livre sous la rubrique "librairie" ; le mot de *libraire* désigne alors aussi bien celui qui tient boutique de librairie que celui qui publie et assume la responsabilité commerciale et juridique d'une édition. » (*Ibid.*, p. 30.) Voir également l'introduction.

³⁰⁷ Hubert Nyssen, *Du texte au livre, les avatars du sens*, op. cit., p. 98.

³⁰⁸ Fabienne Van Hulle, « La librairie, maillon faible ou le mépris élevé au rang de vertu cardinale » [en ligne], dans *Actualité*, 5 mai 2020. <https://actualitte.com/article/7708/tribunes/la-librairie-maillon-faible-ou-le-mepri-eleve-au-rang-de-vertu-cardinale> [consulté le 30 juin 2023].

³⁰⁹ Pierre Bourdieu, *Contre-feux : Propos pour servir à la résistance contre l'invasion néo-libérale*, Raisons d'agir, 1998, p. 111.

En conséquence, ce renouvellement se répercute sur l'offre des produits mis à disposition des consommateurs. Dans cette esthétique, la surproduction dans l'édition (voir *supra*) entraîne presque immédiatement la surcharge de la proposition dans les espaces de vente, et l'obligation de plus en plus drastique de faire des choix dans cette même mise à disposition (donc de sacrifier la visibilité d'œuvres et de leurs auteurs, voire de leurs éditeurs), entraînant aussi une diminution de l'espérance de vie de ces productions dans ces mêmes espaces de vente :

Conçu à l'époque archaïque où la France produisait quelques milliers de livres, pour permettre à des détaillants de province de ne pas manquer les meilleures ventes, le système d'office qui structure totalement le marché du livre aujourd'hui n'a pas été prévu pour gérer 50 000 nouvelles parutions chaque année. [...] C'est devenu banal de le répéter, l'avenir d'un titre se joue souvent en quelques semaines, avec à la clef des retours massifs d'invendus (un exemplaire sur quatre finit à la benne – un invendu sur deux). Chair à pilon³¹⁰.

Dans ce régime d'obsolescence programmée de la création, les seuls survivants sont ceux dont le réassort – et donc, la plus grande durée de vie dans les espaces de vente – est assuré ; cette garantie est proportionnelle à leur succès : « On sélectionne un titre, on l'imprime à N exemplaires (souvent N avec 4 ou 5 chiffres) pour faire baisser le coût d'impression, et ensuite on essaye de le vendre. Mais le délai pour le vendre est de plus en plus court en librairie, une sortie chasse l'autre, et les invendus sont détruits. C'est du pur gâchis ! » (Anita Berchenko) La deuxième raison rendant la distribution indispensable pour les libraires (la première évoquée étant la présentation des nouveautés), est donc, paradoxalement, la possibilité d'une circulation de ces œuvres au sein des espaces de vente : en effet, les distributeurs sont aussi ceux qui centralisent les retours des invendus. En leur absence, les libraires ne pourraient pas donner une chance à des ouvrages moins visibles, et donc plus risqués, et seraient contraints des les garder indéfiniment en rayon, et ainsi de ralentir le renouvellement des stocks. Du fait de sa position en bout de ladite chaîne et de sa subjugation aux acteurs en position de force, la faiblesse de la librairie indépendante face à la grande distribution rappelle celle de l'éditeur indépendant face au grand conglomérat, témoignant de la pénalisation des éléments dont l'action se réalise « en marge » des sphères de contrôle : « Le système français de commercialisation du livre souffre d'une centralisation et d'un trop grand nombre d'intermédiaires sur un objet de faible prix, qui ensemble génèrent une forme de gâchis permanent. [...] Les plus pauvres sont finalement les libraires et les éditeurs indépendants [...] »³¹¹. » Tout en agissant comme un moyen d'accès au

³¹⁰ Collectif, « Cette crise sanitaire peut et doit permettre une remise à plat du fonctionnement de la chaîne du livre », dans *Le Monde*, 14 mai 2020. www.lemonde.fr/livres/articles/2020/05/14/cette-crise-sanitaire-peut-et-doit-permettre-une-remise-a-plat-du-fonctionnement-de-la-chaîne-du-livre_6039607_3260.html [consulté le 30 juin 2023].

³¹¹ Collectif, « Le partage de la valeur », art. cité, p. 117.

livre, la librairie se retrouve contrainte de contribuer à l'obsolescence. Afin de résoudre ce paradoxe, son simple rôle de détaillant et sa fonction d'espace de vente doivent être dépassés, afin que cet espace puisse aussi remplir une fonction sociale : « Il y a une offre de tout qui est démesurée ; c'est comme le rayon yaourts au supermarché. Avant, il y avait un rayon pour tout, maintenant on a trois rayons pour chaque sorte de yaourt. La librairie, c'est pareil : plus il y a d'offre, et moins on sait où aller, ou quoi faire. » (Céline Garnier) Par-delà la sélection initiale réalisée auprès des professionnels de la chaîne du livre, la librairie doit donc procéder à une seconde étape de prescription, réalisée auprès du consommateur par le biais d'un ensemble de pratiques.

1.2.2.4. Méthodes de valorisation et de résistance par l'exploitation de la librairie

Il semble correct de réfléchir à la répartition avec le diffuseur, ce dernier ne suffisant plus pour bien vendre les livres : nous devons assurer aujourd'hui un important travail de commercialisation chez les libraires [...]³¹².

Si les identités auctoriales et éditoriales résultent d'une construction en amont, validée ou non par la suite par le reste de la chaîne (voir partie II), la pratique – soit la réalité de la présence de l'œuvre au sein d'un circuit économique – révèle que les libraires disposent d'une certaine force de décision dans cette validation. Le rôle du représentant, qui par définition parle bien « au nom de », se confine à la *présentation* des nouveautés aux libraires ; son activité a secondement pour finalité la démarcation des titres ainsi présentés, à la fois au sein des divers catalogues dont il a la charge et au sein de l'espace de vente par la stratégie de disposition établie. A la suite de l'établissement d'un choix motivé par ces échanges³¹³, le libraire participe à son tour de cette démarcation par un ensemble de moyens contribuant à l'identification des ouvrages, à leur distinction, à leur perception par le lectorat (disposition, présentoirs, classement, etc.). Par-delà sa fonction de vendeur et en raison de sa position comme dernier relais auprès de l'acheteur, le libraire possède un rôle déterminant dans la construction de l'esthétique de la réception : en qualité de conseiller et de connaisseur, ses fonctions résultent de l'acte de lecture, auquel se succède la transmission de jugements de valeur auprès du consommateur. De manière tout aussi flagrante, il peut également être producteur de péri-texte par la rédaction de commentaires, ou de « coups de cœur » sur un titre particulier. Face aux impératifs de rentabilité, certains acteurs entendent ainsi proposer un discours de relégitimation du libraire, par une reconnaissance de son rôle de médiateur, de sa capacité à conférer de la

³¹² *Idem.*

³¹³ La pratique de l'office sauvage (l'envoi « d'office » de titres au libraire par le diffuseur, mais qui ne font l'objet d'aucune commande) présente à cet égard une exception : elle participe certes à la diversité de la représentation des titres dans les points de vente, mais est aussi un élément amenant à un « excès d'offre », allant dans le sens d'une aggravation de l'abondance de la production éditoriale.

valeur au texte en amont, mais surtout par l'attestation de son rôle de « lecteur professionnel » :

[...] en racontant ce qu'il y a dans les livres, on peut donner envie de lire. Plus tard, je me suis servi de ce souvenir pour aider dans leur tâche les représentants de la maison d'édition que j'avais fondée. Il y avait là, pensais-je, un moyen de fixer l'attention de libraires auxquels, l'année durant, ces représentants doivent présenter des nouveautés qui se succèdent sans trêve³¹⁴.

Face au lecteur, le libraire possède les moyens d'une transmission dont l'éditeur ne dispose pas : d'une part, il participe de la logistique de l'objet-livre, en véhiculant sa matérialité et la valeur qui lui est associée ; d'autre part, il se fait relais de la parole de l'éditeur et du jugement de valeur discursif de ce dernier, fonction particulièrement prisée pour les acteurs en quête de visibilité dès lors que les contraintes de la distribution jouent en leur défaveur : « En fait, une petite maison d'édition va souvent éditer des auteurs que personne ne connaît, et donc prendre un risque ; ils font confiance aux libraires après, pour aimer le livre et le mettre en avant. » (Céline Garnier) L'objet-livre étant lui-même un vecteur de représentation, la double sélection de titres au détriment d'autres participe dès lors à faire de la librairie un outil promotionnel de l'autorité auctoriale comme des structures éditoriales. Comme l'affirmait Hubert Nyssen, « On n'a jamais vu de libraire plus persuasif que celui qui recommande un livre qu'il a vraiment lu³¹⁵. » De la sorte, celui-ci atteste la nature « esthétique » que l'instance éditoriale veut véhiculer auprès de ses destinataires. Mais si la librairie acte la valorisation indirecte des auteurs par le truchement de la présence de leurs ouvrages et la mise en avant ordonnée de ceux-ci au sein des points de vente, cette promotion peut aussi s'établir par-delà la simple reconnaissance du libraire comme « lecteur professionnel » : par la possible mise en scène de l'instance auctoriale, la librairie peut ponctuellement et directement accentuer le processus de démarcation. Quoique certains se refusent à ces exercices³¹⁶ et sans pour autant que ces pratiques entraînent toujours un impact direct sur les ventes – un auteur déclare ainsi : « On ne va pas nécessairement vendre en multipliant les signatures en librairie » (auteur anonyme) –, échanges, lectures, dédicaces, sont tout autant d'éléments favorisant la visibilité de l'auteur, qui participent au lancement de son œuvre. Plus encore, dans la logique du succès engendrant le succès, l'intégration de la librairie à un réseau multicanal de valorisation ou de consécration, en combinaison des autres acteurs de la médiation, peut participer d'un effet d'accélération. Michel Bussi déclare ainsi : « Il est évident qu'un phénomène de succès génère une sorte d'emballement, s'accompagne d'un effet boule de neige – un bouche-à-oreille s'installe. Les libraires le recommandent, les journalistes commencent à s'y intéresser³¹⁷... »

³¹⁴ Hubert Nyssen, *Lira bien qui lira le dernier : lettre libertine sur la lecture*, Actes Sud, coll. « Babel », 2004, p. 110.

³¹⁵ *Idem.*

³¹⁶ Jean-Marc Moura déclare ainsi : « Je ne vais pas à la rencontre de mes lecteurs ».

³¹⁷ Collectif, « Entretien avec Michel Bussi », dans Olivier Bessard-Banquy et al. (dir.), *Best-sellers : l'industrie du*

L'obtention, voire la seule nomination à un prix littéraire entraîne par exemple la multiplication des rencontres en librairie³¹⁸, quand la librairie n'est pas elle-même à l'origine de l'attribution de ces derniers (voir partie II). Bien que la portée de cette médiatisation soit modérée en comparaison du relais effectué *via* d'autres canaux, comme la télévision ou la radio, la présence de l'écrivain en librairie permet en échange l'établissement d'une certaine proximité, rapport direct au lecteur selon les multiples formes que peuvent prendre de telles mises en avant, et construisant des espaces où tendent à s'horizontaliser les rapports entre les extrémités de la chaîne du livre. Si cet argument est à nuancer, dans la mesure où ces événements sont fréquemment organisés par l'instance éditoriale, ils n'en permettent pas moins à la librairie de se concevoir dès lors comme un lieu de sociabilisation et de renforcement de l'auctorialité et du professionnalisme du libraire : « Les libraires attendent beaucoup des rencontres avec les auteurs. Il ne s'agit pas seulement de vendre des livres (il s'en vend parfois très peu), mais de donner du sens à leur travail – à savoir, proposer des objets inertes qui transmettront du savoir et déclencheront des émotions chez des inconnus³¹⁹. » En certains cas, ces rencontres permettent même à l'auteur d'assurer de manière autonome les stratégies de sa promotion, notamment lorsque celle assurée par l'instance éditoriale est estimée insuffisante. Les initiatives menées pour tenter de pallier cette situation incarnent un certain affranchissement des intermédiaires hiérarchiques, des autres instances d'autorité et de prescription, et la possibilité de rapports véritablement directs entre auteurs et lecteurs (« professionnels » ou profanes) : « Je n'avais pas trop l'incitation de la maison d'édition, qui se vante de ses distributeurs, et donc délègue beaucoup aux libraires. Des librairies m'ont invité pour des signatures que je calais sur mes vacances autant que je pouvais, mais j'ai raté plein de choses. Quant au suivi du livre de la maison, franchement... » (Philippe Meslé) L'incarnation de la librairie comme espace de valorisation auctoriale ponctuelle n'est bien entendu pas exclusif aux librairies « traditionnelles » : la construction de l'auctorialité par la présence et l'énonciation auctoriale prend ici directement lieu dans un terrain économique ; de fait, les grands centres organisent également de tels événements. Toutefois, en ce qu'elles incarnent un espace de dissolution de la portée du livre dans un « tout culturel », voire dans un espace commercial dont la portée n'est parfois pas culturelle du tout (à l'exemple des hypermarchés), les grandes enseignes sont

succès, *op. cit.*, p. 140.

³¹⁸ Afin d'illustrer cet argument, prenons pour exemple l'ouvrage de Pauline Delabroy-Allard, *Ça raconte Sarah*, paru aux éditions de Minuit en 2018. Entre les mois de septembre (date de sa parution) et novembre, en lice pour le prix Goncourt et Goncourt des lycéens (pour lesquels sera sélectionné le livre, sans l'obtenir), l'auteur a participé à quatorze rencontres en librairie, en plus des divers séances organisées dans d'autres espaces non commerciaux, ou des entretiens divers. Voir <https://www.pagedeslibraires.fr/decouvrir/entretien-auteur/9423> [consulté le 30 juin 2023].

³¹⁹ Martin Winckler, « Comment survivre à un *best-seller* ? » dans Olivier Bessard-Banquy *et al.* (dir.), *Best-sellers : l'industrie du succès*, *op. cit.*, p. 419.

possiblement moins propices à se faire les véhicules d'une caution littéraire et plus les relais d'un succès commercial et médiatique, faisant primer la mise en avant d'auteurs véhiculant une image moins voire non « littéraire » (par exemple à l'occasion de la parution d'un ouvrage signé par une célébrité issue d'un autre milieu que celui de la littérature). Ces enseignes se voient conséquemment esquivées par plusieurs instances éditoriales rattachées à cette caution dans l'imaginaire collectif dans l'organisation des rencontres avec les auteurs (comme en témoignent les agendas de Gallimard ou de Minuit³²⁰), qui y privilégient plus volontiers les espaces de vente conservant la priorité donnée à une image culturelle de la littérature, autrement dit des librairies dites « traditionnelles ». Par l'approche ou par l'esquive, l'action culturelle par le biais du point de vente devient porteuse de sens : dans leur organisation promotionnelle, éditeurs, diffuseurs et vendeurs agissent vers une rationalisation duelle de la figure d'auteur, équilibrée entre les deux « imaginaires » du vendeur et de l'esthète, à travers des lieux différents. Ainsi, bien que l'espace de la librairie s'ancre dans une finalité d'abord commerciale, de tels événements promotionnels l'inscrivent comme véhicule d'une certaine valeur symbolique. Cette considération peut enfin s'observer sous un dernier angle.

Extérieurement à la maison, la visibilité de la production est donc permise par l'action des points de vente ; toutefois, la nature de la mise en avant varie selon les entreprises et les commerces. Tout comme les préférences individuelles du libraire, le statut du commerce (librairie indépendante ou grande surface) joue un rôle à la fois dans l'opération de commande auprès du représentant et dans la présentation des titres dans l'espace concerné. Comment l'instance éditoriale, au sein de la chaîne et pour qui la librairie est indispensable, peut-elle autrement elle-même chercher à pallier cette faiblesse de la librairie ? Plusieurs actions peuvent ainsi être observées : l'insuffisance du réseau de représentants, qui ne couvre pas nécessairement de manière optimale le territoire, peut imposer aux grands acteurs de mettre en place des solutions facilitant la diffusion et la distribution auprès des établissements indépendants ou peu visibles, à l'exemple du Groupement d'intérêt général (GIE) Livres Diffusion, réunissant La Martinière, Flammarion et Gallimard et essentiellement tourné vers la librairie de troisième niveau. Une autre méthode repose sur la construction d'un réseau particulier d'entreprises. Plusieurs éditeurs contemporains étaient aussi à l'origine libraires : si les éditions Corti³²¹ ne se sont pas agrandies, d'autres, dans une dynamique d'expansion verticale de leur activité, l'ont fait afin de renforcer leur contrôle sur la chaîne. La librairie peut ainsi appartenir à une maison d'édition ; plusieurs éditeurs possèdent ainsi quelques établissements dédiés à la vente, à l'exemple du Moniteur, d'Eyrolles, de Présence Africaine

³²⁰ Voir ainsi <https://www.gallimard.fr/Agenda> ; <https://www.leseditionsdeminuit.fr/rencontre> [consulté le 30 juin 2023].

³²¹ José Corti, *Souvenirs désordonnés*, Corti, coll. « Les massicotés », 2010, p. 24.

(une librairie chacune), de L'Ecole des Loisirs ou de L'Harmattan (deux librairies chacune) ; de telles ouvertures s'observent encore à l'époque contemporaine, comme le montre l'investissement réalisé par Albin Michel dans la reprise de la librairie Julliard en 2014, rebaptisée au nom de la maison d'édition³²². A plus large échelle, si Hachette tient indubitablement le haut du pavé avec l'enseigne Relay³²³ comptant plus de mille points de vente à travers le monde, d'autres acteurs revendiquent également un rapprochement similaire avec la librairie de plus grande ampleur. Cette proximité s'observe notamment au sujet des éditions Actes Sud et ce, dès l'installation de la société au lieu-dit le Méjan en Arles au début des années 1980 où, sur l'initiative de Jean-Paul Capitani, la maison d'édition ouvre une librairie au-dessous de ses locaux³²⁴. Cette bipolarité permet de promulguer la valeur de la proximité des maillons les plus visibles de la chaîne (pour le lecteur non professionnel qui lui est extérieur) auprès des « profanes » : « On a tissé des relations avec les habitants. Nous sommes des citoyens dans la ville. Nous sommes un lieu d'échange, de découverte, de débat³²⁵. » En permettant aux récepteurs de « second degré » (si l'éditeur représente le premier) de retranscrire la prévalence de la valeur intellectuelle sur la valeur commerciale du livre, Actes Sud joue ainsi sur un floutage des frontières entre les métiers, qui se renforce par la dynamique d'expansion de son activité de libraire en France métropolitaine. Sept locaux (huit avec celui du Méjan), parmi lesquels des librairies ostentatoirement estampillées « Actes Sud³²⁶ » répartis sur Paris, Marseille et Calais³²⁷ permettent ainsi de renforcer la présence de la maison comme de favoriser la diffusion des ouvrages sur le reste du territoire. Le même principe d'affiliation se retrouve au sein de Madrigall, comptant neuf librairies sous sa coupe³²⁸, dont quatre portant le nom de structures éditoriales reliées au groupe (deux pour Gallimard, deux pour Flammarion) et pour lequel la librairie, au même titre que l'édition, incarne l'un des « grands métiers » composant le groupe³²⁹. Sans se limiter aux filiales, à ces diverses acquisitions s'ajoutent possiblement des

³²² Nicolas Gary, « Près de Solférino, la librairie Julliard devient Librairie Albin Michel » [en ligne], dans *Actualité*, 17 septembre 2014. www.actualite.com/article/46869 [consulté le 30 juin 2023].

³²³ Remplaçant en 2000 l'enseigne « Relais H », elle-même issue des « Bibliothèques des chemins de fer » établies au cours du XIX^e siècle, Relay exemplifie la persistance de pratiques s'observant dès la première vague d'industrialisation de l'édition. Ces pratiques sont donc loin d'être novatrices.

³²⁴ Monique Verdussen, « Être une femme et la fille de... », dans *La Libre Belgique*, 3 septembre 2003. <https://www.lalibre.be/culture/livres-bd/2003/09/04/etre-une-femme-et-la-fille-de-EXYPK5YS7VA2RAOF5KPLGML6E4/> L'article mentionne l'année 1982. Un autre article mentionne 1983 : Christophe Vial, « Arles : trente ans après, la librairie Actes sud toujours à la page », dans *La Provence*, 22 juin 2013. <https://www.laprovence.com/article/edition-arles/2414290/rente-ans-apres-la-librairie-actes-sud-toujours-a-la-page.html.amp> [consulté le 30 juin 2023].

³²⁵ Christophe Vial, « Arles : trente ans après... », art. cité.

³²⁶ Une autre source cite spécifiquement la librairie La Carline à Forcalquier, qui a partiellement reconquis son indépendance financière en 2000 ; et la librairie Maupetit à Marseille, « menacée de disparition » (Patricia Sorel et Frédérique Leblanc (dir.), *Histoire de la librairie française*, Editions du Cercle de la Librairie, 2008, p. 584 et 588).

³²⁷ www.actes-sud.fr/les-librairies-actes-sud [consulté le 30 juin 2023].

³²⁸ www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Le-groupe-Madrigall [consulté le 30 juin 2023].

³²⁹ Collectif, *Déclaration de performance extra-financière, exercice 2020*, Groupe Madrigall, 2020, p. 2. Accessible

partenariats effectués en relation avec d'autres librairies n'appartenant pas forcément à des groupes, mais jouant activement le rôle de relais promotionnels, rentrant dans une réflexion sur un engagement revendiqué envers la librairie de conseil, à l'exemple des éditions Théâtrales³³⁰. Le rapprochement avec les différents métiers de la chaîne du livre s'effectue dans tous les cas dans une optique de différenciation sur la scène française. Lorsque de tels liens sont tissés, permettant de valoriser au mieux ses produits à travers la chaîne et de résister face à l'action dévalorisante de certains autres intermédiaires, un processus de mythification de l'édition par l'activation d'un capital symbolique se révèle : la structure offre ainsi une image nouvelle de l'édition, qui cherche à montrer que la librairie n'est pas que l'accessoire des autres instances de la chaîne du livre. Même dans de tels cas, toutefois, la marque d'un déséquilibre persiste : si le maillage du territoire par le contrôle d'un réseau de points de vente reste, dans la seconde moitié du XX^e siècle, l'apanage des plus grands groupes qui disposent de moyens suffisants pour les acquérir ou les créer, les plus faibles sont condamnés à subir l'invisibilité, à chercher un réseau alternatif, ou à limiter géographiquement leur activité, au risque d'être peu représentés en comparaison. La considération d'une allégeance structurelle au système économique se constate donc au travers de l'ensemble de la chaîne, de l'amont (la structure éditoriale) jusqu'au cheminement (la diffusion et la distribution) puis vers l'aval (les détaillants et points de vente). Mais par la force de promotion qu'elle incarne, la librairie n'en demeure pas moins un vecteur de valorisation pour la structure éditoriale (à plus forte raison lorsque le magasin est affilié), comme pour l'auteur. Bien que le réseau de commercialisation du livre accroisse un déséquilibre entre faibles et forts à partir des années 1970, la librairie demeure un relais essentiel de la liaison entre commercialisation et promotion du livre. Cet espace est donc indispensable pour les auteurs (même quand ils n'y sont pas physiquement présents) comme pour leurs éditeurs. Comment cette persistance à travers la période de transformation est-elle prise en compte par l'institution étatique ?

1.2.2.5. Le rétropédalage étatique suite à l'affaiblissement de l'Etat face au changement des pratiques culturelles au cours des années 1970 et 1980

L'époque d'après-guerre est dénoncée comme celle de la dissolution de la culture dans un « tout culturel », dans lequel l'Etat ne joue plus qu'un rôle secondaire, ce que ce dernier ne manque pas de remarquer :

De 1958 à 1970, le nombre de postes récepteurs est passé de 680 000 à plus de 10 millions, soit actuellement près d'un poste par famille. La durée moyenne d'écoute de la télévision est d'une heure à peu près (avec une moyenne d'écoute de vingt-huit heures par semaine) pour les foyers disposant

via www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Le-groupe-Madrigall [consulté le 30 juin 2023].

³³⁰ www.editionstheatrales.fr/libraires/ [consulté le 30 juin 2023].

d'un récepteur, alors que la durée moyenne de lecture en France est de 0,8 heure par jour. [...] Il s'agit là d'une donnée fondamentale : la télévision est l'un des principaux moyens d'action de toute politique culturelle³³¹.

Si la Loi n°66-537 du 24 juillet 1966 sur les sociétés commerciales (et ses modifications), qui encadrait le contexte de naissance et de développement des entreprises sur le territoire répondait aux attentes de la société française de l'époque, celle-ci a été rapidement dépassée par la réalité économique des décennies suivantes, caractérisées à la fois par une longue crise économique et par la montée en puissance du néolibéralisme³³². Dans un tel contexte, l'appareil juridique est rapidement devenu inadapté aux besoins des entreprises et les moyens de l'Etat sont restés limités pour lutter contre le phénomène de concentration et de massification de la production culturelle, dont il a pourtant, par ses directives libérales, permis le développement. Ce dernier possède bien quelques garde-fous : en amont par un cadre juridique, *via* ladite Loi de 1966 ; en aval, notamment par la permission des regroupements par l'Autorité de la concurrence, permettant d'éviter la constitution d'un monopole absolu. Cette protection, toutefois, n'empêche pas la domination du marché par un nombre très réduit d'acteurs. L'Etat n'est plus en position de force face à la puissance des entreprises, et ne peut donc pas reprendre aussi fortement qu'auparavant les rênes sur le milieu de la culture :

Le monde est là, avec les effets immédiatement visibles de la mise en œuvre de la grande utopie néolibérale : non seulement la misère et la souffrance d'une fraction de plus en plus grande des sociétés les plus avancées économiquement, l'accroissement extraordinaire des différences entre les revenus, la disparition progressive des univers autonomes de production culturelle, cinéma, édition, etc., donc, à terme, des produits culturels eux-mêmes, du fait de l'intrusion croissante des considérations commerciales, mais aussi et surtout la destruction de toutes les instances collectives capables de contrecarrer les effets de la machine infernale, au premier rang desquelles l'Etat, dépositaire de toutes les valeurs universelles associées à l'idée de *public*³³³ [...]

Un « malaise dans la culture » naît, qui serait fondamentalement celui d'une fragilisation des barrières entre culture élitiste et culture populaire, dans un cadre où les professionnels sont eux-mêmes acteurs de cette transformation :

Les intellectuels – au sens large de professions de la culture – avaient d'ailleurs depuis longtemps entretenu une relation ambivalente avec l'audiovisuel, notamment la télévision, partagés entre la dénonciation de la diffusion d'une culture de masse aux actions jugées dissolvantes pour la culture légitime et le souci d'utiliser les médias pour conforter la démocratisation de la culture³³⁴.

La fin des années 1970 et le début des années 1980 laissent donc paraître un désir de

³³¹ Jean de Bagnieux *et al.*, *Avis présenté au nom de la Commission des Affaires, sur le projet de loi, adopté par l'Assemblée Nationale après déclaration d'urgence, portant approbation du VIème Plan de développement économique et social* (n°344), Sénat, Seconde session ordinaire de 1970-1971, Annexe au procès-verbal de la séance du 22 juin 1971, p. 29.

³³² A ce sujet, voir dans l'Annexe 1, « Principes et motivations de la prédation éditoriale entre structures ».

³³³ Pierre Bourdieu, *Contre-feux : Propos pour servir à la résistance contre l'invasion néo-libérale*, *op. cit.*, p. 116.

³³⁴ Philippe Poirrier, « L'Etat culturel en débat (1981-1995) » [en ligne], dans *Carnets Hypothèses « Politiques de la culture »*, 30 novembre 2015. <https://chmcc.hypotheses.org/1627> [consulté le 30 juin 2023].

l'Etat de rééquilibrer certaines dérives entraînées par les politiques néolibérales à l'œuvre depuis presque deux décennies ; aveu de son échec, l'Etat cherche désormais à renégocier sa place, et à devenir partenaire des producteurs de biens culturels. Ce regain d'intérêt du milieu politique pour les industries culturelles se concrétise notamment suite à l'élection de François Mitterrand à la présidence de la République en 1981 :

La création culturelle est désormais considérée comme un facteur de développement économique. A ce titre, l'impératif culturel est aussi conçu comme une réponse à la crise économique. Dans le même temps, le souci de meilleure gestion et de rentabilité conduit le ministère à encourager fortement la modernisation de l'administration et la professionnalisation des acteurs de la vie culturelle. Cette synergie, pleinement revendiquée, entre les mondes de la culture et de l'économie constitue assurément l'une des lignes de force des années Lang, en rupture complète avec la culture politique du parti socialiste³³⁵.

Les avancées faites au cours de cette période et l'augmentation des moyens mis en œuvre³³⁶ n'empêchent malgré tout pas une certaine impuissance de l'Etat à lutter contre les formes de démocratisation de la culture : face à « la révolution du paysage audiovisuel public » dans les années 1980, « Le ministère de la Culture ne parvient pas à faire valoir ses positions³³⁷. » Les logiques commerciales dominent ce paysage et relèguent les programmes culturels à la périphérie. Ainsi, cette évolution n'a pas été exempte de critiques :

Notre perception de la politique culturelle des années 1980, fortement marquée par la personnalité de Jack Lang demeure contrastée. [...] Trente ans après l'arrivée au pouvoir de François Mitterrand, les analyses les plus sévères (Cusset, 2006) sont désormais contrebalancées par le débat autour de la « crise » de la politique culturelle, qui *de facto* confère aux années 1980 un bilan plutôt positif, mais aussi fortement discuté³³⁸.

Les années 1970 et 1980 annoncent ainsi un renforcement du rôle de l'Etat dans la réglementation de la vie culturelle : la récession impose un certain rétropédalage de celui-ci pour « réguler » les dérives engendrées par son recul. Ainsi, dans le secteur du livre plus particulièrement, l'époque du développement des pratiques néolibérales et l'industrialisation massive de l'édition qui s'en est ensuivie, permettant de nombreuses évolutions sur le marché du livre (par l'explosion des dynamiques de concentration et de surproduction des livres, engendrant notamment l'affaiblissement du rôle de l'éditeur, sa transformation en commerçant, et la dénonciation de cette transformation par certains acteurs) est aussi paradoxalement l'époque qui voit l'Etat chercher à donner au livre une portée plus culturelle qu'il n'avait avant, par l'établissement de diverses mesures. L'une des plus symboliques d'entre elles prend place

³³⁵ Philippe Poirrier, *L'Etat et la culture en France au XXème siècle*, op. cit., p. 166.

³³⁶ En 1982, le budget de la Culture connaît une « hausse exceptionnelle de 74 % ». Voir Augustin Girard (dir.), « Le budget du ministère chargé des Affaires culturelles de 1960 à 1985 », dans *Bulletin du Département des Etudes et de la Prospective*, n°67, 1986, p. 3.

³³⁷ Philippe Poirrier, « L'Etat culturel en débat (1981-1995) », art. cité.

³³⁸ *Idem*. Philippe Poirrier cite François Cusset, *La Décennie : le grand cauchemar des années 1980*, La Découverte, 2006.

en 1975 : Olivier Bourgois, frère de l'éditeur Christian Bourgois et représentant du secrétaire d'Etat à la commission Granet, préconise dans une note adressée à Michel Guy (Secrétaire d'Etat à la culture de 1974 à 1976), pour lequel le livre n'était alors pas un « enjeu prioritaire³³⁹ », de rattacher les différentes prérogatives relatives à celui-ci vers le Ministère de la culture. La situation critique que vit l'édition pousse dès lors la Commission des affaires culturelles du VIème plan à « plaider pour qu'il soit mis fin à la dispersion des responsabilités, et pour une tutelle interministérielle placée auprès du Premier ministre. La rupture de croissance qui affecte l'édition à partir de 1973 contribuera vite à renforcer le souhait d'une politique publique globale au sein de la branche marchande³⁴⁰. » Originellement éparpillées, dépendantes jusqu'alors prioritairement des secteurs de l'industrie et de l'éducation (voir *supra*), ces attributions sont désormais rassemblées, comme en dispose le décret n°75-1003 du 29 octobre 1975, dans son article premier : « Sont transférées au secrétaire d'Etat à la culture les attributions exercées par le ministère des affaires étrangères en matière d'aide à l'exportation du livre français, par le ministère de l'industrie et de la recherche en matière d'édition de livres et par le secrétaire d'Etat aux universités en matière de lecture publique³⁴¹. » Ce rapprochement crée un terrain fertile aux réflexions sur la commercialisation du livre, au sujet duquel un déséquilibre est constaté depuis déjà plusieurs années. En effet, conjointement aux raisons macrostructurelles poussant l'édition à se concentrer, voire à « sortir de l'édition³⁴² » pour assurer sa stabilité, la « crise » du livre qui entraîne la dérégulation de son marché s'observe également à travers des phénomènes plus immédiatement propres à son secteur, et notamment aux conditions de sa commercialisation. Suite à la diversification de l'activité de la FNAC et à son ouverture à la vente de livres, son fondateur André Essel engage immédiatement une opposition au régime de « prix conseillé » pour y favoriser la pratique du *discount* : « Essel souhaite réaliser pour les livres ce qu'il a réussi pour les produits audiovisuels : “Une baisse des prix ayant une influence sur le marché tout entier, accompagnée, tout au moins chez nous, d'un service très supérieur à celui que rendaient précédemment les commerçants vendant au prix fort³⁴³”. » La remise de 20 % alors pratiquée se retrouve également les centres E. Leclerc. Le prix du livre, déjà sujet de vifs débats depuis le sortir de la guerre³⁴⁴, se fait à l'heure de ces

³³⁹ Michèle Dardy-Cretin, « 1975. La naissance de la Direction du livre », dans *Carnet Hypothèses « Politiques de la culture »*, 14 décembre 2015. <https://chmcc.hypotheses.com/1647> [consulté le 30 juin 2023].

³⁴⁰ Collectif, *Culture 1959-2009 : 50 ans de soutien au livre et à la lecture*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2009, p. 3.

³⁴¹ Décret n°75-1003 du 29 octobre 1975, dans *Journal officiel de la République française*, 31 octobre 1975, p. 11247.

³⁴² A ce sujet, voir notamment dans l'Annexe 1, « L'édition sortant de l'édition ».

³⁴³ Vincent Chabault, *La FNAC, entre commerce et culture*, op. cit., p. 32. La citation de Essel, que nous reprenons ici de l'ouvrage de Chabault, est tirée de André Essel, « Dans un an, la librairie », dans *Contact*, n°133, 1972, p. 3.

³⁴⁴ Les événements suivants sont ainsi à relever : en août 1953, un décret instituant la libre concurrence industrielle et commerciale interdit de fait la vente du livre au prix imposé. S'appliquant au livre comme à tous les produits, il

transformations le témoin par excellence des pratiques libérales. Les politiques agressives menées par la grande distribution dès les années 1970 permettent à celle-ci de se tailler la part du lion, et entraînent rapidement de lourdes conséquences sur les acteurs à sa périphérie, notamment les librairies « traditionnelles » qui ne sont pas en position de lutter contre elle. Avant même l'ouverture de la FNAC à la librairie (qui ne prendra effet que l'année suivante), le rapport Chetochine, rédigé en 1973 suite à la demande conjointe de la FFSL (Fédération française des syndicats des libraires) et du SNE (Syndicat national de l'édition) d'une étude relative aux « conséquences culturelles, économiques et sociales du *discount* dans le système-livre³⁴⁵ », fait déjà état d'un risque de concentration des ventes dans les grandes surfaces. Les structures éditoriales de petite taille, aux moyens de diffusion limités, délaissées par les distributeurs ne pouvant couvrir tout le catalogue ni tout le territoire, trouvent pourtant au cœur des librairies traditionnelles des relais essentiels : celles-ci n'appliquent pas les pratiques des grands espaces de vente où se bradent les ouvrages ; le *discount* engendrerait ainsi un déséquilibre au détriment des acteurs les plus faibles. Ainsi s'oppose à ce discours des pontes de la grande distribution celui des divers acteurs menacés. Ceux-ci se mobilisent progressivement, tout particulièrement à l'initiative de Jérôme Lindon par la création de l'Association pour le prix unique en mars 1977, et dont la « Note sur la distribution du livre », produite le 29 avril 1977, « reprend pour l'essentiel l'argumentation du rapport Chetochine³⁴⁶ ». Par ailleurs, la relégation des petits acteurs au second plan n'entraîne pas que des répercussions économiques : la diversité de la production y est présentée comme secondaire au profit. Aux yeux de ses détracteurs, l'action au nom d'une « démocratisation de la culture³⁴⁷ » que permet le *discount* aurait également comme effet de « privilégier le “prévu”, qu'on appelle aujourd'hui le *best-seller* voire le non-livre, bref, à l'appauvrissement de l'offre culturelle³⁴⁸ ». Comme le présente Roland Barthes,

entraîne une vive contestation des libraires qui demandent une dérogation. En juin 1954 est promulgué un arrêté sur le prix du livre, autorisant les éditeurs à « déterminer librement » les prix de vente au public des ouvrages qu'ils publient. En décembre 1957, un nouvel arrêté relatif au prix de l'édition de livres établit un régime de liberté contrôlée. En juin 1958, un décret sur les prix établit les règles pratiques des prix illicites et des prix minimum. En janvier 1959, un arrêté du ministère des Finances institue une liberté des prix pour les ouvrages autres que scolaires et techniques. En décembre 1967, un accord entre le ministère des Finances et le Syndicat National des Editeurs permet un déblocage partiel des prix du livre. En septembre 1967, le président du Syndicat National des Editeurs, Benjamin Arthaud, signe un contrat de programme pour la durée du Vème Plan qui engage les éditeurs à modérer les hausses en contrepartie d'un arrêté du ministre des Finances les autorisant à déterminer librement leurs prix. Au sujet de toutes ces évolutions, voir Pascal Fouché, « Chronologie 1945-1997 », dans Pascal Fouché (dir.), *L'Edition française depuis 1945, op. cit.*, p. 819 sq.

³⁴⁵ Hervé Gaymard, *Situation du livre...*, op. cit., p. 40.

³⁴⁶ CHMC2, « 10 août 1981 : la loi n°81-788 relative au prix du livre » [en ligne], dans *Carnet Hypothèses* « Politiques de la culture », 10 août 2019. <https://chmcc.hypotheses.com/9257> [consulté le 30 juin 2023].

³⁴⁷ Vincent Chabault, « La FNAC : distribution culturelle entre le marché et le consommateur », dans *L'Année sociologique*, vol. 61, n°1, 2011, p. 47-70.

³⁴⁸ Thierry Ermakoff, « Le rapport Pingaud-Barreau », dans *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, n°3, 2009, p. 33-37.

L'argumentation de Lindon, c'est [que] [...] petit à petit les livres dits difficiles ou les livres nouveaux ou les livres dont on ne sait pas s'ils vont marcher, peu à peu disparaîtront au profit des livres dits faciles par définition. Et finalement on pourrait arriver à cette boutade que l'on ne publierait plus un auteur que s'il était déjà connu ou s'il avait déjà publié, paradoxalement. Donc il y a là évidemment un très grand danger³⁴⁹.

La soumission des grands centres aux impératifs de rentabilité, donnant le privilège aux titres populaires au sacrifice de la « littérature », entraînerait le risque d'une soumission de l'éditeur à ces mêmes exigences. Dès lors, deux acteurs de la chaîne en souffriraient : les petits éditeurs aux moyens de diffusion réduits, et les auteurs peu visibles qui le deviendraient encore moins. Face à ce double écueil, L'Etat est appelé à devenir de nouveau médiateur, cette fois au sujet du livre : « Comme par le passé, les difficultés exacerbent les conflits entre les différents partenaires du marché du livre, mais, désormais, ils se tournent, pour les arbitrer, vers un interlocuteur nouveau, l'Etat³⁵⁰. » En 1976, Valéry Giscard D'Estaing, alors président de la République, déclarait déjà que « Le livre n'est pas un produit comme les autres ; il est un bien culturel et nombreuses sont les librairies qui constituent des lieux privilégiés de rayonnement intellectuel³⁵¹ ». Mais si le livre est décrit par la classe politique, quelques années après les débuts de la transformation du milieu du livre, comme un produit « pas comme les autres », c'est bien qu'il l'a sans doute été jusqu'alors ; ou tout du moins qu'il a été considéré comme tel par nombre des acteurs les plus puissants de ce secteur du marché, accusés de vendre « la littérature comme la pop'musique et les aspirateurs : au rabais³⁵² ». Au soutien de Jérôme Lindon par François Mitterrand³⁵³, alors premier secrétaire du Parti socialiste, s'ensuit en juin 1978 la signature d'un accord interprofessionnel passé entre les éditeurs et les libraires, instaurant un système de « double secteur³⁵⁴ » : celui-ci permet à l'éditeur de décider, titre par titre, de l'insertion de ses publications dans un régime de prix fixe et imposé ou de prix libre. La situation, toutefois, ne dure pas : l'arrêté du 23 février 1979, à l'initiative du ministre de l'Economie René Monory, statue sur l'interdiction du prix conseillé pour la vente des livres, permettant dès lors aux libraires de « fixer eux-mêmes le tarif des ouvrages qu'ils proposent à leur clientèle³⁵⁵ ». Bien que cet arrêté soit défendu par quelques acteurs du milieu de

³⁴⁹ Roland Barthes, *La Préparation du roman : cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Seuil, 2015, p. 699.

³⁵⁰ Elisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, op. cit., p. 447.

³⁵¹ Lettre de M. Valéry Giscard D'Estaing à Monsieur Jacques Chirac, premier ministre, sur les problèmes du livre, 2 août 1976. Accessible sur www.vie-publique.fr/discours/263077 [consulté le 30 juin 2023].

³⁵² Renaud Matignon, « Les prix des livres bientôt libérés. Claude Gallimard s'explique », dans *Le Figaro*, 21 mars 1979.

³⁵³ Alain Salles, « Le prix unique du livre à bout de bras » [en ligne], dans *Le Monde*, 24 août 2001. https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/08/24/le-prix-unique-du-livre-a-bout-de-bras_4195983_1819218.html [consulté le 30 juin 2023].

³⁵⁴ Selon l'expression de Christian Fauvelais et Jean-Yves Glain, *Le Prix unique pour le livre : enquête sur une loi au-dessus de tout soupçon*, Institut économique de Paris, 1982, s. p.

³⁵⁵ Renaud Matignon, « Les prix des livres bientôt libérés. Claude Gallimard s'explique », art. cité.

l'édition³⁵⁶, il rencontre l'opposition de la plupart des autres et « a un effet de déstabilisation tel sur le secteur du livre qu'il facilite sans nul doute l'adoption rapide et quasi-unanime d'une loi relative au prix du livre³⁵⁷ ». Votée deux ans plus tard, la loi n°81-766 du 10 août 1981, dite loi Lang, apparaît comme une étape-clé dans la prise en compte de la puissance des industries culturelles par l'Etat, et se présente comme l'aboutissement de toutes les réflexions portées sur les pratiques néolibérales développées au cours des années, voire des décennies précédentes. D'un « prix conseillé », négocié auprès des libraires, puis « libre », le livre passe donc à un prix fixe, à l'indication obligatoire³⁵⁸, dont la responsabilité revient au seul éditeur et dont le montant unique est désormais indépendant de la nature du détaillant : « Toute personne physique ou morale qui édite ou importe des livres est tenue de fixer, pour les livres qu'elle édite ou importe, un prix de vente au public³⁵⁹. » Dans ce contexte, le rabais ne peut désormais excéder 5 % du prix indiqué par l'éditeur. Entrant « en contradiction formelle avec les règles du commerce et de la concurrence », et reposant « sur la reconnaissance au livre d'un statut particulier fondé sur la spécificité de son économie et justifié par son importance culturelle³⁶⁰ », cette loi a cependant rencontré des oppositions. Edouard Leclerc déclare ainsi en 1982 : « C'est une stupidité d'augmenter les livres, le fruit de la culture, de 30 %. [...] Il me semble qu'on a au pouvoir une bourgeoisie intellectuelle qui s'allie à la vieille bourgeoisie commerçante, sur le dos des consommateurs³⁶¹. » Menée en faveur de la préservation d'un réseau de librairie indépendante sur le territoire, cette politique atteint néanmoins ses objectifs³⁶², et ses effets sont toujours perceptibles aujourd'hui :

Le livre papier aujourd'hui est très présent, notamment *via* les libraires indépendantes ; nous avons tout ce tissu de boutiques qu'on n'a plus dans les pays anglo-saxons. Ce qui pourrait changer les choses serait une remise en question de la loi Lang : sans elle, ces boutiques seraient les premières à en payer le prix ; à moins qu'on interdise aux grandes surfaces de vendre du livre. (Jérémy Rueff)

Cette loi, qui fête son quarantenaire en 2021, n'a par ailleurs pas entraîné d'augmentation du prix moyen des parutions, le rapport Gaymard indiquant une absence « de corrélation entre le régime des prix et le niveau des prix³⁶³ ». De fait, l'engagement de Jack

³⁵⁶ Notamment Gallimard qui voit dans cette réforme « le garant de la culture de demain », entre autres en ce qu'elle permet la réimpression d'ouvrages vendus autrement à perte. Voir Renaud Matignon, « Les prix des livres bientôt libérés... », art. cité.

³⁵⁷ Hervé Gaymard, *Situation du livre...*, op. cit., p. 41.

³⁵⁸ Depuis le décret n°85-556 du 29 mai 1985 relatif aux infractions à la Loi n°81-766 du 10 août 1981 modifiée relative au prix du livre, dans *Journal officiel de la République française*, 30 mai 1985.

³⁵⁹ Loi 81-766 du 10 août 1981 relative au prix du livre, dans *Journal officiel de la République française*, 11 août 1981.

³⁶⁰ François Rouet et Xavier Dupin, *Le Soutien aux industries culturelles en Europe et au Canada*, La Documentation Française, 1991, p. 251-252.

³⁶¹ Serge Chappelle et Edouard Leclerc, « Landerneau : interview Edouard Leclerc » [entretien télévisé], dans *FR3 Rennes*, 4 janvier 1982.

³⁶² Hervé Gaymard, *Situation du livre...*, op. cit., p. 54 sq.

³⁶³ *Ibid.*, p. 32. Les sources mentionnées p. 65, graphiques 5 et 6 (1990-2008) sont tirées de Indices des prix à la

Lang, qui annonçait suite à la promulgation de la loi que « La vraie liberté, c'est celle que nous instituons. Et la fausse liberté était celle d'hier, celle qui était accordée aux plus puissants³⁶⁴ » s'est-il concrétisé, du moins relativement aux éditeurs et aux libraires.

1.2.3. La production éditoriale face aux lois du marché : en interne, l'exploitation de marchés porteurs

1.2.3.1. La renégociation de la place donnée à la littérature générale française

L'augmentation constante des publications impose leur classification, et donc leur subdivision en diverses catégories de sorte à permettre aux éditeurs d'en clarifier ou d'en simplifier l'approche, ou de se spécialiser dans un sous-champ particulier de la production. La classification dessert également le second objectif d'un meilleur accès des ouvrages par le lectorat, ancrant l'usage de la répartition dans des réalités plus pragmatiques de correspondance aux pratiques du marché. Ainsi, ces divisions éditoriales sont aussi une réponse à la répartition des œuvres dans les espaces de vente :

La création et le développement [des] collections, qui intègrent *ipso facto* tout texte à une série, sont les instruments de la politique éditoriale, dont les auteurs sont les acteurs (mais non les promoteurs). C'est de cette logique éditoriale que naît le genre littéraire (au sens moderne et non rhétorique du terme), qui n'est rien d'autre qu'une manière de désigner pour le consommateur un type de produit, donc de structurer le marché du livre littéraire³⁶⁵.

Parmi les stratégies éditoriales exploitées pour faire face aux logiques de surproduction entraînant une perte de visibilité de la plupart des ouvrages figure de la sorte celle de la diversification de la production, de sorte à tempérer la dissolution des œuvres en la répartissant à travers divers champs. Dans le courant de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, l'agrandissement des structures et la hiérarchisation des entreprises entre elles renforcent la subdivision du marché et des spécialités ; celle-ci peut résulter de l'évolution interne d'une entreprise, par la multiplication des secteurs couverts³⁶⁶. L'accès à une plus large frange du marché peut également résulter du rachat d'une entreprise par une autre, permettant de telles ouvertures par le biais de succursales ; la concurrence qui s'opère progressivement entre les éditeurs dits « généralistes », concernant beaucoup des groupes en mesure de procéder à ces

consommation (IPC) de l'INSEE. Ces chiffres sont réitérés dans l'Annexe 5 : « 1982-2008 : 27 ans d'évolution du marché du livre en France ».

³⁶⁴ Yves Mourousi et Jack Lang, « Plateau Jack Lang » [entretien télévisé], *TF1*, 31 juillet 1981.

³⁶⁵ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, op. cit., p. 261-262.

³⁶⁶ Les éditions du Seuil fondées « sous le double signe de l'engagement intellectuel et du catholicisme social », élargissent ainsi progressivement les domaines abordés. Les fondateurs Jean Bardet et Paul Flamand « façonnent un catalogue ouvert à tous les secteurs de la création et du savoir » dès 1945 ; multipliant encore ses collections de sciences humaines et de littérature sous l'égide des deux directeurs suivants, Michel Chodkiewicz (à partir de 1979) puis Claude Cherki (à partir de 1989), la maison poursuit encore son expansion dans les années 1990 : « Jacques Binsztok monte un département jeunesse, tandis que Jean-Robert Masson puis Claude Hénard assurent le développement des Beaux-livres ». <https://www.seuil.com/la-maison> [consulté le 30 juin 2023].

rachats successifs, s'observe ainsi sur plusieurs domaines de la production livresque à la fois. Ces ouvertures peuvent notamment toucher des champs localisés géographiquement : particulièrement favorisées par de petits éditeurs locaux et territorialisés, ces pratiques ne sont pas entièrement étrangères aux plus grandes³⁶⁷. La délimitation de l'activité, lorsqu'elle est réalisée par des structures périphériques à l'hégémonie parisienne, agit comme une stratégie de distinction non concurrentielle : réponse ciblée à une demande qui l'est tout autant, producteurs, diffuseurs, détaillants et consommateurs bâtissent ensemble une légitimité fonction de cette territorialisation. La démarche de production des œuvres dont l'essence est intimement liée à une réalité géographique dessert une finalité aussi bien symbolique qu'économique : « Les ouvrages qui portent sur la région s'adressent d'abord à un public assez localisé. Ceux-là sont plus faciles à vendre ; c'est la partie alimentaire de notre travail. » (Patricia Martinez) La délimitation de l'activité à un territoire, par la confection d'une portée, d'une visibilité délimitée à un espace physique, et indépendamment du possible poids de la structure à l'échelle nationale dans son ensemble, permet de ne pas se confronter aux acteurs les plus puissants.

Mais l'ouverture à d'autres secteurs et la diversification horizontale prend place de façon plus évidente dans un contexte de partage des mêmes domaines intellectuels, qui n'est pas l'apanage des grandes maisons : de plus petites entreprises peuvent aussi sortir progressivement d'un marché restreint dans lequel elles exercent principalement leur activité, pour l'ouvrir à d'autres sous-marchés communs³⁶⁸. Si l'extension à de nouveaux domaines devient le moyen de mettre en avant de nouveaux noms d'auteurs, et de les rendre indissociables du nom de la maison, cet élargissement interne agit en contrepartie à diluer la figure de l'« auteur-marque », participant à la distinction d'une maison sur le marché : celui-ci n'est plus nécessairement circonscrit au « grand écrivain », auteur de littérature, mais provient possiblement d'autres domaines (tels que Georges Bataille ou Gilles Deleuze chez Minuit). La dilution peut aussi provenir de l'activité auctoriale proprement dite, les écrivains littéraires eux-mêmes devenant ponctuellement polygraphes : tout en produisant de la littérature et donc acquérant de la reconnaissance en tant qu'auteurs lettrés, nombre exploitent progressivement d'autres champs, accroissant les moyens d'accès à la reconnaissance (tels que Jean-Paul Sartre ou Albert Camus chez Gallimard), voire expérimentent l'approche de formes « intermédiaires, mêlé[es] de réel et fiction³⁶⁹ », interrogeant les frontières de la genericité et de la classification, mais aussi

³⁶⁷ Dans le même esprit, une part de la production d'Actes Sud est spécialisée dans les livres sur la tauromachie, ou des livres de photographie sur les manifestations culturelles en Arles. <https://www.actes-sud.fr/contributeurs/catalogue-0> [consulté le 30 juin 2023].

³⁶⁸ Les éditions de Minuit, quoiqu'originellement tournées vers la seule littérature, s'ouvrent rapidement aux essais, secteur comptant aujourd'hui le plus grand nombre d'ouvrages inscrits au catalogue.

³⁶⁹ Gérard Genette, « Fiction ou diction », art. cité, p. 134.

l'autorité associable à la figure de l'écrivain de fiction et poussant Gérard Genette à évoquer « l'invasion du roman par l'essai³⁷⁰ ». Ces pratiques, dont les enjeux seront abordés plus loin (voir partie II), ne remettent toutefois pas en question un certain « ordre » de légitimité instauré par la culture de masse : la pratique permettant prioritairement accès à la reconnaissance demeure, envers et contre tout, la littérature dite « blanche ». En effet, si l'accélération de la production et l'agrandissement des catalogues imposent une renégociation de la place de la littérature dans le marché du livre, qui paraît « dissoute » (au sein de la production d'une entreprise donnée, ou dans un groupe en raison de la place que prennent les structures dédiées à la littérature comparativement à l'ensemble de la production des succursales et de la maison-mère), cette renégociation n'induit pas de réduction de la production littéraire. Bien que la littérature soit (et ait toujours été) grandement concurrencée par d'autres secteurs de l'édition, force est de constater que ce sous-champ demeure relativement stable dans ses ventes comme dans sa masse ; représentant près d'un quart du chiffre d'affaires en moyenne de l'édition imprimée aujourd'hui³⁷¹, la littérature est incontestablement porteuse, poussant le développement de ce secteur au sein des groupes et des entreprises en dépit de la forte concurrence qui s'y déroule. De surcroît, en s'inspirant des classifications ministérielles (soit en excluant les catégories qui en sont dérivées, comme la littérature jeunesse, intégrée au secteur bien plus large et divers de l'« édition jeunesse »), il s'observe que la littérature est essentiellement portée par le roman³⁷² ; là encore, cette proportion est observable en matière de nombre de titres parus chaque année comme en matière de chiffres de ventes. Au regard de cette stabilité statistique confrontée à l'augmentation continue du lectorat et de la population, la seconde moitié du XX^e siècle marque donc en réalité la place grandissante de la littérature dans le milieu éditorial. Ce développement peut prendre plusieurs aspects. Le rachat d'une maison orientée vers la littérature peut être une stratégie de renforcement sur le marché³⁷³ ; de la sorte certains groupes, tout en développant leur activité horizontalement, cherchent à faire de certaines de leurs succursales spécialisées en littérature leur fer de lance³⁷⁴. Ce développement peut également prendre des formes plus subtiles, par l'augmentation de la place donnée à la littérature française comparativement aux autres secteurs, ou par la création de collections dédiées : à l'époque des concentrations, Le Seuil est ainsi une maison relativement jeune dont

³⁷⁰ Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 265.

³⁷¹ Le SNE fournit le chiffre de 21,5 % de parts de marché occupées par la littérature en 2019 (Collectif, *Les Chiffres de l'édition 2019-2020 : rapport statistique du SNE*, op. cit., p. 10 ; et de 22,5 % en 2021 (<https://www.sne.fr/economie/chiffres-cles/> [consulté le 30 juin 2023]). Ces chiffres demeurent comparables aux 17,6 % mentionnés par Jean-Marie Bouvaist pour l'année 1988 (Jean-Marie Bouvaist, *Pratiques et métiers de l'édition*, op. cit., p. 35).

³⁷² Collectif, *Economie du livre. Le Secteur du livre : chiffres-clés 2018-2019*, Ministère de la Culture, 2020, p. 3.

³⁷³ Au cours de son histoire, Gallimard rachète ainsi de nombreuses maisons littéraires. Voir notamment à ce sujet dans l'Annexe 1 : « Principes et motivations de la prédation éditoriale entre structures ; Justifications littéraires ».

³⁷⁴ Ainsi de Hachette, suite à son rachat des éditions Jean-Claude Lattès. Voir *Idem*.

l'histoire remonte aux années 1950. Sa stratégie est alors de s'ouvrir à la littérature après avoir été essentiellement une maison d'édition publiant des essais :

C'est à la collection Fiction et Cie (1974) de Denis Roche qu'échoit la mission d'accueillir les romans à l'écriture originale. Cette littérature de recherche continue d'aller de pair avec une littérature romanesque traditionnelle, défendue par des auteurs à succès comme Geneviève Dormann ou Hervé Bazin, qui rejoint Le Seuil. La diversité et le nombre des auteurs publiés permettent désormais au Seuil de rivaliser avec Grasset et Gallimard pour l'obtention de prix littéraires dans le domaine français ou étranger³⁷⁵.

D'autres font également le choix de la diversification, à l'image d'Actes Sud qui, d'une orientation initiale du catalogue vers la littérature étrangère (dont la place représente encore « 2/3 de la publication³⁷⁶ » en 2014, soit plus de quarante ans après sa fondation) s'ouvre rapidement à la littérature française par le lancement de la collection « Domaine français » en 1982, comptant aujourd'hui plus de cinq cents titres, et dont la production est aujourd'hui placée en concurrence directe avec celle des plus grands acteurs occupant déjà ce secteur. Ces « nouveaux arrivants » se définissent comme tels non seulement par la place grandissante qu'ils occupent sur le marché du livre (donc par l'affirmation de leur puissance économique), mais également par la reconnaissance – de la part des tiers externes de légitimation – de leur production littéraire qui signe leur entrée directe en concurrence avec les acteurs dominants en place. Au Seuil, « La diversité et le nombre des auteurs publiés permettent désormais au Seuil de rivaliser avec Grasset et Gallimard pour l'obtention de prix littéraires dans le domaine français ou étranger³⁷⁷. » La maison obtient notamment, entre son premier Goncourt en 1959 et son rachat en 2004, quatre prix Goncourt, huit Médicis, neuf Renaudot, constituant rapidement le mot-valise « Galligrasseuil³⁷⁸ » et la polémique accompagnante (voir partie II). Actes Sud, quant à elle, suit un cheminement similaire. Aux dires de son fondateur, la maison est originellement « exclue » de toute prétention au couronnement :

Il y a eu un personnage très important dans le petit royaume germanopratin, un homme qui faisait les réputations, qui faisait les prix... et qui un jour – on commençait à parler d'Actes Sud – m'a dit : « Pour avoir fait cette maison d'édition dans le sud avec les prétentions qui sont les tiennes, il faut que tu saches une chose : vous n'aurez jamais de prix ; et toi, en tant qu'écrivain, tu n'en auras plus non plus. » J'en avais déjà eu quelques-uns, pourtant. C'était une sentence qui était envoyée comme ça, et il a fallu des années pour rompre cette malédiction³⁷⁹.

³⁷⁵ Elisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, op. cit., p. 403-404.

³⁷⁶ Emmanuelle Caminade, « Rencontre avec Marie Desmeures, éditrice chez Actes Sud, au café littéraire de Saintes-Cécile-les-Vignes » [en ligne], dans *L'Or des livres*, 13 avril 2014. <http://l-or-des-livres-blog-de-critique-litteraire.over-blog.com/article-rencontre-avec-marie-desmeures-editrice-chez-actes-sud-au-cafe-litteraire-de-saintes-cecile-les-vig/123308828.html> [consulté le 30 juin 2023]

³⁷⁷ Elisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, op. cit., p. 403-404.

³⁷⁸ Cyrille Beyer, « 1979 : le monopole de "Galligrasseuil" sur le prix Goncourt suscite la polémique » [en ligne], dans *INA*, 3 novembre 2021. <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/1979-le-monopole-de-galligrasseuil-sur-le-prix-goncourt-suscite-la-polemique> [consulté le 30 avril 2022].

³⁷⁹ Sylvie Deleule, « Hubert Nyssen : à livre ouvert », émission de la série « Empreinte », saison 3, épisode 15, dir. Agnès Trintzius, prod. Crescendo Films, 15 janvier 2010.

Factuellement, toutefois, les prix prestigieux se succèdent régulièrement à partir dès 1986³⁸⁰. Quoiqu'alors essentiellement portée sur la littérature non francophone, un tournant se produit au court des années 2000, avec l'obtention d'un prix Goncourt en 2004 puis d'un Femina en 2006³⁸¹, offrant progressivement à la maison suffisamment de galons pour que le néologisme « Galligracteseuil » voie le jour³⁸². Ainsi, l'obtention de prix littéraires prestigieux pour des ouvrages inscrits au catalogue atteste du poids grandissant de ces nouvelles structures. Cette entrée en concurrence, qui se fait par l'occupation initiale de secteurs dits « de niche », puis par un succès sur le long terme des activités éditoriales, se joue donc sur un plan à la fois économique et intellectuel : le développement d'une présence sur un marché partagé est à la fois celui « du livre » et « de la littérature ». Comment cette dernière est-elle appréhendée ?

1.2.3.2. La « découverte » en littérature comme milieu concurrentiel

L'étude du marché, qui révèle l'augmentation de tendances de consommation, témoigne par là même de la demande du public d'avoir accès à des produits d'une nature donnée. Les producteurs peuvent proposer une offre répondant à la demande existante de sorte à maximiser leurs chances de succès. Mais la mécanique de l'adresse au public peut également induire d'instaurer une demande suscitant l'intérêt du lectorat, dans une démarche prospective visant à créer un besoin *ex nihilo*, en affirmant la préexistence d'un manque chez le consommateur. La proposition nouvelle peut ainsi naître d'une absence préalable de production spécifique. Ce rôle de « découvreur » n'est pas étranger au domaine de la littérature ; la plupart des maisons s'y attelant instaurent une dynamique de nouveauté, qu'elles soient méconnues ou qu'elles bénéficient déjà d'une notoriété ; malgré tout, d'après certains discours, aux petites maisons serait dévolu ce rôle de « découvreur » nécessaire à l'écosystème de l'édition³⁸³. Les petites structures joueraient un rôle expérimental, commercialement comme esthétiquement ; mais vouloir faire infléchir ou évoluer la demande dans un sens particulier par le biais de la nouveauté n'est jamais une démarche au succès assuré. Un discours récurrent voudrait ainsi que « Pour une petite maison, la valeur symbolique, la valeur d'initiative, la valeur compétitivité ne génèrent pas de rentabilité mais [soient] indispensables à l'entreprise³⁸⁴ ». Du fait même que les découvertes recherchent prospectivement la légitimité, le risque qui leur est associé, plus élevé, comme la supposée modestie des tirages, deviendraient des éléments structurels de leur identité :

³⁸⁰ Année d'attribution du Femina étranger à Torgny Lindgren pour son roman *Bethsabée*.

³⁸¹ Attribués respectivement à Laurent Gaudé pour *Le Soleil des Scorta* et à Nancy Huston pour *Lignes de faille*.

³⁸² Marine Landrot, « Editions Actes Sud : l'esprit de famille » [en ligne], dans *Télérama.fr*, 17 mai 2013. <https://www.telerama.fr/livre/editions-actes-sud-l-esprit-de-famille,974454.php> [consulté le 30 juin 2023].

³⁸³ Voir notamment Françoise Benhamou, « Concurrence pour la table du libraire », dans *Esprit*, n°6, 2003, p. 98-115.

³⁸⁴ Collectif, « Le partage de la valeur », art. cité, p. 117.

Les observateurs [...] s'intéressent souvent en premier lieu à la question de la propriété financière du capital des entreprises culturelles. Ils opposent une propriété financière aux effets essentiellement négatifs – dont les « fonds de pension anglo-saxons » –, censée privilégier le court terme et la rentabilité financière immédiate, à d'autres propriétaires plus indépendants, plus petits (Bourdieu, 1999), plus identifiables en principe car il s'agit de personnes physiques qui auraient une attitude plus orientée sur le long terme et la rentabilité économique (le souhait que leur création perdure), la rentabilité symbolique (le souhait d'une œuvre socialement féconde) et l'expression de sensibilité artistique³⁸⁵.

A l'échelle microéconomique (qui se répète pour toutes les entreprises éditoriales), le renouvellement constant de la production correspond aussi à l'entretien d'une distinction sur le marché. En cela, les parutions répondent à divers critères, dont celui de leur correspondance avec la ligne éditoriale de la structure dans laquelle ils s'inscrivent. En effet, si la production est constante, elle n'en est pas indifférenciée pour autant, et chacun des acteurs y participant – de grande ou de petite taille – fait de toute publication, ne serait-ce qu'en partie, le reflet d'une identité éditoriale. Malgré tout, c'est bien la littérature que nombre de ces acteurs exploitent. Les raisons de cette solidité proviennent de facteurs autant auctoriaux qu'éditoriaux : tandis qu'essais et ouvrages scientifiques supposent préalablement une certaine légitimité dans le domaine, l'entrée en écriture ne l'exige pas³⁸⁶ ; l'accès au statut d'écrivain n'exigeant pas de prérequis, l'accessibilité à la notoriété comme à la reconnaissance est plus que jamais possible par la pratique de l'écriture de fiction : « La littérature reste le premier fantasme des gens qui disent vouloir écrire un livre. Etre écrivain, pour eux, c'est être romancier. Ecrire, c'est écrire un roman ; il y a quelque chose de culturel là-dedans. De plus, cette promesse d'édition que l'on a est très associée au roman dans la tête des gens. » (Charlotte Allibert) Si les grands acteurs n'en ont pas le monopole, et que les petits acteurs deviennent un moyen plus évident, pour nombre d'auteurs, d'atteindre le statut légitimant de l'écrivain, il n'en demeure pas moins que cette inscription se fait justement sur un marché dominé : si la littérature est porteuse, elle n'en est pas moins concurrentielle. C'est ainsi que le recours à un code dominant par les éditeurs non-dominants, qui ne peuvent pas lutter économiquement contre les acteurs au pouvoir mais publiant de la littérature générale, se retrouvent contraints à plusieurs égards. La concentration de l'activité éditoriale en région parisienne entraîne le fait que la publication dans des grandes maisons (situées pour la plupart à Paris) est un meilleur moyen d'accès à la légitimité que de rester au sein du catalogue d'une structure périphérique à cette zone d'activité. La production provinciale peut inversement devenir un critère de manque de crédibilité pour les différentes

³⁸⁵ Christian Robin, « Conditions de production et contenus, tenir compte de la complexité des productions culturelles », art. cité, p. 66.

³⁸⁶ Cette affirmation est à nuancer au regard de certaines observations : nombre d'auteurs ont accédé à ce statut par le biais préalable de prépublications, ou de l'écriture de textes de diverses natures parus dans des revues. La NRF pouvait ainsi faire figure de laboratoire d'écriture.

instances : « C’est ce que Pierre Halen appelait le “système littéraire francophone”³⁸⁷ ». Il faut absolument être publié par un éditeur parisien. Ou alors par un éditeur pseudo-parisien, comme Actes Sud. » (Jean-Marc Moura) A cette fin, si le marché de la littérature est indubitablement « porteur », il n’en est pas moins à la fois partagé et centralisé. L’entrée sur un marché concurrentiel où se trouvent d’office les plus grands acteurs à l’échelle nationale impose ainsi la mise en place de diverses stratégies. L’une de celles-ci consiste en la « déterritorialisation », ou « neutralisation » de la production en dépit de la quête de découverte ; la portance de la littérature amène de la sorte en contrepartie divers producteurs à uniformiser – jusqu’à un certain point – leurs offres. Si la territorialisation n’engendre pas nécessairement d’influence aux yeux de certains³⁸⁸, d’autres paraissent agir de sorte à ce que le facteur n’impacte pas la réception à grande échelle. Quoique la non-territorialisation du texte lui-même puisse peser dans la balance, l’instance éditoriale peut agir indépendamment des caractéristiques textuelles de l’œuvre, dans le sens d’une « déterritorialisation » de son identité, à plus forte raison quand cette production a pour finalité d’être identifiée comme littérature « blanche ». S’éloignant de ses toutes premières productions effectivement produites à destination d’un lectorat local³⁸⁹, l’ouverture d’Actes Sud à la littérature française vise à une telle dynamique : les collections dédiées à ce champ (« Lettres françaises » ; « Un endroit où aller », etc.), ne laissent pas transparaître de marqueurs géographiques dans le paratexte, la distinguant manifestement d’autres maisons – de taille variable – qui elles reposent sur cet procédé³⁹⁰. Ainsi, l’argument de la relégitimation territoriale menée par Actes Sud n’est plus nécessairement valable dès que la création auctoriale ne recherche pas spécifiquement d’association avec cet espace géographique.

Que cela soit relatif au champ de production exploité ou au lieu d’origine de ladite production, se construire une identité tout en limitant les risques peut donc imposer aux divers acteurs d’adopter des pratiques communes à celles des *leaders* du marché. La démarcation peut alors être celle d’une résistance par l’assurance d’une production priorisant la richesse esthétique des ouvrages produits, en opposition aux logiques préférant l’engagement de lourds moyens financiers. Visant à médiatiser la littérature sous toutes ses formes, sous la « découverte » se dessinerait l’argument d’un meilleur (ou plus précis) ciblage du public, au détriment des ouvrages fabriqués *in vitro*, destinés à un public plus large et supposément moins

³⁸⁷ Pierre Halen, « Le système littéraire francophone », dans *Les Etudes littéraires francophones : état des lieux*, Editions du Conseil scientifique de l’Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, coll. « Travaux & Recherches », 2003.

³⁸⁸ Michel Bussi déclare notamment à ce sujet : « Le passage d’un éditeur régional à un éditeur parisien est fabuleux, mais ne dit rien en soi. » (Collectif, « Entretien avec Michel Bussi », art. cité, p. 138.

³⁸⁹ *La Campagne inventée* de Michel Marie et Jean Viard, premier titre de la maison et publié en 1978, s’attache à l’analyse sociologique de villages provençaux.

³⁹⁰ Ainsi par exemple du catalogue des éditions Palémon, « Editeur incontournable du roman régional en Bretagne ». <https://www.palemon.fr> [consulté le 30 juin 2023].

intellectuel :

Trop d'éditeurs ont été les porte-parole consentants ou enthousiastes d'un mouvement, voire d'une école littéraire, pour qu'il soit indispensable d'insister sur ce point. Jérôme Lindon, après 1950, accueillit les fondateurs de ce que la critique appela le Nouveau Roman alors même que ses livres de compte enregistraient le déficit financier de cette littérature déroutante. Avant lui, Gaston Gallimard avait consenti bien des avances à de jeunes talents que la consécration boudait³⁹¹.

Valeur et qualité viendraient juguler les stratégies publicitaires des vendeurs industriels en position de force ; si des pratiques de « best-sellerisation » peuvent être observables, elles ne se reposent alors pas tant sur la calibration de l'écriture, ou la débauche d'arguments promotionnels, mais se contentent de desservir l'objectif d'assurer le succès à l'échelle de la maison, éventuellement à une plus grande échelle. Ainsi, si la volonté de découverte reste une continuité dans la production à travers le champ éditorial, la recherche de visibilité et de démarcation par l'exploitation de marchés porteurs impose parfois une certaine souplesse dans la conception de la « résistance ». Pourtant, si la littérature est bien concernée ici, elle se saurait pour autant se résumer à sa forme la plus générique, usuellement dite « blanche » : la quête de nouveaux publics par l'exploitation d'autres secteurs peut prendre d'autres formes, notamment par l'exploitation de domaines délaissés ou délégitimés.

1.2.3.3. Les stratégies des acteurs dominés souvent absorbé(e)s

Bien qu'ancré dans un « conformisme des consommateurs³⁹² », le public ne constitue pas une masse homogène mais se caractérise par sa pluralité³⁹³. Si cette considération se constate à l'échelle du marché tout entier, divisé en grands secteurs, elle se constate également à moindre échelle, soit celle de franges plus spécifiques de la production. La fragmentation du public s'applique également en matière de littérature ; le modèle de consommateur n'étant pas unique, la réception des parutions n'est pas uniforme. De la sorte, si les stratégies mises en place par les producteurs peuvent être en concordance avec cette esthétique de la « consommation » privilégiant l'adresse au plus large public possible, d'autres peuvent à l'inverse se définir comme restant à ses marges. Aux bordures de la production dominante et instituée de la littérature « blanche » se trouvent ainsi des lectorats mis à l'écart, présents mais invisibilisés, voire tout simplement ignorés des sphères légitimantes, mais auxquels certains acteurs répondent malgré tout. Plus encore que les éditeurs dits « spécialisés » (dont la production se limite à une frange de l'ensemble des secteurs éditoriaux), les éditeurs dits « de niche » (soit ceux qui restreignent encore plus leur production) se placent volontairement en

³⁹¹ Jean-Yves Mollier, « L'histoire de l'édition, une histoire à vocation », dans *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, n°43-2, 1996, p. 344.

³⁹² Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, op. cit., p. 199.

³⁹³ Thèse que défend notamment Michel de Certeau avec le concept de « braconnage culturel. » Voir Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien* [1980], t. 1, *L'Art de faire*, Gallimard, 1990.

dehors de la concurrence directe avec les plus gros acteurs. Dans le cas de la production littéraire, la logique peut cette fois agir à l'opposé du vecteur de déterritorialisation qui s'observe ailleurs, dont la finalité est de faire rentrer la production dans un système concurrentiel à l'échelle nationale. Par ses thèmes ou sa structure narrative, l'œuvre littéraire « locale », travail de terroir, s'inscrit consciemment dans des pratiques identiques de petite envergure, mais dont la conscription géographique reste définitoire³⁹⁴. Mais dans le secteur de la littérature, ces marchés « de niche » désignent également l'exploitation de formes « en marge » des codes dominants, délaissés et désapprouvés, dont relèvent notamment les « sous-genres » :

Dès le début, au 38, j'ai souhaité publier de la littérature de genre, de « mauvais genres » diraient certains, donc du polar, de la science-fiction, de la *fantasy*, du fantastique, et du roman historique grand public. Et de fait, les grandes maisons d'édition nous laissaient un boulevard pour propulser ces mauvais genres, puisque depuis bien longtemps, c'était surtout la littérature blanche, ou fiction contemporaine, que ces maisons « prestigieuses » mettaient en avant. (Anita Berchenko)

Le choix éditorial ou auctorial d'exploiter ces formes peut relever de stratégies idéologiques, remettant en cause les hiérarchies de la valeur instaurées par les acteurs au pouvoir. Sans vouloir répondre aux goûts du grand public, il peut s'agir de distanciation d'avec les thèmes les plus abordés, répondant à une autre conception de « l'originalité » ; sans nécessairement chercher à reconfigurer la norme, l'objectif peut être d'y proposer des alternatives, en dehors du canon institué. Ainsi, le « rôle de découverte » ne se restreint pas à celle de « nouveaux auteurs de littérature », mais aussi à l'exploitation de secteurs peu légitimés ou expérimentaux. Dans cette démarche couramment assurée par de petites structures aux moyens modestes, les plus importantes maisons dédiées (en ce qu'elles consacrent la majorité de leur production à ces branches) aux littératures « marginales » ne pèsent jamais autant que les plus grandes structures sur le marché, quoique quelques-unes se démarquent très notablement³⁹⁵ ; mais si la moindre visibilité auprès des relais de valorisation peut être expliquée par la faible envergure de la proposition, elle résulte aussi pour partie d'une courante déconsidération par ces mêmes relais. Sous ses différentes formes, ces exploitations alternatives favorisent alors l'instauration de processus de légitimation *à la source* : plus que d'attendre la validation ou la valorisation par les tiers usuels de légitimation (médiatiques ou critiques) ou le grand public, leur présence au sein du catalogue devient le moyen même de montrer le bien-fondé de leur publication. En retour, la légitimité reconnue à une œuvre par l'acte de consommation restant toujours proportionnelle à la force de ce marché dans lequel l'œuvre s'inscrit, la niche reste-t-elle le plus souvent niche. Mais si le développement ou l'apparition de certains secteurs entraînent également la fondation de nouvelles structures éditoriales, qui s'y

³⁹⁴ A l'exemple, de nouveau, des éditions Palémon.

³⁹⁵ Ainsi par exemple des éditions Harlequin et Hugo & Cie, classées respectivement 20 et 21ème des 200 plus grands éditeurs français en 2018. Voir Fabrice Pialat, « Les 200 premiers éditeurs français », 2018, art. cité, p. 22.

consacrent exclusivement, des phénomènes de récupération peuvent aussi être à l'œuvre.

Suite à l'installation d'un régime démocratique dans la production des biens culturels, la légitimation échappe – partiellement, du moins – aux sources de production (l'offre) pour passer entre les mains des instances de réception considérées comme masses (la demande). Le fait que la littérature soit toujours porteuse puisse favoriser l'exploitation de catégories génériques « en marge », et que ces créations « alternatives » soient fréquemment sujettes à une critique de leur légitimité à leurs débuts, n'empêche pas que ces formes font quelquefois l'objet d'investissements par de plus grands acteurs dès lors que la présence d'un public fixe, voire de plus grande ampleur, est avérée. Ainsi, les sources dominantes de la production peuvent progressivement prendre conscience de l'existence de ces lectorats, qui représentent autant de marchés potentiels³⁹⁶. Suite à la croissance suffisante d'une demande lectorale se constate ainsi régulièrement l'ouverture des plus grands catalogues à ces sous-secteurs, ou la concentration progressive de l'activité de certaines structures sur ces littératures. De fait, la production d'œuvres régionales n'est pas l'exclusivité d'éditeurs locaux, comme en témoignent plusieurs collections d'éditeurs généralistes, dont les Presses de la Cité : « Si [un] auteur est attiré par les Presses de la Cité, c'est qu'il sent une proximité avec la production de cet éditeur. En l'occurrence, la littérature régionale – dite de terroir. » (Jean-François Merle) En d'autres cas, des acteurs bien en place peuvent déjà laisser une place aux formes marginales ou peu légitimées de la création que sont les « sous-genres » ;

[...] si, comme toute construction économique et sociale, le champ éditorial apparaît aussi comme la manifestation de rapports de force entre les éditeurs installés et ceux qui obéissent à des conquêtes de parts de marché, alors une place est laissée aux dynamiques d'innovation. Il s'agit d'explorer des supports originaux, de mettre en valeur de nouveaux genres ou sous-genres, afin de dominer un secteur éditorial³⁹⁷.

L'intérêt des éditeurs généralistes vers des formes précédemment décriées n'est pas un phénomène récent, et de telles tentatives s'observent à de nombreuses occasions au cours du siècle. La transformation d'un genre, sa disparition ou son apparition illustre les transformations culturelles, sociales, économiques, voire géopolitiques à l'œuvre à plus grande échelle, et la production littéraire s'en fait fréquemment le reflet ; ainsi des éditions Fleuve Noir sous l'impulsion d'Armand Caro :

Jeune éditeur, Caro relit la littérature populaire à travers les paradigmes culturels plus larges qui sont

³⁹⁶ Cette renégociation de la place allouée (dans la production et dans la promotion) ne concerne donc pas tous les genres : certains, déjà légitimes mais minoritaires, n'ont jamais été très porteurs, à l'exemple de la poésie et du théâtre.

³⁹⁷ Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne*, op. cit., p. 169.

ceux de la culture dominante du lendemain de la seconde guerre mondiale, celle du cinéma américain. La science-fiction, le roman *hardboiled*, le western et même le récit d'espionnage, qui va se substituer rapidement aux romans d'aventure, échappent aux traditions du roman populaire français pour s'ouvrir aux imaginaires médiatiques de l'industrie culturelle³⁹⁸.

Cette logique sera appliquée par nombre d'éditeurs par la suite : « la multitude de collections de récits policiers ou d'espionnage qui fleurit dans les années 1950 s'inscrit dans la ligne directe de Fleuve noir³⁹⁹. » La création se renouvelant sans cesse, ces dynamiques ne se sont pas arrêtées aujourd'hui et de nouveaux sous-genres continuent de naître ; les dernières décennies marquent des effets comparables de catégories trouvant peu à peu leur place chez les acteurs dominants⁴⁰⁰. Si la prise d'intérêt de ces derniers peut s'observer par l'ouverture progressive du catalogue, elle peut également s'opérer par la récupération de structures tout entières, spécialisées dans ces domaines : plus que l'ouverture d'une collection dédiée, le rattachement d'une succursale spécialisée dans un sous-secteur spécifique de l'édition littéraire à une maison-mère incarne la prise de conscience du poids économique de tels sous-secteurs⁴⁰¹. La légitimation *à la source* s'accroît dès lors, par une attention grandissante portée à la (sub)division générique, et par l'élargissement des activités que cette dernière entraîne. Ainsi, les critères de démocratisation sont à la fois esthétiques et économiques : l'accroissement de la visibilité du genre favorise sa consommation par les acteurs-récepteurs et son exploitation par les acteurs-producteurs ; le potentiel succès commercial représente un intérêt pour ces derniers, désirant exploiter ces « niches » pour s'assurer une présence sur un marché de plus en plus porteur ; cette exploitation contribue, en retour, à valoriser ces formes : « J'ai entendu de grands éditeurs, comme Gallimard, cracher sur la place que prend la romance ; mais ces mêmes éditeurs, dans le même temps, essayent et créent des branches "romance", car c'est un marché où les lectrices sont très consommatrices. » (Sarah Berziou) Quoique la part de ces secteurs n'arrive pas encore à atteindre le chiffre d'affaires de la littérature « blanche⁴⁰² », ces phénomènes d'appropriation permettent néanmoins d'illustrer en quoi cette activité de « découverte » n'est pas l'apanage des indépendants ni des petites succursales : les maisons d'édition bénéficiant d'une légitimité historique, et donc d'un capital symbolique, peuvent

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 170.

³⁹⁹ *Idem.*

⁴⁰⁰ A l'exemple de Gallimard dès les années 1920 avec le genre policier, qui « fait la fortune d'éditeurs plus populaires. » (Elisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, op. cit., p. 34.) Plus récemment, les éditions Jean-Claude Lattès s'ouvrent au champ de la romance depuis 2015 avec la collection « &moi », et Hachette en 2014 Avec le label « Black Moon Romance », refondé en 2019 sous le nom « BMR » et s'affichant comme l'éditeur de la « romance sans complexe ». <https://www.editionsbmr.com> [consulté le 30 juin 2023].

⁴⁰¹ Les éditions Lattès se sont ainsi ouvertes aux thrillers par le passé via la collection « Le masque », provenant d'une fusion d'entreprises.

⁴⁰² Voir Barbara Fasseur, « France : le marché du livre pèse plus de 4 milliards d'euros en 2022 » [en ligne], dans *Actualité*, 18 janvier 2023. <https://www.actualitte.com/article/109596/economie/france-le-marche-du-livre-pese-plus-de-4-milliards-eur-en-2022> [consulté le 30 juin 2023].

explorer des franges plus risquées ou moins légitimes aux yeux de la critique, et ainsi jouer sur deux tableaux : un d'ores et déjà institué, et un plus expérimental. De telles ouvertures sont en outre facilitées par le fait que si le risque demeure contigu à la découverte, ce dernier paraît malgré tout plus envisageable par les grandes maisons : les revenus engendrés par les meilleures ventes permettent de publier des livres dont le succès est moins assuré :

Je pense qu'il y a heureusement plein de petites maisons d'édition qui ont tendance malheureusement à se faire « bouffer » par les grosses, mais qui ont cette initiative-là, de privilégier des jeunes auteurs, qui choisissent de faire confiance et de se lancer dans une aventure. Après, on a aussi les grosses maisons d'édition qui, dans la mesure où elles ont un certain budget, peuvent l'utiliser intelligemment en, d'une part, continuant à promouvoir les auteurs qui ont fait leurs preuves, qui ont du succès, et qui permettent la pérennité d'une maison, mais aussi en utilisant ce budget pour prendre un peu de risques, pour faire de la place à d'autres auteurs, de jeunes auteurs, des primo-romanciers. (Anaïs Pournin)

Tandis que bien des acteurs s'orientent vers la nouveauté, d'autres ne se préoccupent que de rééditions, l'esthétique étant alors plus volontiers celle d'une « re »découverte. Cette pratique peut être aussi bien celle d'entreprises tout entières qu'être conscrète à des collections : « Certains éditeurs de semi-poche, comme Le Dilettante, Finitude, L'Arbre vengeur, ou encore “L'Imaginaire” chez Gallimard, “Cahiers rouges” chez Grasset, ont plus cette fonction de redécouvreur, mais ils s'adressent à un public restreint et très littéraire. » (Jean-François Merle) Incarnant une autre dynamique de démarcation et de construction de figures auctoriales et éditoriales, le format de poche s'inscrit au croisement de diverses pratiques : entre « redécouverte » et « appui d'un succès », sa popularisation et son exploitation par une large frange des acteurs de l'édition est porteuse de sens⁴⁰³.

Parmi ses divers effets, la transformation de l'édition en industrie culturelle engendre donc notamment l'accroissement de plusieurs structures vers une échelle encore inconnue jusqu'alors. Pour beaucoup d'entreprises composant ce système, un phénomène de surdivision de la hiérarchie est à l'œuvre, notamment par la logique de subordination des maisons au sein de groupes. La variabilité de la place prise par chacune des entreprises sur le marché (selon sa taille et la nature de ses relations avec les autres) induit une complexification des rapports de force à l'échelle macroéconomique, imposant la mise en place de stratégies visant à assurer la domination, ou la seule survie. Les effets de ces mutations s'observent également à l'échelle individuelle. Que deviennent l'individu-éditeur et l'individu-auteur dans ce modèle ?

⁴⁰³ Le livre de poche fait l'objet d'une attention plus poussée dans l'Annexe 2 – « Le livre de poche entre forme de consécration éditoriale et stratégie économique ».

Chapitre 2. Des nouveaux rapports institués par la force du réseau économique

2.1. L'éditeur comme individu au cœur de la réorganisation des schémas du pouvoir

Il est évident que les prises de décision éditoriales, les relations avec les auteurs, la conception du produit, etc., et plus généralement l'ensemble des "dispositions" qui font le métier d'éditeur ne peuvent rester à l'écart et à l'abri du pouvoir qui les gouverne⁴⁰⁴.

La subdivision des rôles au sein des maisons d'édition amène à la fragmentation des responsabilités, à la réorganisation de la place prise par chacun des différents maillons de la « chaîne du livre », et à l'établissement de nouvelles règles de fonctionnement. L'auteur et l'éditeur, acteurs de ce milieu, voient eux aussi leurs positions réarrangées, voire même redéfinies.

2.1.1. Le profil hétérogène de l'éditeur

2.1.1.1. La réglementation des pratiques internes à la profession

Les racines historiques de la réglementation interne des pratiques communes remontent à 1936, suite à l'instauration des premières conventions collectives applicables à l'« ensemble des secteurs d'activité de l'économie nationale⁴⁰⁵ » ; c'est toutefois à partir du 27 juillet 1954 qu'est signée, entre le Syndicat national des Editeurs et dix syndicats de cadres et d'employés dans l'édition, une Convention collective nationale spécifique à ce domaine. Une seconde convention, en date du 14 janvier 2000, la remplace et reste en vigueur aujourd'hui, quoique complétée par de multiples avenants. Ne provenant pas d'une initiative législative, mais issue d'un accord entre syndicats et employeurs, une convention se comprend comme un engagement des entités signataires à appliquer les clauses qui y sont détaillées en complément des textes de loi. Toutefois, par l'arrêté ministériel du 24 juillet 2000⁴⁰⁶, cette convention est dite « étendue », et a donc « vocation à régir toutes les sociétés d'édition dont le siège est situé en France, qu'elles soient adhérentes ou non à une organisation syndicale⁴⁰⁷ » ; dès lors, l'adhésion d'une

⁴⁰⁴ Bénédicte Reynaud, « L'emprise des groupes : sur l'édition française au début des années 1980 », art. cité, p. 3.

⁴⁰⁵ S. n., « Une histoire liée à celle des syndicats de salariés » [en ligne], dans *Les Echos*, 21 avril 1998. <https://www.lesechos.fr/1998/04/une-histoire-liee-a-celle-des-syndicats-de-salaries-790772> [consulté le 30 juin 2023].

⁴⁰⁶ Arrêté du 24 juillet 2000 portant extension de la convention collective nationale de l'édition, dans *Journal officiel de la République française*, 9 août 2000, p. 12371-12372.

⁴⁰⁷ Emmanuel Pierrat, « Les problèmes juridiques spécifiques à l'édition », dans Bertrand Legendre (dir.), *Les Métiers de l'édition, op. cit.*, p. 307. Par l'arrêté du ministère du Travail et de la Sécurité Sociale le 4 février 1955, les dispositions de la convention de 1954 avaient également été rendues obligatoires à toutes les sociétés dont l'activité principale exercée relève de l'édition de livres.

entreprise à la convention est applicable non pas en fonction de sa taille, du nombre de ses employés, de la largeur de son catalogue, de son indépendance ou de son affiliation à un groupe, mais uniquement en fonction de la nature de son activité principale exercée soit, dans le cas de la CCNE, dès lors que cette activité est classée en « 58.11 Z : édition de livres⁴⁰⁸ », comme le présente son article 1bis : « Par maison d'édition, on entend les entreprises ou leurs établissements dont l'activité principale est l'édition de livres. » En plus de régler « les rapports entre les maisons d'édition qui ont leur siège en France et les salariés titulaires de contrats à durée indéterminée ou déterminée, à l'exception des VRP statutaires », par la description des conditions de recrutement et de travail, ainsi que des *minima* sociaux (par l'établissement d'une grille de rémunération des salariés), la Convention collective a également pour objectif d'établir une définition des divers rôles et fonctions associées composant ce milieu ; réalité qui se retrouve déjà dans le discours des professionnels : « Avec "Edition", évidemment, on pense "processus de fabrication du livre", et quand on investigate un peu plus, on se rend compte que ça recouvre une infinité de métiers. Le métier d'éditeur, qui sur le papier fait complètement rêver, mais aussi les autres : assistant d'édition, graphiste, tout ce qui concerne la correction... » (Anaïs Pournin) Il convient à cet effet de préciser que l'existence d'une Convention collective, même étendue, n'entre pas en contradiction avec l'application d'accords internes à des entreprises particulières, à l'exemple de Hachette, venant également en complément des textes communs et permettant de « préciser le cas de certains emplois⁴⁰⁹ ». Les activités éditoriales font ainsi l'objet d'un éclatement des tâches *via* une subdivision des rôles, positionnant chacun d'entre eux dans une relation verticalement déterminée avec les autres : d'après les articles, l'« éditeur », se voit réduit au quatrième degré de commandement sur un total de huit⁴¹⁰, hiérarchiquement inférieur au « directeur éditorial », au « directeur littéraire », et au « responsable d'édition » respectivement. « L'éditeur », pourtant substantif le plus générique utilisé par les professionnels comme par les auteurs pour décrire tout individu endossant des fonctions de nature éditoriale (voire *infra*), n'y correspond plus qu'à un poste subalterne d'exécutant, ou de simple force de proposition, sans disposer de force d'action concrète dans la prise finale de décision ; tandis que le directeur éditorial « conçoit et recommande à la direction une politique éditoriale », ou que le responsable d'édition « réalise » celle-ci, lui ne fait qu'y « participe[r]⁴¹¹ ». Si la relation auteur-éditeur tend par essence à exclure l'auteur de toute forme

⁴⁰⁸ Préalablement à la révision du 1er janvier 2008, l'activité d'« édition de livre » relevait du code 5112, nomenclature toujours visible dans les textes de la convention. Voir Décret n°2007-1888 du 26 décembre 2007 portant approbation des nomenclatures d'activités et de produits françaises, dans *Journal officiel de la République française*, 30 décembre 2007.

⁴⁰⁹ Jean-Philippe Mazaud, « Consolidations et pertes de statut chez les employés d'une grande entreprise », art. cité.

⁴¹⁰ Convention collective nationale de l'Édition du 14 janvier 2000, Annexe II, « Agents de maîtrise, techniciens et cadres », article 1er, « Classification et définition des emplois ».

⁴¹¹ *Idem*. Dans ce modèle, l'« éditeur » endosse essentiellement les fonctions propres à l'*editor* anglo-saxon ; le rôle

de décision, les structures très hiérarchisées peuvent aussi être enclines à fragiliser le pouvoir de décision de l'individu-éditeur et à réduire ce dernier à un rôle affaibli. L'individu au sein de l'entreprise est atomisé, réduit à des fonctions essentielles, dynamique propre à la transformation de l'économie dès les années 1970, et déjà constatée par Bourdieu :

Le mouvement, rendu possible par la politique de déréglementation financière, vers l'utopie néo-libérale d'un marché pur et parfait, s'accomplit à travers l'action transformatrice et, il faut bien le dire, destructrice, de toutes les mesures politiques [...] visant à mettre en question toutes les structures collectives capables de faire obstacle à la logique du marché pur : nation, dont la marge de manœuvre ne cesse de décroître ; groupes de travail, avec par exemple l'individualisation des salaires et des carrières en fonction des compétences individuelles et l'atomisation des travailleurs qui en résulte ; collectifs de défense des droits des travailleurs, syndicats, associations, coopératives⁴¹²[...].

Tout en clarifiant un ensemble de pratiques méconnues du grand public, cette convention a ainsi pour but de faciliter le fonctionnement interne des entreprises, en servant de document de référence. Toutefois, la liste des postes présentés dans la CCNE n'y est donnée qu'à titre indicatif : « le même titre pouvant recouvrir des contenus très différents [...], le principe d'une classification ouverte a été choisi⁴¹³ ». L'application d'un fractionnement effectif des responsabilités au sein d'une entreprise paraît de ce fait plus évidente au sein d'une grande structure, plus encline à la division hiérarchique, à l'exemple d'Albin Michel :

Généralement, il y a un directeur littéraire, qui choisit le tapuscrit [...] Ensuite, le directeur ou la directrice littéraire [...] donnent quelques indications, très larges, sur le tapuscrit [...] Dans un second temps, il y a une relecture par des aides du directeur littéraire [...] Mais le directeur littéraire, en général, donne seulement quelques indications très larges, et son pouvoir et son rôle consistent à choisir un tapuscrit parmi les très nombreux qui lui arrivent chaque semaine. (Jean-Marc Moura)

A l'inverse des grandes structures, les maisons moins hiérarchisées sont d'abord plus propices à la concaténation des rôles parmi un nombre plus réduit d'individus. Dans ce cadre, les fonctions propres à la définition de la politique éditoriale, au choix des auteurs, à la correction des textes peuvent alors être assumées par les mêmes personnes, jusqu'à inclure des tâches extra-éditoriales :

Nous sommes deux salariées à temps plein, moi et mon assistante. Ensuite, beaucoup de gens travaillent avec et autour de nous : une comptable, des maquettistes, des graphistes, correcteurs... L'équipe est donc plus grande en vérité. La répartition du travail n'est pas très rationnelle : je m'occupe des droits d'auteur, j'échange avec mon banquier comme avec les auteurs, je signe des contrats, je porte des cartons quand il y a une livraison, etc. (Amélie Petit)

L'importance du nivellement hiérarchique paraît directement proportionnel à la taille de

du *publisher*, incluant tâches propres à la participation à la campagne de promotion, à l'élaboration du péri-texte et à l'établissement d'un budget provisoire (entre autres) incombe à ses supérieurs hiérarchiques directs ou à la « direction commerciale ».

⁴¹² Pierre Bourdieu, *Contre-feux : Propos pour servir à la résistance contre l'invasion néo-libérale*, op. cit., p. 110.

⁴¹³ Convention collective nationale de l'Édition, Annexe II, art. 1er. Préalablement à l'avenant n°7 du 26 février 2010, le texte mentionnait : « Cette liste de postes n'est pas limitative ; elle n'est donnée qu'à titre indicatif. Ces définitions peuvent varier en fonction de l'organisation ou de la dimension des unités concernées et du profil particulier des personnes occupant ces fonctions. »

l'entreprise, et donc au nombre d'employés ainsi qu'au degré de séparation des départements. Les tâches tendent à se cumuler (de même que les responsabilités afférentes à ces tâches) d'autant plus que la structure est de moindre envergure⁴¹⁴. Ainsi, si la division établie par la convention s'applique particulièrement bien à l'activité des plus grandes structures du marché, leur application concrète peut faire état de variations importantes dans les petites et moyennes entreprises, selon leur historique, leurs besoins, ou leur secteur d'activité particulier : « Si les tâches sont relativement bien réparties, nous sommes tous un peu « multitâches », parce que dans une petite structure comme la nôtre, il faut garder toujours une vision d'ensemble et toucher à tout pour que tout puisse fonctionner. » (Anita Berchenko) Un certain paradoxe se présente donc : par-delà l'hétérogénéité évidente des structures composant ce milieu et le fait que ces structures soient le plus souvent en concurrence sur un même marché⁴¹⁵, les maisons d'édition sont tenues de partager un certain nombre de réglementations propres à la profession, dans une dynamique d'homogénéisation des pratiques. Pourtant, l'applicabilité des dispositions des textes se trouve éminemment confrontée à la réalité du terrain, phénomène s'observant également à l'échelle des profils individuels.

2.1.1.2. Les formations professionnalisantes, un impératif de la « vocation d'éditeur » contemporaine ?

La période contemporaine témoigne de la place croissante prise, dans les entreprises, par des individus dont la légitimité professionnelle et les compétences sont attestées par des formations diplômantes spécialisées dans les métiers du livre, y compris dans le champ plus particulier de l'édition littéraire. Dès septembre 1957, un arrêté du ministère de l'Education nationale porte création d'un brevet de technicien à deux options : librairie et édition de livres, et en août 1963, un autre arrêté du ministère de l'Education nationale institue un brevet de librairie et d'édition⁴¹⁶. Mais ces formations se multiplient tout particulièrement dans le dernier quart du XX^{ème} siècle, pour compter aujourd'hui trois BTS, un BUT (ex-DUT) dispensé dans vingt-quatre IUT⁴¹⁷, une dizaine de licences et surtout plus de cinquante Masters, répartis à travers tout le territoire⁴¹⁸. Pour plusieurs d'entre elles, les formations universitaires spécialisées dans les métiers du livre résultent d'une transformation de filières relevant originellement du domaine de l'information-communication (à l'exemple de la première, fondée à l'Université de

⁴¹⁴ La logique est poussée à l'extrême dans le cas des entreprises unipersonnelles.

⁴¹⁵ Les structures numériques dont l'activité n'est pas principalement exercée dans le circuit de l'imprimé, et qui par conséquent ne relèvent pas la classification en « 58.11.Z », ne sont pas astreintes au respect de la CCNE.

⁴¹⁶ Arrêté du 1^{er} août 1963 relatif à l'Institution sur le plan national d'un brevet professionnel de librairie et d'édition, dans *Journal officiel de la République française*, 8 août 1963, p. 7366.

⁴¹⁷ <https://www.letudiant.fr/etudes/dut/but-ic-information-communication-ex-dut-ic.html> [consulté le 30 juin 2023].

⁴¹⁸ <https://www.letudiant.fr/etudes/annuaire-enseignement-superieur/formation/critere-%C3%89dition/diplome-masters-professionnels.html> [consulté le 30 juin 2023].

Bordeaux par Robert Escarpit en 1967⁴¹⁹), et s'étant progressivement orientées plus spécifiquement vers les métiers du livre (à l'exemple de la formation proposée par l'Université de Nanterre depuis 2003, relais d'une première mouture de 1998⁴²⁰). Conjointement à l'explosion de la filière, l'impératif de la formation devient une réalité prenant de plus en plus de place au fil du temps. Ainsi, tandis que « les générations précédentes se sont souvent formées sur le tas après des études de lettres ou de sciences humaines, un master en édition est aujourd'hui crucial pour prendre une longueur d'avance⁴²¹ » ; comme ils le sont par les candidats, les diplômes acquis au terme d'études longues deviennent dès lors « de plus en plus prisés par les employeurs⁴²² », voire présentés comme « indispensables⁴²³ », plus encore que les formations courtes (BTS ou BUT), décrits comme menant à des postes moins exigeants⁴²⁴. Le SNE lui-même abonde en ce sens, en rappelant l'importance de l'obtention de tels diplômes : « Il n'existe pas de formation-type au métier d'éditeur, et nombreux sont les professionnels de l'édition qui viennent d'horizons très différents. Toutefois, un diplôme de niveau bac + 3 ou 4 est vivement conseillé⁴²⁵. » Dans cet élan, l'exigence de l'obtention de diplômes se banalise progressivement dans les circuits de recrutement : des simples offres de stages à celles de postes pérennes à plus haute responsabilité, les fiches présentées⁴²⁶ (dans les réseaux internes aux groupes, aux structures singulières ou communes au milieu des métiers du livre, comme l'« espace emploi » de l'Asfored⁴²⁷) marquent fréquemment la nécessité d'une formation « supérieure », sans que ce prérequis ne soit systématiquement relié aux métiers du livre ; quoique la demande puisse aussi être celle d'une formation « spécialisée », exigeant parfois l'obtention d'un diplôme spécifique à l'édition⁴²⁸. Les conditions d'accès au « métier d'éditeur, qui sur le papier, fait complètement rêver » (Anaïs Pournin) évoluent donc pour présenter la nécessité d'un bagage théorique préalable, exigence à laquelle est souvent conjointe la nécessité d'une expérience pratique minimale qui, pour les jeunes diplômés, prend d'ordinaire la forme

⁴¹⁹ <https://www.iut-u-bordeaux-montaigne.fr/metiers/livre/?amp=1> [consulté le 30 juin 2023].

⁴²⁰ <https://livre.hypotheses.org/presentation-du-master> [consulté le 30 juin 2023].

⁴²¹ Aurélie Djavadi, « Salon du livre : quel cursus pour travailler dans l'édition ? » [en ligne], dans *Le Monde*, 7 mars 2016. https://www.lemonde.fr/campus/article/2016/03/20/salon-du-livre-quel-cursus-pour-travailler-dans-l-edition_4886602_4401467.html [consulté le 30 juin 2023].

⁴²² <https://www.letudiant.fr/etudes/secteurs/edition.html> [consulté le 3 janvier 2023].

⁴²³ Julie Mleczo, « "Le monde de l'édition n'a pas subi le bouleversement des habitudes de lecture annoncé" - Interview » [en ligne], dans *Studyrama*, 28 novembre 2017. <https://www.studyrama.com/formations/specialites/edition-metiers-du-livre/le-monde-de-l-editions-n-a-pas-subit-le-bouleversement-104095> [consulté le 30 juin 2023].

⁴²⁴ *Idem*.

⁴²⁵ <https://www.sne.fr/faq-de-ledition/> [consulté le 30 juin 2023].

⁴²⁶ Le milieu relève à la fois d'un marché ouvert et d'un marché caché (non accessible à l'individu externe au champ professionnel) ; plus le niveau de compétence et de responsabilité est élevé, tout particulièrement dans les structures largement hiérarchisées, et plus l'accès à ce dernier tend à relever d'un marché caché.

⁴²⁷ <https://asfored.org/jobboard/offres/> [consulté le 30 juin 2023].

⁴²⁸ Divers exemples sont visibles de manière récurrente sur <https://hachette-recrute.talent-soft.com/offre-de-emploi/liste-offres.aspx> [consulté le 30 juin 2023].

d'un ou plusieurs stages, étape également requise pour la validation des formations spécialisées. Toutefois, le « corps de métier » d'éditeur n'existant pas, ni les formations ni les stages ne garantissent l'accès futur à un poste dans le secteur de l'édition (l'embauche effective demeurant à l'initiative et aux exigences du recruteur) ; elles servent dès lors d'indicateurs de l'acquisition d'un certain niveau de compétence technique ; mais quoique le prérequis du diplôme ne soit pas systématique, sa fréquence dans les logiques de recrutement amène à lire le désir d'une certaine uniformisation des pratiques et des compétences. Sans constituer une *norme*, la plus grande visibilité de ces parcours chez les « jeunes » profils est donc aussi le témoignage d'une certaine adaptabilité des individus au milieu. Conséquence, d'une part, de l'importance croissante des diplômes dans l'accès à l'emploi et, d'autre part, de l'attrait présenté par le secteur des métiers culturels, ces filières aux débouchés « très prisés⁴²⁹ » en deviennent sélectives, le recrutement s'opérant sur constitution d'un dossier et concours, fréquemment constitué d'un examen oral et d'un examen écrit, étapes auxquelles peuvent s'ajouter d'autres demandes ponctuelles (Villetaneuse requérant notamment la présentation de notes de lecture⁴³⁰, Rennes le compte-rendu d'un entretien mené auprès d'un professionnel des métiers du livre ainsi que la rédaction d'un récit fictionnel répondant à plusieurs contraintes⁴³¹). Ces formations peuvent par ailleurs promouvoir des débouchés menant vers des d'autres métiers du livre, comme ceux de la librairie ou de la bibliothèque, sans donc être exclusifs aux métiers de l'édition proprement dit. Enfin, la plupart ne restreignent pas leurs enseignements à un secteur spécifique de l'édition⁴³², mais proposent l'acquisition de savoirs transversaux, agissant dans l'optique de la normalisation des pratiques et visant à une certaine hégémonie des profils en étant issus. En accréditant la maîtrise théorique et pratique des connaissances et savoirs propres à l'exercice d'une activité professionnelle par un organisme assermenté, ces formations ne visent pas tant à former des professionnels de l'édition spécifiquement littéraire, ni même de l'édition d'une façon plus générale, que des professionnels « des métiers du livre », qui par leur expérience future (notamment acquise au fil des stages et des divers postes occupés) se spécialiseront ou non au sein d'une entreprise assurant des fonctions éditoriales :

J'ai fait un Master 2 d'édition à l'université de Nanterre, qui avait pour intitulé « Rédaction et édition de l'écrit ». Il comportait un semestre de cours puis un semestre de stage. J'ai fait un premier stage aux éditions Armand Colin, maison de sciences humaines, suivi de deux autres : un au Cherche-Midi

⁴²⁹ Aurélie Djavadi, « Salon du livre : quel cursus pour travailler dans l'édition ? », art. cité.

⁴³⁰ <https://off-univ-paris13.fr/offre-de-formation/feuilleter-le-catalogue-1/culture-et-communication-CC/mater-lmd-XB/master-mention-metiers-du-livre-et-de-l-edition-parcours-politiques-editoriales-program-cr5pe-615-2-2.html> [consulté le 30 décembre 2022].

⁴³¹ <https://intranet-univ-rennes2.fr/lettres/master-lettres-specialite-metiers-live-editions-m2-finalite-professionnelle> [consulté le 30 décembre 2022].

⁴³² Certains de ces parcours sont cependant spécifiquement orientés, par exemple vers l'édition jeunesse (Université de Toulouse), l'édition d'art (Université de Saint-Etienne), ou la commercialisation du livre (Université de Villetaneuse).

La « vocation d'éditeur », devenant attestée en amont par les conditions d'accès et la nature de ces formations, laisse transparaître une mutation des profils qui, progressivement, ne sont plus ceux de personnalités exclusivement littéraires, même « formées sur le tas », mais constituent une élite à la fois spécialisée (de façon générique) et adaptable. L'adaptabilité des profils présente aussi, possiblement, une parade à la nature même du marché du travail. La multiplication des expériences n'est pas une réalité nouvelle, le milieu faisant état de nombreux exemples d'éditeurs passant d'une entreprise à l'autre⁴³³. A l'inverse, le travail dans la longue durée, et la « fidélité » d'un éditeur à une structure (Bertrand Fillaudeau chez Corti) ou à un groupe (Thomas Simmonet chez Gallimard) suite à un recrutement sont fréquemment constatés. Mais, pour les plus jeunes profils, moins expérimentés, les premières offres sont souvent celles de stages ou de CDD, qui expriment un besoin répondant à une mission particulière dans une durée de temps limitée, induisant de fait la non-pérennité du poste et contribuant à une propacité plus forte, pour les nouvelles générations, à passer d'entreprise en entreprise. Dès lors, l'apprentissage du « savoir éditorial » unifié par les structures de formation, qui n'est pas représentatif des valeurs spécifiques à une entreprise, a pour objectif de construire une adaptabilité des étudiants au marché du travail, et surtout au travail au sein du marché du livre d'une manière générale, facilitant cette mobilité. Dans la pratique, la mutation des profils « intellectuels » eux-mêmes, soit des postes associés aux responsabilités éditoriales, véhicules de valeur symbolique, est-elle actée ?

2.1.1.3. Réalité pratique : une absence de véritable « profil-type » d'éditeur

L'hétérogénéité des structures et des individualités chez les professionnels laisse plus volontiers percevoir l'absence d'un « profil-type » à travers la variété des modèles. Les maisons d'édition de grande taille, par leur instauration d'une hiérarchie entre différents niveaux de « cadres », semblent plus propices à exiger des formations professionnalisantes : cette logique naît du discours récurrent dans les schémas de recrutement propres aux grandes structures ; mais est aussi véhiculée par la Convention collective : « Sont cadres les salariés exerçant des fonctions d'autorité et/ou techniques dans un secteur d'activité, supposant une formation constatée par un diplôme du second cycle de l'enseignement supérieur général ou spécialisé, ou une expérience professionnelle équivalente⁴³⁴. » Si théoriquement, leur obtention est « aujourd'hui le plus souvent [requis]⁴³⁵ » pour l'accès au métier d'éditeur, ce dernier n'en est

⁴³³ Jean-Marc Roberts a travaillé par exemple au Seuil, au Mercure de France, chez Fayard puis chez Stock.

⁴³⁴ Convention collective nationale de l'Édition, Annexe II, art. 1er.

⁴³⁵ Collectif, « Fiche métier : éditeur », Syndicat national de l'édition, s. d. Accessible via <https://www.sne.fr/document/fiche-metier-editeur/> [consulté le 30 juin 2023].

pas moins vu comme une simple « porte d'entrée », faisant immédiatement suite à celui « d'assistant d'édition » mais dont les responsabilités éditoriales ne sont pas strictement déterminantes, et menant seulement dans un temps ultérieur vers les postes de « responsable éditorial » puis de « directeur littéraire ou de directeur éditorial ». L'évolution vers certains postes éditoriaux est conditionnée à « une formation complémentaire en gestion et management⁴³⁶ », de sorte à ce que le cadre puisse « participer à la gestion économique de son secteur d'activité⁴³⁷ ». A ce premier constat se juxtapose une deuxième réalité : les postes aux plus hautes responsabilités dans les grandes maisons demeurent essentiellement des profils de gestionnaires, reflet de la séparation rigoureuse des fonctions en deux grands ensembles par la convention elle-même, l'un recouvrant les tâches « éditoriales » et l'autre, réunissant les « fonctions usuelles non spécifiques à la profession⁴³⁸ », qui détaille les postes essentiellement reliés à la commercialisation et à la promotion. D'après les fiches du SNE, les postes de décision nécessitent bien des profils provenant de ces parcours spécifiques⁴³⁹. Une certaine prévalence des profils dont la formation est issue de domaines extérieurs au champ des sciences humaines et plus relatifs au champ économique (commerce, gestion, management et assimilés) est ainsi visible dans les plus hauts postes des deux plus grands groupes, Hachette⁴⁴⁰ et Editis⁴⁴¹, mais aussi dans divers groupes de taille inférieure⁴⁴². Dans le cas d'entreprises familiales de grande taille, où la direction est héritée, plusieurs profils ont aussi tendu à préparer des diplômes de gestion commerciale⁴⁴³, ou à provenir directement de ces parcours⁴⁴⁴. Cette réalité n'est pourtant pas absolue : à l'occasion de son agrandissement en 1987, signé par l'ouverture de bureaux parisiens et d'un service de PAO⁴⁴⁵, Françoise Nyssen prend la direction générale d'Actes Sud sans connaître « grand-chose à l'entreprise ni à l'édition ». Titulaire d'un diplôme

⁴³⁶ Collectif, « Fiche métier : responsable d'édition », Syndicat national de l'édition, s.d. Accessible via <https://www.sne.fr/document/fiche-metier-responsable-dedition/> [consulté le 30 juin 2023].

⁴³⁷ Convention collective nationale de l'édition, Annexe II, art. 1er.

⁴³⁸ *Idem*.

⁴³⁹ Collectif, « Fiche métier : directeur commercial », Syndicat national de l'édition, s.d. Accessible via <https://www.sne.fr/document/fiche-metier-directeur-commercial/> [consulté le 30 juin 2023].

⁴⁴⁰ Jean-Louis Lisimachio, PDG de Hachette Livre de 1991 à 2003 est diplômé de HEC ; lui succède Arnaud Nourry, diplômé d'ESCP Europe et notamment directeur général de Hatier puis PDG de Hachette Livre de 2003 à 2021.

⁴⁴¹ Alain Kouck (diplômé d'ESLSCA) est PDG de VUP de 2002 à 2004, puis d'Editis Holding de 2002 à 2008. Il est remplacé par Christian Brégou (diplômé d'ESSEC), ancien PDG de CEP Communication de 1975 à 1997 puis, deux mois plus tard, par José Manuel Lara Bosch (diplômé de l'ESADE), jusqu'alors président de Planeta. Alain Kouck, conservant la vice-présidence (jusqu'à son décès en 2018) et la direction générale suite à son remplacement, laisse toutefois cette dernière à Guillaume Vicaire (diplômé de HEC) de 2012 à 2016, à qui succèdent Pierre Conte (diplômé de l'IEP Paris) de 2017 à 2019, puis Michèle Benbunan (diplômée de l'ENSAE), auparavant directrice de la branche industrielle de Hachette Livre de 2001 à 2017.

⁴⁴² A titre d'exemple parmi d'autres, Gilles Haéri, directeur général de Flammarion puis d'Albin Michel, est diplômé de HEC et d'Ecole centrale Paris.

⁴⁴³ Elisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, op. cit., p. 428.

⁴⁴⁴ Charles-Henri Flammarion (directeur de la maison éponyme de 1985 à 2003) est notamment diplômé de l'IEP Paris et d'un Master of Business Administration de l'Université de Columbia.

⁴⁴⁵ www.actes-sud.fr/historique [consulté le 10 janvier 2022].

en biologie moléculaire⁴⁴⁶, cette dernière a appris « sur le tas [...] le management de l'équipe et la gestion d'entreprise⁴⁴⁷. ». Avant de reprendre la direction du groupe Madrigall en 1988, Antoine Gallimard a pour sa part poursuivi des études de droit, de même que Jean-Claude Fasquelle.

L'activité d'éditeur n'étant pas légalement contrainte par l'obtention d'un diplôme particulier (voir *infra*), l'absence de ces derniers s'observe aussi dans des entreprises de moins grande envergure ; plusieurs profils fondent leur propre entreprise tout en provenant de formations diverses, à l'instar de Charlotte Bayart-Noé : « Je viens du monde de l'ingénierie et des nouvelles technologies. J'ai été gérante d'une société de services à la fin des années 80 [...] » (Charlotte Bayart-Noé), ou de Sarah Berziou : « Mon parcours n'est pas classique dans le monde de l'édition : j'ai un DUT Tech' de Co'. J'ai travaillé dix ans comme commerciale, puis presque dix ans comme conseillère en insertion professionnelle : je n'étais donc pas du tout prédestinée à l'édition. » (Sarah Berziou) Mais d'autres, à l'occasion de cette fondation, justifient d'un parcours spécifique comme en témoigne une autrice : « j'aimais beaucoup la démarche des éditions Luciférines : la directrice avait comme démarche de dire qu'elle venait d'un Master en édition » (Julia Richard), ou de cet éditeur ayant « commencé à faire de l'édition par hasard, en fac de psycho », n'ayant pas empêché l'acquisition ultérieure d'un bagage théorique : « Pour pérenniser cela, j'ai voulu me professionnaliser. J'ai donc été à l'Asford, faire un BTS tout en continuant mes activités d'édition indépendante à côté [...] Mon diplôme validait ce que je disais aussi et me donnait une crédibilité supplémentaire. » (Jérémy Rueff) Sans être nécessairement perçus comme un prérequis pour se lancer dans l'aventure éditoriale, les diplômes peuvent ainsi servir d'argument légitimants auprès des auteurs. Toutefois, au long de son histoire, la professionnalisation du « métier d'éditeur » s'est essentiellement faite par l'expérience acquise dans le milieu du livre, et le plus souvent par l'activité éditoriale proprement dite : selon Jean Schlumberger, Gaston Gallimard qui, en 1911, « à défaut d'une culture spécialisée, [avait] ce flair qui permet de ne pas se tromper sur la qualité d'une œuvre⁴⁴⁸ » a dû « improviser[r]⁴⁴⁹ » son nouveau travail ; Jérôme Lindon est embauché comme « stagiaire à la fabrication⁴⁵⁰ » en 1946 aux éditions de Minuit, avant d'en reprendre la direction deux ans plus tard. Elle peut aussi l'être par le truchement du travail de libraire, étendu par la

⁴⁴⁶ Françoise Nyssen, *Plaisir et nécessité*, Stock, 2019, p. 28.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 56;

⁴⁴⁸ Pierre Assouline, *Gaston Gallimard*, Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 55, citant Jean Schlumberger, *Eveils*, Gallimard, 1950.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁵⁰ François Dosse, *Les Hommes de l'ombre : portraits d'éditeurs*, op. cit., p. 219.

suite à l'édition, à l'exemple de José Corti après treize ans d'activité⁴⁵¹. Ces exemples ne doivent pas laisser supposer l'absence systématique d'une formation diplômante ou d'une expérience antérieure : Christian Bourgois rentre chez Julliard en 1959 après l'obtention d'un diplôme de Sciences Politiques et avoir quitté l'ENA, quoique sans expérience préalable dans l'édition⁴⁵² ; Claude Durand devient lecteur au Seuil suite à des études de droit ; Paul Otchakovsky-Laurens débute comme lecteur chez Bourgois en 1969 grâce à son réseau personnel⁴⁵³ ; Françoise Verny est journaliste et « femme d'affaires » jusqu'à son arrivée chez Grasset en qualité de directrice de collection⁴⁵⁴. Pour la part la plus importante de l'histoire de l'édition, la nomination d'individus à des postes éditoriaux à haute responsabilité s'est ainsi opérée par un recrutement possiblement en provenance de milieux culturels proches de l'édition, mais n'y étant pas exclusif (journalisme, librairie, critique, enseignement, voire écriture littéraire) ; mais aujourd'hui, dans les grandes structures, les postes à responsabilité proviennent-ils concrètement de formations professionnalisantes ? Quoique communes aux diverses fiches de postes génériques et présentées comme des arguments de poids, y compris dans le secteur littéraire, les formations évoquées ne suffisent pas, même dans la théorie, à garantir l'accès futur à des postes de décision. La possible évolution résulte surtout de l'« expérience » acquise », ce qui se concrétise dans la pratique au-delà de l'hétérogénéité manifeste des modèles. La nomination peut être faite en interne, comme pour Alice Déon dont le parcours est « vraiment trop erratique pour qu'il serve d'exemple, même s'il a commencé par un stage chez Gallimard et un autre à la librairie le Divan en 1985. Ensuite, il y a des longues années d'autres choses – voyages, enseignement, traductions, production de théâtre, direction littéraire de séries télévisées, avant de revenir à l'édition en 2006. », puis qui est nommée à la direction de la Table Ronde, (filiale de Gallimard) en remplacement de Denis Tillinac, après en avoir été la directrice littéraire⁴⁵⁵. Dans le cas des plus grands conglomérats, comme c'est le cas de Hachette, la personne nommée peut provenir d'une autre succursale⁴⁵⁶, parfois faisant immédiatement suite à un rachat⁴⁵⁷ ; Editis présente une similarité dans son procédé, une

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁵² Jean-Yves Mollier, « Christian Bourgois, trente ans d'édition », dans *Revue des sciences humaines*, vol. 3, n°219, 1990, p. 143-150.

⁴⁵³ Olivier Bessard-Banquy (dir.), *L'Édition littéraire aujourd'hui*, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Les cahiers du livre », 2006, p. 89.

⁴⁵⁴ François Dosse, *Les Hommes de l'ombre : portraits d'éditeurs*, op. cit., p. 362-363.

⁴⁵⁵ Clément Solym, « La Table Ronde : Alice Déon en devient la directrice » [en ligne], dans *Actualité*, 17 septembre 2007. <https://actualitte.com/article/97626/presse/la-table-ronde-alice-deon-en-devient-la-directrice> [consulté le 30 juin 2023].

⁴⁵⁶ Olivier Nora, PDG des éditions Grasset depuis 2000, a également été à la tête des éditions Calmann-Lévy et Fayard, deux autres succursales de Hachette ; Véronique Cardi, directrice des éditions Lattès depuis 2019 a été auparavant directrice générale du Livre de Poche.

⁴⁵⁷ En 1981, Jean-Claude Lattès, fondateur des éditions éponymes, est nommé à la direction de Hachette Livre ; en 2016, suite à l'absorption des éditions Kero par Hachette, Philippe Robinet est nommé directeur des éditions Calmann-Lévy.

redistribution massive de la direction s'étant opérée en interne à la fin de l'année 2020⁴⁵⁸. Cette pratique, enfin, se retrouve également dans des groupes de moindre envergure⁴⁵⁹. Mais la nomination de nouveaux responsables peut aussi être celle d'individus en provenance d'autres groupes ou maisons⁴⁶⁰. Dans l'édition littéraire, les postes hiérarchiquement élevés sans être de direction (dont le pouvoir de décision est donc relatif à l'établissement d'une part de la ligne éditoriale, ou à l'opportunité de publication d'un manuscrit) suivent une logique similaire : que ces nominations se fassent en interne⁴⁶¹, ou qu'elle passent par le recrutement d'agents extérieurs à la structure⁴⁶², l'argument-phare permettant l'accès aux postes éditoriaux élevés demeure toujours l'expérience acquise plus que le diplôme, et ces postes tendent à être d'abord confiés à des individus connaisseurs de la structure et du catalogue – à plus forte raison si ceux-ci sont prestigieux. Dans les plus petites structures, si la formation reste parfois présentée comme l'argument ayant permis l'entrée dans le milieu éditorial (par le biais de stages) l'argument primant dans l'ascension est de nouveau l'expérience concrète :

Je m'étais inscrite en thèse de philosophie et, au bout d'un seul mois, j'ai commencé à travailler ; j'ai fait un peu de critique littéraire, et des stages dans l'édition : un à la fabrication chez Pocket, un stage ensuite chez Points, puis un chez Flammarion en grand format. J'ai alors été recrutée au Seuil en tant qu'assistante d'édition ; en remplacement pendant quelques mois, puis en indépendante pendant plusieurs années [...]. En 2010, j'ai été recrutée chez François Bourin, maison d'édition indépendante qui cherchait un nouveau directeur littéraire. (Amélie Petit)

Du fait du principe de cession de la direction au bout d'un nombre conséquent d'années, les héritiers de petites maisons paraissent suivre la même logique que les grandes par l'importance conférée à l'expérience acquise sur le temps long (comme l'illustrent Irène Lindon chez Minuit, ou Bertrand Fillaudeau chez Corti). La primauté de l'expérience est enfin visible dans le cas de la fondation d'entreprise⁴⁶³. La prévalence de l'expérience s'applique donc aussi bien aux structures de grandes que de petite taille, récentes ou plus anciennes. L'existence d'un discours tendant à valoriser les formations diplômantes, dans les circuits de recrutement, ou

⁴⁵⁸ S. n., « Editis (Vivendi) redistribue la direction de ses maisons d'édition » [en ligne], dans *Le Figaro*, 14 octobre 2020. <https://www.lefigaro.fr/flash-eco/editis-vivendi-redistribue-la-direction-de-ses-maisons-d-edition-20201014> [consulté le 30 juin 2023].

⁴⁵⁹ Thomas Simmonet, jusqu'alors à la tête des éditions L'Arbalète, filiale de Gallimard, a été nommé directeur de Minuit en 2022 en remplacement d'Irène Lindon suite au rachat de la maison.

⁴⁶⁰ Pour prendre quelques exemples concernant les trois mêmes groupes éditoriaux que précédemment : Isabelle Laffont, mise à la tête des éditions Lattès en 1995 suite au départ du fondateur, était originellement éditrice aux éditions Laffont, filiale d'Editis. Jean-Marc Roberts a été nommé à la direction de Stock en 1998 après une expérience acquise au Seuil, au Mercure de France et chez Fayard ; Gilles Haéri a été nommé à la direction générale d'Albin Michel après avoir occupé le même poste à Flammarion.

⁴⁶¹ A l'exemple du complexe parcours de Jean-François Merle, lisible en annexe.

⁴⁶² A l'exemple de Céline Thoulouze, prenant la direction éditoriale du domaine française de Belfond en 2014. Voir Cécile Mazin, « Céline Thoulouze nommée éditrice chez Belfond français » [en ligne], dans *Actualité*, 22 mai 2014. <https://www.actualitte.com/article/49100/livres-anciens-celine-thoulouze-nommee-editrice-chez-belfond-francais/> [consulté le 30 juin 2023].

⁴⁶³ Paul-Otchakovsky-Laurens fonde la structure P.O.L en 1983, après plusieurs années passées chez Flammarion puis Hachette Livre.

dans des documents incarnant le partage de valeurs et de pratiques par le milieu (dont la convention), reste de fait confronté à une réalité assez différente dans la pratique : si beaucoup des grands noms de l'édition, tout au long du siècle, ont accédé à la tête de leur maison ou à des postes hautement qualifiés, c'est en réalité par cooptation ou en « faisant leurs preuves », sans autre moyen d'attestation préalable de leurs compétences. La pluralité des modèles tempère donc la théorie d'un impératif diplômant propre à la « vocation d'éditeur ». Dès lors, comment s'appréhende la constatation de la nature « professionnelle » de l'activité d'éditeur par les différents acteurs internes ou externes au milieu de l'édition ?

2.1.2. L'individu-éditeur « professionnel », entre responsabilité et subordination

2.1.2.1. Qu'est-ce que le « métier » d'éditeur ?

Le développement de la professionnalisation de l'activité d'éditeur par le biais de la formation atténue possiblement le prestige social corrélé à son statut, et tend également à atténuer la mythification de sa figure individuelle ; le « métier » devenant un profil « comme un autre » du secteur culturel et sortant de « l'ombre » contribue à transformer l'imaginaire d'un personnage extraordinaire vers celui d'un personnage ordinaire. Toutefois, le cadre prédéterminé des nomenclatures défini par le biais de la Convention collective n'est donné qu'à titre indicatif ; la délimitation entre les rôles qui y est lisible ne recoupe pas nécessairement la réalité des tâches occupées par les individus dans les faits. Plus encore, la dénomination des statuts définis de part et d'autre ne se retrouve pas de manière uniforme dans tous les discours, professionnels comme profanes ; parmi ceux-ci, l'appellation d'« éditeur » se présente comme la plus générique, recouvrant de multiples réalités. Visible dans tout l'espace social profane, l'usage permet de désigner aussi bien le dirigeant d'un groupe⁴⁶⁴, d'une succursale⁴⁶⁵, d'une structure indépendante⁴⁶⁶, qu'un individu à la moindre élévation hiérarchique⁴⁶⁷, contribuant à établir un nom vernaculaire commun aux énoncés produits. La reconnaissance des compétences transversales perçues comme essentielles au « métier d'éditeur » passant possiblement outre les diverses nomenclatures officielles, et outre les réalités propres à chaque entreprise, se retrouve

⁴⁶⁴ Pierre Weill et Patricia Martin, « Antoine Gallimard, éditeur : “Il y a un maillon faible dans la chaîne, c'est le libraire” », [en ligne], dans *France Inter*, 3 mai 2020. <https://www.franceinter.fr/emission.l-invite-du-week-end/l-invite-du-week-end-03-mai-2020> [consulté le 30 juin 2023].

⁴⁶⁵ Clémentine Goldszal, « Véronique Cardi, éditrice : “Il est trop tôt pour tirer un bilan de la reprise, mais les libraires ont transmis de bons résultats post-confinement” », [en ligne], dans *Le Monde*, 21 juin 2020. https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2020/06/21/veronique-cardi-editrice-il-est-trop-tot-pour-tirer-un-bilan-de-la-reprise-mais-les-libraires-ont-transmis-de-bons-resultats-post-confinement_6043643_4500055.html [consulté le 30 juin 2023].

⁴⁶⁶ S.n., « Frédéric Martin, éditeur au Tripode : “Un livre peut faire basculer le destin d'un lecteur” », [en ligne], dans *Ministère de la Culture*, 13 août 2020. www.culture.gouv.fr/Actualites/Frederic-Martin-editeur-au-Tripode-Un-livre-peut-faire-basculer-le-destin-d-un-lecteur [consulté le 30 juin 2023].

⁴⁶⁷ Sophie Peugnez, « Interview de l'éditeur Denis Bouchain » [en ligne], dans *Zone Livre*, 13 octobre 2010. www.polar.zonelivre.fr/interview-de-l-editeur-denis-bouchain/ [consulté le 30 juin 2023].

également dans le discours auctorial. Si celui-ci considère parfois la distinction entre les rôles et caractéristiques associées, marque de la reconnaissance des titres et de la hiérarchie⁴⁶⁸, la dénomination générique de l'« éditeur » s'y retrouve fréquemment d'une façon assez uniforme, d'une structure à l'autre et indifféremment de leur complexité interne. « Mon éditeur », de la sorte, désigne aussi bien un directeur d'entreprise indépendante (Adrien Mangold, Julia Richard, Philippe Meslé), un directeur de maison affiliée à une maison-mère (auteur anonyme) qu'un moins haut responsable⁴⁶⁹. Cet usage se retrouve enfin dans les énoncés des professionnels, l'effacement des disparités entre les différents rôles propres au milieu de l'édition s'y faisant aussi ressentir. Si Charlotte Bayart-Noé, anciennement directrice d'une structure indépendante de petite taille, parle bien d'elle-même « en tant qu'éditrice », c'est le même terme qu'emploie Antoine Gallimard, pour qui « le métier d'éditeur est fait de petits miracles⁴⁷⁰ », révélant de fait n'être pas un procédé exclusif au discours des profanes. Le terme, cependant, n'est pas limité à la qualification des individus, mais marque également un amalgame (volontaire ou non) entre les différents rôles internes à une structure et la structure elle-même ; la confusion s'observe une nouvelle fois à travers tout l'espace social. Extérieurement au milieu, « éditeur » y désigne aussi bien un empire qu'une plus modeste entreprise⁴⁷¹. La même tendance se retrouve dans la parole auctoriale, où l'usage du terme devient le moyen de réunir sous une unique bannière tous les acteurs internes en mesure de « porter le texte » au-delà de l'exercice effectif des fonctions (éditoriales ou non) de chacun : « Le Héron d'Argent, Luciférines et l'Homme Sans Nom se présentent tous comme des éditeurs » (Julia Richard). Si cet amalgame trouve une certaine explication dans le cas des sociétés unipersonnelles, il n'y est pas restreint et est également visible au sujet des structures plus fortement hiérarchisées en interne, à l'exemple de Jean-François Merle au sujet de son second roman publié chez Arléa, déclarant : « je l'ai tout naturellement envoyé à la maison que je considère comme mon éditeur », ou d'un auteur anonyme, pour qui « beaucoup d'éditeurs sont des boîtes aux lettres, même chez Gallimard ». Mais cette uniformisation s'observe aussi dans la façon dont les professionnels se définissent eux-mêmes ou leurs pairs ; Patricia Duliscouet déclare qu'« il y a de plus en plus d'éditeurs hybrides, comme ce qu'on rencontre

⁴⁶⁸ L'interview de Jean-Marc Moura en annexe distingue ainsi clairement le « Président-directeur-général » du « directeur littéraire » et de ses « aides ».

⁴⁶⁹ Collectif, *Jérôme Ferrari parle des éditions Actes Sud*, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Un auteur, un éditeur », 2011, p. 20.

⁴⁷⁰ Sébastien Lapaque, « Antoine Gallimard, l'indépendant » [en ligne], dans *Le Figaro*, 4 août 2007. https://www.lefigaro.fr/livres/2007/08/04/03005-20070804ARTFIG90850-antoine_gallimard_1_independant.php [consulté le 30 juin 2023].

⁴⁷¹ Cette indifférenciation est notamment illustrée par le classement des « 200 premiers éditeurs français », paraissant annuellement dans *Livre Hebdo* sous la plume de Fabrice Piault.

chez Hachette », Jean-François Merle⁴⁷² évoque « Omnibus, éditeur relativement récent, créé en 1988 ». L'« éditeur » désigne donc à la fois un individu physique et l'institution qui lui délègue une certaine forme d'autorité ; la grande hétérogénéité des pratiques n'empêche pourtant aucunement la persistance et la transversalité de l'usage : tous emploient ces termes dans des sens équivalents, clarifiés par le contexte. Dans les discours profanes, l'uniformisation peut être l'indice de la mauvaise connaissance des spécificités propres aux métiers de l'édition ; mais si ces amalgames terminologiques se retrouvent chez les auteurs, pourtant confrontés à la réalité de la différence entre les interlocuteurs, faut-il pour autant en déduire une « mise à l'écart » de ces derniers ? Que ces amalgames soient aussi bien observables chez les « prestataires » que chez les « commanditaires », dont le statut de professionnel pourrait laisser supposer un recours plus précis aux termes employés portant sur l'activité pratiquée, peut amener à émettre l'hypothèse d'une optique de simplification auprès du public, supposément ignorant des subtilités de la différence entre tous les postes d'une structure éditoriale. Mais plutôt que de voir, dans la polysémie de ces termes et de la variation de leur usage au sein des énoncés, une fracture entre langue profane et jargon d'initié, peut-être faut-il y déceler une certaine finalité idéologique : l'usage du terme générique d'« éditeur » par un auteur devient occasionnellement le témoignage d'une certaine proximité dans le rapport liant les deux entités, ou bien la reconnaissance d'une implication. A la question « Voyez-vous une différence entre la façon dont vous comprenez le rôle de votre éditeur et la façon dont cet éditeur parle de son travail ? », Adrien Mangold déclare ainsi : « Si mon éditeur devait répondre à la question, il dirait qu'une maison d'édition doit être derrière ses auteurs, travailler les textes avec eux, et transformer le texte de l'auteur en un objet qui donne envie. » De la part des professionnels, l'usage peut tendre à volontairement dissimuler l'individu derrière la structure, ou inversement à humaniser un système organisé. Dans les deux cas, l'éditeur *devient* l'édition sous sa forme « incarnée », facilitant sa capacité à parler en son nom propre ou au nom de sa structure. Le terme « éditeur », plus « passe-partout » dans le discours, reste donc porteur d'une forte valeur symbolique et contribue à en construire le mythe, puis à l'entretenir. La légitimation de la posture de l'éditeur (considéré d'une manière générique), soit l'acceptation de sa posture dominante par rapport à ses différentes subalternes, tient dès lors non pas dans les subtilités de son appellation, mais dans la reconnaissance de son statut de « professionnel » par autrui. Cette reconnaissance est multiple : elle dépasse les spécificités propres aux tâches déterminées par les différentes catégorisations établies de manière générique. Ainsi, comment l'éditeur est-il perçu comme professionnel, et par qui ? L'une des définitions du terme « profession » désigne « l'ensemble

⁴⁷² Afin d'éviter toute confusion, rappelons que Jean-François Merle est à la fois auteur et directeur de collection.

des personnes exerçant le même métier⁴⁷³ ». Le « métier » induit l'existence d'une somme de compétences et de connaissance, constituant un savoir-faire permettant l'accomplissement des tâches exigées par la fonction endossée⁴⁷⁴. La maîtrise des techniques et le savoir-faire d'une profession dépendent de la connaissance effective de l'environnement relatif au secteur d'activité : somme des connaissances génériques, partagées par les différents acteurs de ce milieu indépendamment de la structure qui les emploie ; mais aussi somme des connaissances du fonctionnement spécifique à la structure pour le compte de laquelle l'employé exerce ses fonctions. La spécialisation (autrement dit, la concentration des activités dans un champ restreint regroupant pratiques et techniques) qu'exige la profession paraît contrevenir à la réalité de l'édition du fait de sa grande hétérogénéité ; et tout comme il n'existe pas un mais plusieurs modèles de maisons d'édition, variables selon le catalogue, la taille de la structure, le statut juridique, etc., les modèles d'éditeurs sont multiples. Néanmoins, en dehors de ce qu'en formule la définition juridique imprécise (voir *infra*), et transversalement à la dénomination des postes, de l'« éditeur » reste attendu l'accomplissement de certaines tâches et la démonstration de la possession d'un certain savoir-faire justifiant sa qualification de « professionnel ». Selon Max Weber, le « métier » ou la « profession » renvoie à « la spécification, la spécialisation et la combinaison de prestations qui permettent à une personne de s'assurer des chances permanentes d'approvisionnement et de gains⁴⁷⁵. » La « spécification » et la « spécialisation » caractéristiques de la profession dans la terminologie wébérienne suppose une concentration des activités accomplies dans un champ restreint ; de fait, la profession d'éditeur se définit également en creux, par séparation d'avec les autres métiers. Notons à cet égard que la séparation des statuts d'éditeur, d'imprimeur et de libraire (et la dissociation des différents brevets jalonnant l'exercice desdites activités) engendre, à partir du XIX^e siècle, une impossibilité pour l'individu-éditeur de représenter à lui tout seul la complexité de la réalité que recouvre l'« acte d'éditer », soit l'ensemble des tâches affiliées à l'inscription de l'œuvre dans une réalité à la fois tangible (l'objet-livre), commercialisable (le produit), et démultipliable. Ainsi, la transversalité des compétences et des responsabilités associées à l'activité d'éditeur, par-delà la variété des rôles ou la nature des structures, ne compose plus désormais qu'une fraction seule de ce que représentait auparavant « l'acte d'éditer ».

Ces fonctions à la fois propres à la profession d'éditeur et requérant des compétences communes à tous les individus endossant ce statut (et conséquemment non cloisonnées à un secteur particulier) sont premièrement relatives à l'insertion des œuvres sur le marché. En effet,

⁴⁷³ <https://www.cnrtl.fr/definition/profession> [consulté le 30 juin 2023].

⁴⁷⁴ <https://www.cnrtl.fr/definition/m%C3%A9tier> [consulté le 30 juin 2023].

⁴⁷⁵ Max Weber, *Economie et société*, op. cit., p. 201.

préalablement à la publication, un éditeur travaille avant tout sur un *projet éditorial* et son rôle consiste à amener ce projet jusqu'à son étape de concrétisation (la publication), autrement dit sa transformation en un produit commercialisable. Le rôle premier d'un éditeur, « capitaine de navire, qui doit veiller à mener son équipage à bon port. » (Anita Berchenko) est donc la capacité d'assurer la publication des textes paraissant au catalogue. Par son appropriation des responsabilités relatives à la vie du livre sur le marché, permettant sa commercialisation effective, l'éditeur apparaît par ailleurs comme un *promoteur* de l'œuvre : « Le rôle de l'éditeur est de donner une visibilité, un rayonnement à ce contenu [de l'auteur], dans les meilleures conditions possibles, sans l'altérer. [...] Il y a donc un créateur de contenu, et quelqu'un qui, sans le transformer, le rend visible et lui donne la possibilité d'une postérité, d'une visibilité au plus grand nombre. » (Anaïs Pournin) Cette responsabilité de « promoteur du texte » – tout comme d'ailleurs celle préexistante de préparateur de ce dernier – ne s'est pas démentie bien que, dans la pratique, les différentes nuances de cette activité promotionnelle puissent se subdiviser en plusieurs fonctions : représentant, commerciaux, agents de presse, etc. Ceux-ci, toutefois, restent regroupés au sein d'une entreprise collective que résume proprement une dénomination ne se limitant pas au seul individu-éditeur : l'instance éditoriale. La promotion pouvant par ailleurs être endossée par d'autres entités (critiques, chercheurs, écrivains, journalistes, rédacteurs, etc.), elle n'est pas exclusive à l'individu-éditeur, qui à cet égard n'apparaît comme « professionnel » qu'à la mesure de son interaction avec les autres maillons constitutifs de la chaîne du livre. La métaphore de la « chaîne » permettant d'imaginer un assemblage de maillons placés les uns à la suite des autres, il devient plus facile de concevoir que l'éditeur, en tant qu'un des premiers maillons de cet engrenage, agit de telle sorte que les conséquences de ses actions se répercutent sur les maillons suivants, indépendamment du fait qu'un contact direct soit ou non établi entre eux. « Professionnel parmi d'autres », la singularité de l'action de l'éditeur dans son entreprise avec l'œuvre et l'auteur tient donc, plus spécifiquement, de son rôle d'*intermédiaire* entre l'auteur et son public, et d'intermédiaire entre le projet et la forme aboutie de ce projet : « Un éditeur choisit un texte pour en faire un livre et le proposer au public. (Charlotte Bayart-Noé) » Ainsi, par-delà l'appellation générique, les « fonctions » du métier d'éditeur font état d'un ensemble de compétences et de techniques diverses consistant, plus encore que « savoir éditer », ou même « savoir-faire un livre » (qui peut tout aussi bien relever des compétences de l'imprimeur ou du relieur, et n'est donc pas un principe exclusif à l'éditeur), mais plutôt de « savoir préparer ou accommoder une œuvre de l'esprit en vue de sa réception par un public, et en faire la promotion ». Aussi confidentielle que soit la publication (comme dans le cas des tirages de très basse envergure), ces deux tâches

semblent exclusives à l'activité éditoriale⁴⁷⁶. L'autorité éditoriale, avant d'être une autorité spécifiquement « littéraire » dans certaines de ses branches, (où l'autorité est reliée à l'estimation de la littérarité des œuvres et à la décision de leur publication, voir chapitre 4), est donc d'abord bien une *autorité professionnelle*, liée à l'activité exercée. Afin d'être entérinée, cette autorité doit toutefois être confrontée à un récepteur l'attestant, sans quoi celle-ci n'est qu'autogénérée. Le statut de professionnel, et l'ensemble des compétences qui y sont associées, ne peuvent être *a priori* spontanément acquis par le profane. Ce statut peut être une caractéristique institutionnelle, par l'appartenance à un corps de métier (ce qui existe, par exemple, dans le milieu de l'éducation, du droit ou de la médecine) ; or, ce corps de métier est inexistant dans le milieu éditorial, entraînant conséquemment la possibilité pour quiconque de se définir comme éditeur : « L'édition n'est pas une profession règlementée, et toute personne peut décider de se consacrer à l'édition d'ouvrages, sans exigence de titre ou de diplôme préalable⁴⁷⁷ ». Dès lors la reconnaissance du statut de professionnel de l'édition n'est donc par définition pas strictement formelle mais doit résulter, en partie tout du moins, d'une « autorisation » liée à l'activité même d'éditeur, autorisation fondée sur la reconnaissance de ce qui caractérise la « profession », et sa correspondance avec l'individu désigné. Ainsi, ces compétences et techniques sont validées par différentes instances. Les spécificités de la reconnaissance de l'éditeur comme « professionnel », par-delà le champ effectif de ses fonctions varient selon la nature du percepteur.

2.1.2.2. La perception de la professionnalisation de l'éditeur

« Etre éditeur », en raison du fait que ce statut n'existe qu'en creux au regard de la loi, renvoie à une déclinaison de conceptions dont l'intérêt est avant tout d'affirmer une légitimité et de la voire subséquentement reconnue. Mais la figure de l'éditeur, plurielle, multiple, est aussi peu délimitée que celle des objets sur lesquels son activité se porte. En ce sens, les sources de l'autorité, toujours fluctuantes, sont pour partie autogénérées : puisque l'éditeur revendique une autorité née du bien-fondé de sa pratique et de sa conception de l'entreprise éditoriale ; et puisque ce bien-fondé et cette conception ne sont délimités que par le discours de l'instance qui le profère, alors cette autorité n'est également fonction – et issue – que de ce même discours. La mise en perspective de la singularité de sa position n'est pas systématique et, de fait, des généralisations prennent forme ; la définition *d'éditeur* devient ainsi cantonnée à des espaces implicitement conçus comme étant ceux du domaine d'activité de l'énonciateur : le discours présente ainsi la fonction du professionnel qui parle à la fois comme un idéal représentatif de

⁴⁷⁶ Même si elles peuvent être endossées par une autre instance, par exemple l'imprimeur, ces tâches ne relèvent pas d'une activité d'imprimeur, mais bien d'éditeur.

⁴⁷⁷ <https://www.sne.fr/faq-de-ledition/> [consulté le 30 juin 2023].

l'activité éditoriale, et comme le concaténateur d'un ensemble de pratiques supposément partagées par les autres acteurs de ce milieu. Un éditeur spécialisé établira ainsi, dans le discours, un paradigme de l'activité éditoriale en prenant comme point d'ancrage l'activité de l'interlocuteur lui-même. L'effacement des spécificités propres aux autres secteurs éditoriaux s'explique par le prisme de connaissance du milieu dans lequel l'activité est pratiquée, et la spécialisation professionnelle des acteurs interrogés⁴⁷⁸. Paradoxalement, cette généralisation se confronte à la reconnaissance de la différence manifeste entre des statuts équivalents mais s'ancrant dans d'autres modèles éditoriaux : une distinction est marquée entre petites et grandes structures éditoriales ; entre littérature populaire et littérature « intellectuelle » ; entre littérature généraliste et littérature de genre. Ainsi, la définition de sa propre activité comme paradigme se confronte à la constatation qu'il existe des conceptions de l'édition différentes, établissant elles aussi, à leur tour, des paradigmes dont elles se veulent les modèles. Par-delà l'hétérogénéité des modèles d'éditeur, chaque acteur effectivement défini comme tel, ou se définissant comme tel, défend le bien-fondé de ses pratiques et de ses conceptions⁴⁷⁹. La supposition de son propre professionnalisme, autrement dit cette légitimité autopoïétique, peut reposer sur divers facteurs. L'argument peut être institutionnel, par la mention des diplômes ; il peut être également structurel, en conséquence du *sentiment d'appartenance* à une structure elle-même reconnue comme légitime dans l'espace social, ou par l'affirmation d'une correspondance entre la nature de l'activité exercée et l'appréhension de ce qui définit un « éditeur ». A cet égard, la revendication peut renvoyer à l'évocation de certaines compétences relatives à des secteurs aux frontières non strictement déterminées, interrogeant sur ce que recouvre le concept de « maîtrise » ; cette constatation est particulièrement remarquable dans le domaine littéraire, où l'estimation de cette caractéristique n'est essentiellement laissée qu'à l'instance éditoriale préalablement à la publication. Dans le milieu de l'édition de littérature, l'expertise, soit la maîtrise des outils et des compétences estimées, sont des connaissances relatives à celles portant sur l'œuvre en tant qu'objet littéraire ; l'éditeur incarne donc une posture de « lecteur professionnel ». Toutefois, la caractérisation du « littéraire » dépend, pour partie, d'appréciations esthétiques ne pouvant correspondre à des critères ou qualifications strictement

⁴⁷⁸ Le discours produit dans les entretiens révèle, à cet égard, une certaine tendance à la généralisation, voire à la simplification des multiples variétés et conditions d'existence du livre. Un éditeur de littérature a ainsi tendance à parler de cette dernière – ainsi que du livre, voire de l'entreprise éditoriale dans son ensemble – en omettant les particularités propres à des secteurs dont le fonctionnement s'avère fondamentalement différent : « Editeur » devient équivalent à « éditeur de littérature générale dans le circuit traditionnel de l'imprimé ». La déclaration de Charlotte Bayard-Noé l'illustre notablement en ce qu'elle ne paraît aucunement s'appliquer à l'édition scientifique, scolaire ou juridique : « C'est très violent, la relation entre un éditeur et un auteur : on est en train de toucher à ce que l'auteur a de plus intime, son texte ; donc on est en train de faire quelque chose "à cœur ouvert" ». Dans le même ordre d'idée, la déclaration de Jean-François Merle, « l'éditeur, c'est celui qui accueille et met en forme ce texte pour créer un produit commercialisable », évince le concept d'édition non-commerciale.

⁴⁷⁹ La réalisation des entretiens auprès des professionnels de l'édition n'a fourni aucune occurrence d'une revendication d'illégitimité de leur propre pratique.

objectifs mais qui sont, dans les discours et les faits, fondamentalement emprunts de subjectivité. Ainsi de la compétence revendiquée de l'éditeur dans sa capacité à choisir un texte : « Éditer, c'est choisir, en repoussant tous les textes qui ne sont pas à la hauteur en retenant des auteurs qui sont de “grands conteurs d'histoires” ou (et) des auteurs qui ont un style qui leur est propre et qui est d'une certaine façon “nouveau” ». (Bertrand Fillaudeau) La présence d'arguments à portée manifestement axiologisée dans le discours se retrouve dans les entreprises transversalement à leur nature ou à leur taille : à la « nécessité » et au « plaisir » mentionnés par Hubert Nyssen⁴⁸⁰ fait écho la « recherche d'une voix⁴⁸¹ » d'Irène Lindon⁴⁸². Cette subjectivité paraît encore plus flagrante lorsque le critère définitoire du professionnalisme s'exprime par la mention de la capacité littéraire à *transformer* l'œuvre, soit à la modifier à des fins d'amélioration : « Un éditeur est quelqu'un qui sélectionne un texte, et qui accompagne un auteur pour le rendre meilleur, et accessible aux lecteurs. » (Charlotte Allibert) Rares sont ceux, face à la question de savoir d'où provient la légitimité à agir de la sorte, à « se pose[r] encore la question » (Sarah Berziou). Mais si l'activité éditoriale possède par essence une impondérable part de légitimité autogénérée, celle-ci peut toutefois à certains égards être tempérée par diverses formes d'attestation ultérieure. L'une d'elles repose sur des phénomènes plus strictement qualifiables, voire quantifiables. La coïncidence d'un « savoir-faire » avec le succès ou l'échec attestable et répété des projets éditoriaux dirigés reflète l'efficacité (ou non) de la gestion menée en amont, que celle-ci vise en priorité le succès commercial ou le succès d'estime. La revendication d'un professionnalisme est donc également attestable par la réponse qu'y offre le public : « Si quelque chose divertit des millions de gens, cela devient techniquement légitime dans les faits, par-delà mon jugement de valeur. » (Jérémy Rueff) Mais si la réussite commerciale ou symbolique peut fonder l'autorité, toutefois, la reconnaissance de la maîtrise d'une combinaison de compétences, entremêlant un savoir, des pratiques, des techniques, et potentiellement le recours à un jargon associé, permettant de supposer ou d'instaurer la légitimité de l'action ou du statut de l'éditeur n'est *a priori* pas du ressort du lecteur profane. Exclu du « rapport d'initié » au milieu éditorial mais aussi en raison de son absence de liens établis avec ce milieu, sa capacité d'approbation se limite à ses connaissances personnelles ou à ce que l'imaginaire collectif construit autour d'un individu donné, d'une

⁴⁸⁰ Nathalie Crom, « Françoise Nyssen, directrice d'Actes Sud : “Après un *best-seller*, il faut être encore plus attentif” » [en ligne], dans *Télérama*, 13 décembre 2015. Voir <https://www.telerama.fr/livre/francoise-nyssen-directrice-d-actes-sud-apres-un-best-seller-il-faut-etre-encore-plus-attentif,135242.php> [consulté le 30 juin 2023]. La formule fut à une occasion un peu différente, Hubert Nyssen remplaçant le terme de « nécessité » par celui de « gravité » : « [...] Le premier, c'est la gravité. Il faut faire les choses sérieusement, professionnellement, ne jamais accepter la facilité. » (Irène Sadowska-Guillon, « La voie de la découverte de Hubert Nyssen : les éditions Actes Sud », dans *Jeu : revue de théâtre*, n°48, 1988, p. 125).

⁴⁸¹ Martine de Rabaudy, « Les enfants de Minuit », art. cité.

⁴⁸² La subjectivité de l'action éditoriale dans la reconnaissance de la littérarité des propositions sera abordée plus profondément dans le chapitre 4.

structure, ou d'une généralité des pratiques. La reconnaissance du professionnalisme est ainsi cherchée ailleurs, par l'attestation de cette expertise *a priori* même de l'acte de publication.

En qualité de spécialisation « hétérocéphale⁴⁸³ », la perception du « professionnalisme » est également celle qui est résulte d'une attestation faite par le milieu en interne. Réponse au « sentiment d'appartenance » de l'éditeur qui la revendique, l'« autorisation » structurelle se déroule en amont aussi bien qu'en aval, par les deux biais de la formation et du statut. En amont, les critères de recrutement exigés pour certains postes requièrent l'obtention d'un des diplômes susmentionnés, phénomène pouvant être interprété comme un désir d'hégémonie des profils au sein de l'entreprise procédant à ce recrutement, ou comme un désir d'une certaine garantie représentée par l'obtention dudit diplôme. La formation n'en agit pas moins dans le sens d'une accréditation que l'expérience et les compétences acquises sur le temps plus long tendent à entériner. En aval, et surtout par-delà l'éventuel diplôme, la nomination en interne concrétise la professionnalisation du profil attestant compétences et maîtrise des techniques par l'attribution d'un poste ou sa conservation. Permettant certes de « vivre de son activité » par le statut contractuel d'employé, la reconnaissance du statut de « professionnel » en interne peut toutefois être soumise à certaines conditions transversales aux entreprises dans leur singularité, exigeant certaines compétences. L'accomplissement d'une activité professionnelle induit sa fondation « sur une compétence et une autonomie avérée, qui bénéficie à ce titre d'un réel prestige social ou intellectuel⁴⁸⁴ », ce à quoi n'échappe pas le milieu éditorial. Ainsi, la Convention collective fait-elle état d'un impératif d'« autonomie », d'« initiative », d'« innovation », de « responsabilité », de « savoir-faire » et de « créativité⁴⁸⁵ ». A la fois établie dans la constitution des rapports entre auteurs et éditeurs (qu'elle soit rendue possible dès son origine, à terme ou, à l'inverse, empêchée), mais aussi dans les relations intra-éditoriales, soit internes à la chaîne du livre et à l'exclusion de l'auteur et du lecteur, l'autonomie induit toujours de manière sous-jacente l'existence d'une hiérarchie. Élément dépendant du *laisser-faire* par-delà le contrôle, soit la possibilité d'exercice des actions en présence de l'autorité mais sans contrainte dans cet exercice, le concept implique un engagement : l'instance autonome est responsable de ces choix et s'engage à être digne de l'autonomie, mais l'instance hiérarchiquement supérieure est responsable de l'instance autonome, et donc des conséquences liées à ces choix. En cela, elle est aussi marque de confiance : l'autorité hiérarchiquement supérieure laisse libre d'agir, mais confirme ou infirme ultérieurement le bien-fondé de cette marque. La reconnaissance du professionnalisme en interne est donc toujours « en suspens ».

⁴⁸³ Max Weber, *Economie et société*, op. cit., p. 202

⁴⁸⁴ Patrick Lefèvre, *Guide du métier de cadre*, Dunod, 2012, p. 109.

⁴⁸⁵ Convention collective nationale de l'Édition, Annexe II, art. 1er.

Outre ces caractéristiques transversales, les « fonctions » attestant du professionnalisme reposent sur la concordance entre la somme des responsabilités assignées et l'exercice effectif de l'activité ; or, ces tâches pouvant varier en nature d'une entreprise à l'autre, l'acte de reconnaissance lui-même devient également relatif. Un « professionnel », au sein d'une structure hiérarchisée, est donc d'abord celui qui accomplit ce qui est attendu *d'après les exigences de cette société* avant toute autre attestation externe : par-delà la transversalité des compétences communes à toute personne qualifiée d'« éditeur », une somme de compétences spécifiques demeure propre à la nature de l'entreprise et au positionnement hiérarchique de l'individu considéré. Au sein d'une entreprise de grande taille tendant à diviser les tâches, cette reconnaissance tendra à être délimitée à l'accomplissement de fonctions plus proprement « éditoriales », tandis que dans une structure de plus petite taille, par effet de concaténation des responsabilités, la reconnaissance portera également sur la démonstration de compétences autrement propres à d'autres secteurs relevant de la fabrication ou de la commercialisation. Plus encore, la reconnaissance de l'expertise est également sujette à variabilité en raison des spécificités propres à la ligne éditoriale de chaque structure. Dans le cas de l'édition littéraire, l'approbation se fera relativement à d'éventuelles compétences en « gestion », à la nature de la relation avec les auteurs, mais aussi relativement à l'appréciation des critères esthétiques des œuvres sélectionnées. En cela, l'approbation ne peut être certifiée qu'*a posteriori* de l'activité éditoriale – par la considération de la réussite ou de l'échec des œuvres sous la responsabilité de l'éditeur.

2.1.2.3. Le regard de l'auteur

Par ailleurs, la position à un poste donné suppose le caractère professionnel de l'individu qui l'occupe – soit un ensemble de fonctions rattachées à ce poste, et génératrices d'attentes relatives aux activités corrélées à l'exercice de ces fonctions –, mais n'induit que de manière accessoire la qualité intrinsèque au produit de cet exercice. La qualification d'un professionnel comme *bon* ou *mauvais* n'influe sur son statut (tant qu'il occupe sa position, l'accomplissement insuffisant ou non qualitatif étant potentiellement motif d'éviction) que dans la représentation symbolique qui en est faite et ce, à titre individuel. La reconnaissance d'un œil extérieur tient ainsi plus volontiers en la conception et en la représentation qui est faite de ce qui caractérise un « professionnel de l'édition », soit la perception de l'incarnation d'une expertise et d'une compétence. De fait, cette reconnaissance peut aussi être le fruit d'un procédé externe par les instances bénéficiaires, autrement dit les auteurs. Indépendamment de sa place au sein de la hiérarchie, ou de la dénomination de son poste (dans une grande comme dans une petite structure), un éditeur « expert » est ici considéré tel à l'aune d'une estimation non

institutionnelle mais individuelle tierce, selon les critères qualitatifs du tiers estimant. Dans le cadre de ces relations, la reconnaissance repose sur une pluralité d'objets ; elle est d'abord correspondante au savoir partagé relatif à l'activité éditoriale, soit l'engagement du processus de publication : « Un éditeur, c'est quelqu'un qui doit vraiment aimer les livres, et avoir à cœur d'être un passeur de textes. » (Philippe Meslé) La perception de l'éditeur est donc celle d'un professionnel du texte, dont le travail porte d'abord sur l'œuvre comme création intellectuelle : « Un éditeur de littérature, c'est quelqu'un qui entend la part d'originalité et de création dans un texte, et qui lui permet d'exister comme texte en allant – si cela le nécessite – d'aller le plus loin possible. » (auteur anonyme) Mais l'attente est aussi celle d'un professionnel de la commercialisation des livres : « Le Héron d'Argent, Luciférines et l'Homme Sans Nom se présentent tous comme des éditeurs : ils ne se cachent pas de vouloir faire du chiffre, ils sont très sérieux et sont tous très fiers de leur travail ». (Julia Richard) Cette attente n'est pas que relative à la structure éditoriale tout entière, mais peut bel et bien être délimitée au rôle de l'individu : « L'éditeur, c'est celui qui est censé faire vivre l'œuvre. » (Christine Lacroix) ; « Un éditeur est la profession qui a pour rôle de commercialiser un livre. » (Adrien Mangold) La reconnaissance peut également découler d'une conception née d'un imaginaire collectif, relatif à « ce que devrait faire l'éditeur », que cette perception soit personnelle ou commune. Cette considération induit la perception d'une nécessité pour l'éditeur de mobiliser des compétences favorisant l'amélioration du texte et sa commercialisation mais n'y étant pas directement rattachées, comme la capacité à établir des liens particuliers avec les auteurs : « Il parle en son nom d'éditeur, c'est-à-dire d'homme qui a une relation privilégiée avec ses auteurs. » (auteur anonyme) », ou l'engagement envers ces derniers, à l'exemple d'une autrice partie de sa maison : « La directrice de Luciférines a été très professionnelle, alors que j'étais probablement son titre qui vendait le mieux : elle m'a dit qu'elle n'était pas là pour tenir en otage un de ses auteurs. » (Julia Richard) Les activités effectives de l'éditeur et leur perception par les auteurs peuvent concorder dans certains cas, facilitant la considération du professionnalisme des premiers : « J'ai la chance d'avoir une maison d'édition qui voit son métier comme j'ai envie qu'elle le voit ; il n'y a donc pas beaucoup de divergence. » (Adrien Mangold) Cependant, un écart entre le discours et sa réception peut également exister :

Un éditeur, on le pratique et on apprend à le connaître ; donc on l'observe, ça évolue. Il y a des choses qu'on voit mais qu'on ne comprend pas tout de suite. [...] Il reste des choses que je ne sais pas. [...] Cette question est donc extrêmement vaste ; si c'est la question de mesurer l'écart entre l'idée que je pouvais me faire de son métier et ce que je constate de son métier : bien évidemment. (auteur anonyme)

L'appréciation de l'éditeur par l'auteur repose donc sur la réponse à un certain nombre d'attentes relatives à ses activités, par-delà le simple accomplissement des tâches exigées pour

l'acquisition de son statut. L'estimation de cet écart peut être de nature textuelle ; ainsi, si selon Marc Levy, l'éditeur est un « professionnel du texte⁴⁸⁶ », cet état de fait ne donne pas nécessairement lieu à satisfaction :

Il y avait un certain côté amateur [aux éditions Luciférines] [...]. Le Héron d'Argent a le problème inverse : eux se présentent comme très professionnels, mais ne le sont pas toujours. [...] Quand le Héron d'Argent l'a repris, les éditrices m'ont fait changer plusieurs choses : de mettre des titres aux chapitres, ce que je n'avais absolument pas prévu, et qui n'est pas très naturel pour moi [...] On en revient à l'idée qu'elles vont parfois un peu trop loin pour faire de la vente, ce qui ne me plaît pas trop. (Julia Richard)

Le manque peut être aussi de nature promotionnelle : « Il y a eu un hiatus énorme entre l'enthousiasme qu'il y a eu à me faire signer – voire un peu de flagornerie – et le suivi du livre. Après la publication, zéro communication : j'ai eu l'impression d'être lâché dans la nature. » (Philippe Meslé) Ainsi, une corrélation notable se dessine entre la reconnaissance des compétences qu'un auteur observe chez son éditeur et la qualité perçue de sa situation. Néanmoins, c'est suite à cette reconnaissance du professionnalisme de l'éditeur par l'auteur, dans un sens positif comme dans un sens négatif, que ce dernier accepte de déléguer les responsabilités relatives à la marchandisation de l'œuvre. En cela, cette simple reconnaissance permet de témoigner d'un rapport d'assujettissement à l'instance éditoriale : dès lors qu'elle est observable dans le discours des récepteurs, alors elle devient également la marque d'une autorisation et, de ce fait, fonde la légitimité de l'individu-éditeur à endosser l'autorité afférente à sa fonction. La « professionnalisation » du milieu éditorial est donc sujette à de multiples interprétations, mais quel que soit le poste occupé (à haute responsabilité ou non), des éléments sont transversaux dans la reconnaissance du professionnalisme : il s'agit essentiellement des compétences et de l'expertise, soit de la capacité à mener à bien un ensemble de tâches déterminées (perception interne) ou perçues comme associées à l'exercice des fonctions (perception externe). Que le rôle soit approuvé par la structure ou qu'il soit approuvé par l'auteur, l'essentiel demeure toujours l'approbation.

2.1.2.4. Délégation du pouvoir et capacité de représentation

L'autorité éditoriale d'un individu-éditeur n'est donc corréable qu'à sa fonction professionnelle (sa position au sein de l'entreprise, les responsabilités qui lui incombent, et l'expérience que l'on lui reconnaît) et, par extension, relative à son appartenance à une structure lui conférant cette fonction. Mais quelle que soit sa formation, sa dénomination (« éditeur », « responsable éditorial », « directeur éditorial », etc.), ses responsabilités, la démonstration de

⁴⁸⁶ Collectif, « Entretien avec Marc Levy », dans Olivier Bessard-Banquy *et al.* (dir.), *Best-sellers : l'industrie du succès*, *op. cit.*, p. 243.

ses compétences lui permettant de revendiquer le statut de « professionnel » ou sa pratique dédiée sur le temps long (autrement dit, son expérience acquise), une caractéristique fondamentale reste transverse au rôle d'éditeur, celle de la représentation. L'individu endossant le titre d'« éditeur » possède (et possiblement exprime) la capacité de *parler de*, mais aussi celle de *parler au nom de*, comme l'indique Pierre Bourdieu : « Le porte-parole autorisé [i.e. Celui qui dispose d'une "autorité"] est celui à qui il appartient, à qui il incombe de parler au nom de la collectivité ; c'est à la fois son *privilège* et son *devoir*, sa fonction propre, en un mot sa compétence⁴⁸⁷. » Dans le cadre éditorial, l'éditeur dispose de fait, par-delà ses responsabilités, d'une certaine capacité *déléguée* par l'instance de pouvoir : « l'alchimie de la *représentation* [...] par laquelle le représentant fait le groupe qui le fait : le porte-parole doté du plein pouvoir de parler et d'agir au nom du groupe, et d'abord sur le groupe par la magie du mot d'ordre, est le substitut du groupe qui existe seulement par cette procuration⁴⁸⁸. » L'exercice du « métier » confère donc une autorité ne desservant pas qu'un intérêt propre, mais également structurel : qualifié par son statut pour parler *au nom* de la maison qui l'emploie, ainsi que *de* la maison qui l'emploie (de ses pratiques comme de ses valeurs), l'individu-éditeur ne dispose néanmoins de cette capacité *que* par le biais de la délégation : l'autorité étant corrélée à l'activité professionnelle, celle-ci n'est plus valide dès lors que cette activité n'est plus reliée à une – sinon *sa* – maison d'édition et la cessation du rapport engendre la cessation de la délégation. L'individu continuant d'exercer mais *hors* du cadre structurel (suite à un départ vers une autre structure, ou à la retraite, etc.) ne s'exprime plus qu'en son nom propre, sans attestation structurelle, ou alors au nom des valeurs observées au cours de la période d'exercice de l'activité : « Le porte-parole autorisé ne peut agir par les mots sur d'autres agents et, par l'intermédiaire de leur travail, sur les choses mêmes que parce que sa parole concentre le capital symbolique accumulé par le groupe qui l'a mandaté et dont il est le *fondé de pouvoir*⁴⁸⁹. » C'est donc bien l'appartenance à la maison, et l'existence de cette dernière comme structure consacrée à l'activité éditoriale qui permet à l'individu d'exercer les fonctions propres à l'éditeur et de considérer ces fonctions comme légitimes. Il convient de préciser que ce phénomène est également valable dans une entreprise ne comportant qu'un seul employé cumulant toutes les fonctions, lorsque le dirigeant de la structure endosse aussi des responsabilités éditoriales, ou dans le cas d'un éditeur fondant sa propre maison sans être dans une relation de subordination à une hiérarchie. Quoique la raison sociale soit distincte de la personne physique, cette dernière détermine un ensemble de valeurs que sa maison incarne

⁴⁸⁷ Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, op. cit., p. 180.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 157.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 163. Dans les entretiens, ce phénomène est par exemple applicable à Charlotte Bayart-Noé ou Anaïs Pournin.

supposément, et que cet individu incarne en retour. Un amalgame peut néanmoins se produire dès lors que les valeurs de la maison sont indissociables de celles du fondateur ; l'individu-éditeur étant alors à la fois en mesure de parler en son nom propre et au nom de sa maison, son discours pouvant entretenir une certaine confusion entre les deux. Certains indices pourraient pousser à considérer que la somme de ce qui est inclus dans la capacité de représentation varie selon les composantes sur lesquelles s'exerce la responsabilité de l'individu : groupe, maison, filiales ou éventuels subalternes, plus la posture hiérarchique est élevée et plus l'individu serait en mesure de parler au nom d'une plus large frange de la « structure encadrante »⁴⁹⁰. Mais si la capacité offerte par la délégation peut sembler trouver ses limites dans la structuration hiérarchique des entreprises entre elles, ou au sein d'une entreprise donnée, il apparaît pourtant en d'autres occurrences que même les représentants des maisons subordonnées peuvent s'exprimer au nom du groupe⁴⁹¹. Dans le même ordre d'idée, l'agrandissement d'une entreprise, qui engendre la subdivision des départements et la complexification de la hiérarchie, peut imposer une réestimation de ce que recouvre la « délégation » par la confection d'une capacité englobante sans cesse croissante dans le discours des dirigeants, tout en laissant une partie moindre de l'autorité aux entités subordonnées. Elisabeth Parinet dit ainsi au sujet des éditions du Seuil :

Plus que la division de la direction, désormais banale, entre un Paul Flamand davantage tourné vers la direction littéraire et un Jean Bardet davantage gestionnaire, le trait marquant de l'organisation interne est la volonté de partager l'autorité – réelle – des directeurs avec une équipe : alors que la production des premières années est encore modeste, sa division en multiples collections permet d'associer étroitement à l'entreprise des personnalités partageant, au-delà de leurs différentes, des valeurs communes⁴⁹².

Dans de tels modèles à nouveau, la parole au nom de l'entreprise entière n'est pas formellement empêchée⁴⁹³. Quel que soit son poste, l'individu-éditeur paraît toujours en mesure d'incarner une « allégorie » de l'instance éditoriale à laquelle il est relié.

Cet individu n'est toutefois pas que le représentant de la *maison* ; par les responsabilités particulières vis-à-vis des auteurs qu'il accepte de publier, ou intégrés dans le catalogue (ou sa

⁴⁹⁰ Cette constatation se construit essentiellement en creux, par l'absence de mention de la structure-mère ou d'autres filiales dans les entretiens. Dans un tel contexte, la capacité d'un directeur de la succursale d'un groupe permettrait par exemple de parler d'une autre succursale mais empêcherait de parler *en son nom*, à la différence d'un individu endossant un plus grand degré de responsabilité et qui, de ce fait, serait en capacité de parler *au nom* d'une plus large frange de la structure.

⁴⁹¹ A l'exemple d'Isabelle Laffont parlant de Hachette : « On est un groupe côté [...]. Toute la maison profite de nos succès. » Hedwige Chevrillon et Isabelle Laffont, « Isabelle Laffont, DG des éditions JC Lattès » [entretien télévisé], dans *L'invitée d'Hedwige Chevrillon*, *BFM Business*, 22 mai 2013.

⁴⁹² Elisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, *op. cit.*, p. 396.

⁴⁹³ Dans les entretiens, Jean-François Merle s'exprime ainsi parfois au nom de la collection Omnibus, et parfois au nom des Presses de la Cité.

portion) dont il a la charge, sa capacité de représentation est aussi celle de « parler de » et de « parler au nom » desdits auteurs. Le positionnement hiérarchique du locuteur semble de nouveau influencer les délimitations de cette mesure ; selon la nature des fonctions endossées, cette capacité peut s'étendre à l'intégralité des noms constituant le catalogue⁴⁹⁴, ou inversement se restreindre à une portion de ce dernier⁴⁹⁵. La capacité agglomérante supplante possiblement celle des professionnels intermédiaires : le directeur parlant des auteurs affiliés à son entreprise devient le vecteur d'un parole uniformisée des éditeurs responsables de succursales, de collections, etc., comme Hughes Jallon déclarant : « Nos auteurs, on va continuer de les accompagner⁴⁹⁶. » Ce privilège s'exerce indifféremment de la taille de l'entreprise⁴⁹⁷. Mais de nouveau, les subalternes (lorsqu'ils existent) peuvent témoigner d'une capacité à parler d'une somme d'auteurs plus large que celle dont ils ont la responsabilité : « Michel Bussi est arrivé par un de nos auteurs [...]. » (Jean-François Merle) Ainsi, qu'il s'agisse d'une microsociété ou d'une grande entreprise, une autorisation structurelle à « parler de » existe toujours, bien que son champ d'application soit variable entre les individus.

Mais si l'éditeur peut par ce biais se faire le relais d'un engagement particulier, cette capacité à « parler au nom de » s'ancre également hors de la transmission, par l'usurpation de la volonté auctoriale, à titre individuel comme collectif. La figure de l'auteur singulier devient d'abord celle que donne à voir, ou même permet l'éditeur : « Un de mes titres à fait 10 000 en deux mois : l'auteur et moi gardons les pieds sur terre... » (Sarah Berziou)⁴⁹⁸ Lorsqu'elle s'exprime au nom du collectif, la caractérisation des auteurs peut tendre à gommer leurs singularités et les subtilités les différenciant, pour résumer ces dernières à un ensemble de critères ou traits communs, parfois exagérément simplifiés. François Laurent déclare ainsi : « Les écrivains ne rêvent d'ailleurs que de cela. Ils veulent tous être des *best-sellers*, être lus par le plus grand nombre⁴⁹⁹. » A l'opposé, Jérôme Lindon déclare au sujet des auteurs : « Ils ne se

⁴⁹⁴ Voir par exemple Didier Jacob, « Antoine Gallimard : “Nos auteurs ne sont pas si mal payés !” » [en ligne], dans *Bibliobs*, 19 avril 2014. <https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20140417.OBS4319/antoine-gallimard-nos-auteurs-ne-sont-pas-si-mal-payes.amp> [consulté le 30 juin 2023].

⁴⁹⁵ Olivier Saraja indique de la sorte : « Mais je suis un directeur lent et pas du tout orienté productivité, peut-être au grand désespoir de certains de mes auteurs. » Éléonore, « Corrections de roman : Olivier Saraja, directeur de collection aux Éditions du 38 » [en ligne], dans *Bêta-lecteur&Co*, 27 juin 2021. <https://beta-lecture-and-co.fr/blog/corrections-de-roman-olivier-saraja-directeur-de-collection-aux-editions-du-38/> [consulté le 30 juin 2023].

⁴⁹⁶ Nicolas Gary, « Gafas, auteurs et autopublication : regard d'Hughes Jallon sur l'édition (Le Seuil) » [en ligne], dans *Actualité*, 3 juillet 2018. <https://www.actualite.com/article/18232/reseaux-sociaux/gafas-auteurs-et-autopublication-regard-d-hughes-jallon-sur-l-edition-le-seuil> [consulté le 30 juin 2023].

⁴⁹⁷ Ainsi par exemple dans les entretiens de Patricia Martinez (pour les éditions Passiflore) ou de Bertrand Fillaudeau (pour les éditions Corti), à la tête de leur entreprise et qui laissent bien supposer que la formulation « nos auteurs » porte sur le catalogue dans son exhaustivité.

⁴⁹⁸ La construction de l'*ethos* auctorial par l'instance éditoriale sera abordée plus en profondeur dans la deuxième partie.

⁴⁹⁹ Voir Collectif, « Nous sommes entrés dans la best-sellerisation du monde. Table ronde des professionnels du

préoccupent ni d'argent, ni de prix littéraires, ni de gloire dans l'immédiat⁵⁰⁰. » Au-delà des modalités définitoires de la reconnaissance, ici considérées sous l'angle du succès commercial, là sous l'angle de la consécration à l'écriture, c'est dans un cas comme dans l'autre une autorité d'éditeur qui s'exprime avant tout : « parler au nom » des auteurs permet de faire de ces derniers les emblèmes d'une certaine posture supposément partagée par l'intégralité des créateurs parus au catalogue. L'éditeur parlant au nom du groupe signe la consommation d'un amalgame entre une vision de l'édition personnelle et celle non pas seulement perçue, mais *déclarée* comme homogène⁵⁰¹. Parler de « ses » auteurs à titre collectif ne va pas toujours sans difficulté, la parole auctoriale individuelle pouvant être en opposition avec l'apposition de telles étiquettes⁵⁰². L'individu-éditeur peut de fait parler et parler *de* la maison, de son rôle, de ses auteurs (inscrits au catalogue de sa maison), en leur nom, que cette capacité soit effectivement approuvée par les instances autoriales ou non. Cet individu paraît conserver ce pouvoir symbolique indépendamment de son rôle et de son positionnement (tant que ce rôle demeure au sein d'une même structure). Dans le cas d'une dissolution de son rôle suite à une complexification-hiérarchique, un « pouvoir » est troqué au profit d'une autorité que délèguent les instances détentrices du pouvoir, mais n'efface pas la capacité à parler « au nom de ». Observons à présent la condition de l'auteur.

2.2. Un changement de régime au désavantage manifeste de l'auteur

2.2.1. L'auteur, perdant économique des mutations du livre

2.2.1.1. Les avancées de l'Etat sur la protection des auteurs

Etendard de l'« exception culturelle française⁵⁰³ », la loi sur le prix fixe du livre de 1981 s'attaque d'abord à la pratique du *discount* dans les grandes surfaces de distribution, qui pénalisait les librairies indépendantes (voir *supra*). Mais si celles-ci ont effectivement bénéficié

livre », art. cité, p. 370.

⁵⁰⁰ Martine de Rabaudy, « Les enfants de Minuit », art. cité.

⁵⁰¹ L'argument sous-tendant cet usage dans l'acte discursif, en outre, est d'induire l'impossibilité d'accéder à la reconnaissance (qu'elle soit ou non commerciale), autrement qu'à travers le travail de l'éditeur mais non pas indépendamment de lui, ni par le truchement des seuls tiers de légitimation.

⁵⁰² Si Marie Ndiaye évoque un « esprit commun » et Christian Oster un « esprit de famille » des auteurs publiés aux éditions de Minuit, Eric Chevillard affirme qu'« il y a de très fortes personnalités, irréductibles et plutôt solitaires. Nos points de vue sur la littérature sont parfois violemment antagonistes... » Voir Martine de Rabaudy, « Les enfants de Minuit », art. cité.

⁵⁰³ On ne retrouve des modèles similaires à cette situation qu'en de rares exceptions. La Belgique récemment, et l'Italie encore plus récemment, l'ont adoptée ; ce dernier pays a appliqué, à partir du début de la crise du Covid-19, « une réduction de 15 à 5 % le rabais maximum autorisé sur le prix des nouveautés ». Dans un cas comme dans l'autre, c'est une crise de la librairie qui entraîne des mesures gouvernementales relatives à la sauvegarde de la commercialisation du livre. Voir Tanguy Habrand, *Le Livre au temps du confinement*, op. cit., p. 10 ; Tanguy Habrand puise sa source dans l'article de Quentin Raverdy, « Le spleen des libraires italiens », dans *Le Point*, 23 février 2020.

de cette nouvelle loi, qui assume être d'abord adressée au fonctionnement économique, au commerce, mais pas à la défense de la création, l'auteur n'a pour sa part pas nécessairement tiré son épingle du jeu de cette évolution, ladite loi n'ayant pas eu d'impact sur ses revenus. Cependant, si dans les discours opposant les grands distributeurs aux petits acteurs, la mise à l'écart de l'auteur dans ces transformations est constatée, quelques avancées à son bénéfice sont tout de même à relever. En 1973 apparaît la première d'entre elles, par la transformation de la Caisse Nationale des Lettres en Centre National des Lettres ; quittant la tutelle de l'Education nationale, le CNL rebaptisé passe de surcroît sous la coupe du ministère de la Culture⁵⁰⁴, précédant de deux ans le regroupement des autres secteurs reliés au livre (édition, bibliothèques et exportation) à ce même ministère. Cette transformation est notamment motivée par la « rupture de croissance qui affecte l'édition⁵⁰⁵ ». Si les missions originelles du centre, soit d'« encourager l'activité des écrivains et à faciliter l'édition de leurs œuvres⁵⁰⁶ », restent fondamentalement inchangées, au moins peut-on relever que cette mutation s'accompagne de la création d'un Conseil supérieur des Lettres, dont le rôle est de « donner son avis et émettre des propositions ou vœux sur tous les problèmes relevant de la compétence du Centre National des Lettres⁵⁰⁷ ». Bien que le Conseil se compose majoritairement de membres issus des diverses branches professionnelles des métiers du livre, à tout le moins ce dernier inclut-il désormais « des personnalités représentatives de la création littéraire⁵⁰⁸ », qui faisaient défaut à la première mouture, parmi lesquels « un membre du syndicat des écrivains », « un membre de l'Union des écrivains », « un membre de l'Académie Goncourt⁵⁰⁹ », incarné en la personne de Hervé Bazin, nommé à sa présidence la même année. Par le décret du 30 janvier 1976⁵¹⁰, le Centre bénéficie d'une augmentation de ses ressources : aux 0,2 % issus des ventes de livres et taxés sur les profits des éditeurs (voir *supra*) s'ajoute désormais une taxe de 3 % sur le matériel de reprographie. S'ensuit la multiplication progressive des commissions (à partir de 1974) et des comités (à partir de 1997) jusqu'à 2020, pour en compter vingt-quatre aujourd'hui. Par la création de groupes de réflexion et l'attribution d'aides selon les genres, le CNL impose la marque d'une reconnaissance étatique de pratiques considérées par le passé comme « moins légitimes ». Tous ces éléments, qui témoignent d'une plus grande reconnaissance

⁵⁰⁴ Décret n°73-539 du 14 juin 1973 relatif au Centre National des Lettres, dans *Journal officiel de la République française*, 22 juin 1973, p. 6614.

⁵⁰⁵ <https://www.centrenationaldulivre.fr/l-histoire-du-cn timer> [consulté le 30 juin 2023].

⁵⁰⁶ Sylvie Ducas, « Prix littéraires en France : consécration ou désacralisation de l'auteur ? » [en ligne], dans *ConTEXTES*, n°7, 2010. <https://journals.openedition.org/contexte/4656> [consulté le 30 juin 2023].

⁵⁰⁷ Décret n°73-539 du 14 juin 1973 relatif au Centre National des Lettres, dans *Journal officiel de la République française*, 22 juin 1973, p. 6614.

⁵⁰⁸ *Idem*.

⁵⁰⁹ Collectif, « Composition du Conseil supérieur des lettres et modalités de désignation de ses membres : décret du 11 septembre 1973 », dans *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 1973, n°11, p. 560-563.

⁵¹⁰ Décret n°76-113 du 30 janvier 1976 relatif au Centre National des Lettres, dans *Journal officiel de la République française*, 3 février 1976, p. 840.

institutionnelle de l'auteur, sont également doublés d'une transformation substantielle des conditions de sa protection sociale à la même période.

Le régime de protection sociale des artistes-auteurs, créé en 1964 à l'initiative d'André Malraux⁵¹¹, permet à ceux-ci de se voir désormais rattachés au régime général de la sécurité sociale ; il est alors géré par la Maison des Artistes, association créée en 1952 à des fins d'entraide. Toutefois, ce n'est que par la Loi n°75-1348 du 31 décembre 1975 que le rattachement obligatoire s'étend aux artistes auteurs d'œuvres littéraires⁵¹², suite à une préconisation du rapport Granet qui suggérait déjà le rapprochement des questions relatives au livre vers le ministère de la Culture⁵¹³. La gestion en est assurée depuis 1978 par l'Agessa (Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs). L'organisme est placé sous la double tutelle du ministère des Solidarités et de la Santé (alors intitulé ministère de la Santé et de la Sécurité Sociale) et du ministère de la Culture (alors intitulé ministère de la Culture et de l'Environnement). L'Agessa, qui n'est « pas une caisse de sécurité sociale », mais « sert de passerelle entre les auteurs et les caisses primaires d'assurance maladie⁵¹⁴ », a pour fonction initiale le recouvrement des cotisations et contributions dues, échelonnées selon les revenus perçus par les artistes-auteurs. Pendant la presque totalité de son existence, l'Agessa établit cependant une distinction parmi ses « auteurs cotisants », entre ceux dits « affiliés » et ceux dits « assujettis », ces derniers étant très largement majoritaires (91 % en 2018). Les assujettis comptent cette même année 43 % « d'écrivains et autres auteurs de l'écrit », soit un peu plus de 80 000 individus⁵¹⁵. L'affiliation était alors obligatoire dès lors que le montant des droits perçus atteignait un certain stade, établi à 900 fois le SMIC horaire avant la récente réforme. Passant de 2038 en 2008⁵¹⁶ à 2881 en 2018 (soit 17 % des affiliations de cette année), le nombre « d'écrivains » affiliés est dans l'ensemble resté très stable. Si certaines sources affirment que l'affiliation permet d'établir une estimation des auteurs qui « vivent majoritairement des droits perçus au titre de la propriété littéraire et artistique⁵¹⁷ », 311 ont cependant déclaré des revenus

⁵¹¹ Loi n°64-1338 du 26 décembre 1964 sur l'assurance maladie, maternité et décès des artistes peintres, sculpteurs et graveurs, dans *Journal officiel de la République française*, 30 décembre 1964, p. 11834-11835.

⁵¹² Loi n°75-1348 du 31 décembre 1975 relative à la sécurité sociale des artistes auteurs d'œuvres littéraires et dramatiques, musicales et chorégraphiques, audiovisuelles et cinématographiques, graphiques et plastiques, dans *Journal officiel de la République française*, 4 janvier 1976, p. 187.

⁵¹³ Le rapport Granet préconise également l'augmentation des ressources du CNL, l'abandon du blocage des prix pour les collections à grande diffusion, ou encore l'aide aux libraires et à l'édition pour les ouvrages et les collections de prestige. Ces mesures ne seront cependant pas adoptées.

⁵¹⁴ Collectif, « AGESEA et Maison des artistes », dans *Union des Scénographes*, 15 avril 2015. <https://www.uniondesscenographes.fr/apropos/agessa-et-maison-des-artistes/amp/> [consulté le 30 juin 2023].

⁵¹⁵ Ces chiffres, tirés du rapport 2018 de l'Agessa, font figurer 203 097 « auteurs cotisants », dont 16940 « affiliés » et 186157 « assujettis ». Les cotisants à la MDA ne sont pas comptés dans ces calculs. Voir Collectif, *Rapport d'activité année 2018*, Agessa, 2018, p. 5.

⁵¹⁶ Isabelle Diu et Elisabeth Parinet, *Histoire des auteurs*, op. cit., p. 267.

⁵¹⁷ S. n., « Le marché du livre » [en ligne], dans *Ministère de la Culture*, s. d. Voir

accessoires en 2018. Les dernières années font l'objet de multiples réformes : depuis le 1er janvier 2019, l'affiliation est désormais effective « au premier euro » perçu au titre des droits d'auteur, gommant la différence entre auteurs « affiliés » et auteurs « assujettis », et gonflant le nombre de ces premiers. Le taux de « 900 SMIC horaires », lui, définit désormais le seuil d'accès aux indemnités maladie, maternité, invalidité et capital-décès versées par la CPAM. Le 1er janvier 2020 est opéré le transfert du recouvrement des contributions et cotisations vers l'Urssaf Limousin ; l'Agessa et la Maison des artistes (MDA) restant compétentes pour les tâches d'information, de prononciation d'affiliation, et de recouvrements antérieurs au 1er janvier 2019. Enfin, le 1er janvier 2021 entérine l'élargissement du périmètre des revenus artistiques, notamment à l'autoédition, aux lectures publiques, dans le cas de remise de prix, etc., et l'augmentation du plafond des revenus accessoires (fixé à 1200 SMIC horaires). La réforme de 2019 vient tout particulièrement révéler un défaut inhérent à la fondation même de l'organisme : celle-ci ne « prélevant pas les cotisations pour les retraites⁵¹⁸ » de presque tout auteur dit « assujetti » entre 1978 et 2018, il en résulte que « ses droits à la retraite n'ont pas été respectés, sa pension sera minorée⁵¹⁹. » A la fois « chaotique⁵²⁰ » et « cauchemardesque⁵²¹ », la réforme a « amputé la retraite de dizaines de milliers d'auteurs⁵²² », condamnant certains d'entre eux à « travailler jusqu'à la mort⁵²³ » pour espérer survivre en dépit d'une activité s'étant prolongée sur parfois des décennies. En dépit des quelques avantages acquis, les réformes de ces dernières années laissent donc percevoir un délaissement de l'Etat depuis les débuts. Si l'évolution des politiques culturelles au cours des décennies 1970 et 1980 tempère parfois les relations entre les différents acteurs de ce milieu en laissant l'Etat endosser le rôle d'arbitre, elle signe en retour un éloignement de plus en plus fort de l'auteur qui ne devient plus, somme toute, qu'un simple maillon d'une chaîne dont les enjeux le dépassent :

www.culture.gouv.fr/Thematiques/Livres-et-lecture/Les-politiques-de-soutien-a-l-economie-du-livre/Le-marche-du-livre [consulté le 30 juin 2023].

⁵¹⁸ Nicolas Gary, « Agessa : des milliers de victimes, privées de retraite. L'Etat interpellé » [en ligne], dans *Actualité*, 12 février 2020. <https://actualite.com/article/9048/numerique/agessa-des-milliers-de-victimes-privees-de-retraite-l-etat-interpelle> [consulté le 30 juin 2023].

⁵¹⁹ S. n., « Droits à la retraite : faites-vous partie des victimes ou des miraculé.es de l'Agessa ? » [en ligne], dans *Comité Pluridisciplinaire des Artistes-auteurs et de Artistes-autrices*, 28 février 2020. <https://caap.asso.fr/spip.php?article804> [consulté le 30 juin 2023].

⁵²⁰ Nicole Vulser, « La chaotique réforme du régime social des artistes et auteurs » [en ligne], dans *Le Monde*, 10 janvier 2020. https://www.lemonde.fr/economie/article/2020/01/10/la-chaotique-reforme-du-regime-social-des-artistes-et-auteurs_6025402_3234.html [consulté le 30 juin 2023].

⁵²¹ Nicole Vulser, « La réforme du régime social reste cauchemardesque pour les artistes auteurs », dans *Le Monde*, 1er mars 2021. http://www.lemonde.fr/economie/article/2021/03/01/la-reforme-du-regime-social-reste-cauchemardesque-pour-les-artistes-auteurs_607155683234.html [consulté le 30 juin 2023].

⁵²² Nicole Vulser, « L'Agessa a amputé la retraite de dizaines de milliers d'auteurs » [en ligne], dans *Le Monde*, 15 février 2020. https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/02/15/l-agessa-a-ampute-la-retraite-de-dizaines-de-186-000-auteurs_6029652_3246.html [consulté le 30 juin 2023].

⁵²³ *Idem*.

Le « combat de retardement » d'un Hervé Bazin témoigne malgré tout de l'intuition exceptionnelle de cet homme de métier quant aux mutations du livre et à la désacralisation de l'écrivain dont il fait preuve, et d'une ultime stratégie qui a pour priorité l'homme de lettres et le métier d'écrivain, non le commerce triomphant du livre. Or, il n'est pas anodin que son action soit contemporaine d'une époque – les années 1980 – qui a initié en France toute une réflexion sur les industries culturelles et la place du livre en leur sein dont la loi Lang sur le prix unique du livre est l'emblème par excellence, réflexion dans laquelle il faut lire le souci d'une époque de légiférer sur la circulation du livre et les conditions de sa commercialisation, donc de défendre les intérêts des métiers de l'édition et de la librairie, non pas ceux de l'auteur qui, à cette date, n'est plus la priorité d'un dispositif public dont il n'est plus qu'un faire-valoir. [...] A cette date, l'écrivain ne décide donc plus des Lettres, ni de leur édition, diffusion ou commercialisation⁵²⁴.

Inefficaces voire contre-productives, les mesures de protection de l'Etat participent à faire de l'auteur le grand perdant de cette évolution qui aurait pu être un moyen de le soutenir. Ce dernier se retrouve dans une obligation structurelle et économique de dépendance à l'instance éditoriale, qui contribue également à sa relégation au second rang. Mais ce n'est pas tout.

2.2.1.2. Les auteurs et les chiffres : modestie des conditions de rémunération

L'expérience de la domination des auteurs par les éditeurs suite au « [triomphe] dans toute la société [des] pouvoirs de l'argent » et de l'« hostilité aux choses intellectuelles⁵²⁵ » dans la deuxième moitié du XIX^e siècle que décrit Bourdieu laisse s'interroger sur l'évolution de la situation à l'époque contemporaine. L'importance sans cesse croissante des intermédiaires entre les deux entités engendre ainsi un impact sur la rémunération des créateurs. *A minima*, le rôle éditorial peut se limiter à la simple organisation de la mise sous presse du projet auctorial ; cette légèreté apparente des investissements initiaux est compensée dans la réalité pratique par un ensemble de frais fixes, relatifs à la production du livre et à sa commercialisation. De la sorte, la publication d'un ouvrage impose préalablement à sa vente des frais de fabrication (10 %) et de création (6 %), puis de promotion (4 %) de diffusion (5 %) et de distribution (10 %), auxquels s'ajoutent les frais participant au fonctionnement de l'entreprise (15 %). A ces coûts cumulés (de l'ordre de 55,5 %) viennent enfin s'ajouter la TVA (5,5 %) ainsi que la marge engendrée par les détaillants (36 %)⁵²⁶. Ces impondérables deviennent d'autant plus prégnants dans le cas de grands tirages, favorisant les plus grandes structures en mesure d'assurer leur réassort. Les moyens permettant de rendre les livres à la fois disponibles et visibles auprès des lecteurs représentent de fait autant d'impératifs financiers venant « entailler » (Sarah Berziou) le budget, mais s'en défaire correspondrait à une prise de risque dont l'impact sur les ventes se

⁵²⁴ Sylvie Ducas, « Prix littéraires en France : consécration ou désacralisation de l'auteur ? », art. cité.

⁵²⁵ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992, p. 77.

⁵²⁶ Bien que ces montants puissent légèrement varier d'une analyse à l'autre, leur constance dans plusieurs ouvrages de Bertrand Legendre, espacés dans le temps, tend à induire une stabilité de cette répartition dans le circuit de l'édition imprimée. Voir à cet effet Bertrand Legendre, *Idées reçues sur l'édition*, op. cit., p. 34 et Bertrand Legendre, *Ce que le numérique fait au livre*, Presses Universitaires de Grenoble, 2019, p. 108.

ferait nécessairement ressentir. La marge laissée à la rémunération des auteurs, en conséquence, s'en trouve d'autant plus limitée, de l'avis des études comme des divers acteurs de la chaîne :

Je vois le côté double de l'édition : il y a plus de livres et moins de lecteurs. Mais s'il faut donner plus de droits d'auteur, ça dépend d'où on part. De là où on est, nous, on peut difficilement faire plus, sinon la maison s'écroule. Et pourtant, on verse à nos auteurs des droits d'auteur élevés, rubis sur l'ongle. C'est vraiment une économie fragile. (Amélie Petit)

Au XIX^{ème} siècle, le mode de commercialisation des œuvres change et d'un forfait, le modèle devient celui d'un pourcentage accordé à l'auteur sur chaque exemplaire vendu (voir *infra*) ; toujours pratiqué aujourd'hui, son montant est généralement estimé entre 8 et 10 % du prix de vente d'un ouvrage, au dire même des divers maillons ; plus ou moins important selon les cas, il n'en reste pas moins minoritaire dans la répartition. Non fixé par la loi, mais laissé à l'appréciation de l'instance éditoriale et de l'auteur, puis entériné par la signature du contrat d'édition, ce taux alloué est parfois considéré comme « honnête », faisant notamment état des impératifs évoqués : « On dit que 10 % de droits d'auteur, ce n'est pas beaucoup pour l'auteur ; mais le pourcentage qui revient à l'éditeur n'est pas énorme non plus, même sur le livre papier, dans le sens où il a une entreprise à faire vivre avec ça. Même si ce n'est pas lui qui écrit le livre, il a d'autres besoins. » (Adrien Mangold) En d'autres cas critiqué, estimé comme « ridicule » (Gwenaëlle Charles), le montant est présenté comme empêchant l'auteur de générer de véritables profits, comme une autrice le résume en affirmant : « C'est simple : à 12 %, quand on m'achète un roman, c'est comme si on me payait un café » (Julia Richard). Perçu comme satisfaisant ou non, le pourcentage devient le lieu de cristallisation des rapports de force, et la marque de l'assujettissement auctorial : « Derrière le fait de faire ce dont on a envie, la réalité est que la légitimité économique est dure à acquérir. C'est dur, mais normal. Le problème peut être inversé : 10 % de droits d'auteur ne fait pas lourd quand on sait que le reste de la chaîne se contente de corriger ou de vendre le livre. » (Adrien Mangold) La fourchette reste par ailleurs restreinte ; atteignant « très exceptionnellement » 20 %⁵²⁷, l'écart avec la moyenne peut être justifié par la nature de l'ouvrage, la puissance économique de la maison d'édition, la reconnaissance médiatique de l'auteur, ou son historique auprès de la structure qui le publie, justifiant à l'inverse la faiblesse de la part allouée à un auteur débutant, inexpérimenté ou peu médiatisé : « J'apprécie aussi les efforts que font ces deux structures pour offrir un pourcentage décent à leurs auteurs. Cependant, je considère n'en être qu'aux premiers pas de ma carrière d'autrice, donc le montant total de droits d'auteur reste plutôt faible. Cela dit, le pourcentage accordé, des deux côtés, est plus qu'honnête. » (Laure-Anne Braun) Dans le cadre des relations entre l'auteur et l'éditeur, ce montant peut faire l'objet d'une négociation et, de fait, se présenter

⁵²⁷ Bertrand Legendre, *Ce que le numérique fait au livre*, op. cit., p. 106.

comme un lieu d'expression de l'autorité ; les échanges de cette nature, toutefois, sont présentés comme un privilège réservé, de nouveau, aux auteurs plus expérimentés ou meilleurs vendeurs, au détriment des moins connus ou débutants, plutôt contraints d'accepter les conditions de rémunération qui leur sont proposées :

On m'a aussi déconseillé de discuter mon contrat, même si le montant me paraissait peu élevé, parce que l'éditeur peut le dénoncer. Il faut être en position de force pour négocier, et l'auteur ne l'est pas. Bien sûr, Houellebecq peut négocier d'une maison à l'autre ; mais c'est capitaliser sur son nom, c'est au-delà même de la qualité d'écriture. (Philippe Meslé)

Dans l'établissement du lien économique entre les deux instances, la rémunération ne prend cependant pas la seule forme des droits d'auteur touchés sur la vente des ouvrages, mais aussi celle des à-valoir, consistant en le versement d'une avance sur droits, calculée selon l'estimation des ventes réalisées une fois le produit commercialisé. Pratique courante mais non systématique⁵²⁸, le montant est là encore laissé à l'appréciation de l'instance éditoriale : « Les à-valoir, pour leur part, ne sont pas extraordinaires, mais c'est normal : pour les deux premiers, je n'étais pas connu ; le troisième, pas non plus tellement. Lattès était un peu plus généreux, mais ce n'était pas non plus extraordinaire. » (Jean-Marc Moura) Possiblement échelonnés à l'aune des rapports entretenus entre l'auteur et l'éditeur⁵²⁹, les à-valoir se trouvent confrontés aux mêmes problématiques que les droits d'auteur : « argent de poche » ne permettant pas de « [s]e financer » (Julia Richard), ils deviennent dès lors de nouveau les indices d'un déséquilibre dans le rapport entre chacun des maillons, au détriment manifeste de l'auteur dans la plupart des cas :

L'auteur est dans une position difficile, car il veut être publié de nouveau dans la maison. Mais j'étais si content d'être publié dans une bonne maison d'édition, que je l'aurais pris même s'il n'y avait pas eu d'à-valoir, dont d'ailleurs je ne connaissais alors pas l'existence. [...] Je pensais naïvement qu'on touchait uniquement une somme en vendant des livres. J'ai demandé conseil à un ami éditeur et d'autres auteurs pour savoir s'il était bien ; ils m'ont aussi donné des chiffres. Celui de Houellebecq est d'un million d'euros. Plus besoin d'écrire après ! J'ai eu mille euros. (Philippe Meslé)

La question du montant des droits d'auteur s'insère donc directement dans le rapport établi entre posture sociale et posture commerciale de celui-ci. Les modes de sa rémunération sont révélateurs d'un assujettissement économique de sa fonction à l'instance éditoriale, mais aussi de la considération de ce système comme nécessaire pour « faire vivre » le livre. Dans une telle position de faiblesse, l'auteur peut-il dès lors présenter comme objectif le fait de vivre des revenus tirés de la vente de ses œuvres, à moins d'être (très) bon vendeur ?

⁵²⁸ En 2021, « Un tiers des auteurs déclare ne percevoir aucun à-valoir ». Voir Collectif, *8ème baromètre des relations auteurs-éditeurs : le relâchement*, SCAM et SGDL, 2021, p. 4.

⁵²⁹ Adrien Mangold indique ainsi que ses à-valoir ont « doublé entre le premier et le deuxième livre ».

2.2.1.3. La précarité des créateurs : « vivre de sa plume », un rêve inaccessible pour la majorité des écrivains

De toute façon, on ne fait pas ce métier pour s'enrichir. Il faut bien le dire aux romanciers amateurs et à tous ceux qui veulent se lancer dans cette carrière : c'est une carrière qui ne paye pas, sauf si on écrit des romans à la Guillaume Musso ou à la Marc Levy. (Jean-Marc Moura)

« Je sais que la littérature ne nourrit pas son homme. Par bonheur, je n'ai pas très faim⁵³⁰. »

Il était déjà pertinent, selon Emile Zola, que l'auteur gagne sa vie par l'entremise de son travail :

Où est l'affirmation pleine et complète de la personnalité ? Où est la véritable dignité ? Où sont la plus grande somme de travail, l'existence la plus large et la plus respectée ? Evidemment, du côté de l'écrivain actuel. Et cette dignité, ce respect, cet élargissement, cette affirmation, de sa personne et de ses pensées, à quoi le doit-il ? A l'argent, sans aucun doute. [...] L'argent a émancipé l'écrivain, l'argent a créé les lettres modernes⁵³¹.

Mais dans quelle mesure cette émancipation peut-elle être permise par la seule activité d'écriture ? « Vivre de sa plume » peut laisser supposer l'idée de ventes régulières, qui remplaceraient donc un salaire, ou celle d'une production tout aussi régulière dont le bénéfice se ferait voir sur le temps long ; mais un auteur peut également « vivre de sa plume » grâce aux revenus tirés d'un seul ouvrage⁵³², assurant des revenus suffisants pour une longue période, dans la régularité (sous la forme d'un *long-seller*), ou dans un temps plus court, par la somme des ventes réalisées ou suite à l'attribution d'un prix qui assurerait des rentrées d'argent significatives. Les questionnements relatifs au concept d'une « profession d'écrivain », qui supposent une expertise dans l'activité de l'écriture littéraire, participent de la construction d'un imaginaire de la figure d'auteur qui ne produirait pas qu'une œuvre singulière mais plusieurs. Alors, en vivre,

Bien sûr, mais dans quelles circonstances ? La plus facile, ou du moins la plus évidente, serait de vendre suffisamment. Pour cela, il faut faire soit un gros livre qui se vend bien, soit plusieurs qui se vendent moins. A mes yeux, les auteurs qui vivent de leur plume ne sont pas les auteurs de *best-sellers* mais ceux qui publient dix, vingt livres, et qui ont une carrière d'auteur derrière eux. (Adrien Mangold)

Dans un cas comme dans l'autre, l'expression « vivre de sa plume » induit la perception de revenus suffisants (sous formes d'à-valoir, de droits d'auteur, de revenus tiers ou de ces différentes sources combinées) à l'auteur pour lui permettre de ne pas dépendre d'une autre activité tierce, qui ne soit pas corrélée à la création littéraire et qui représenterait la majeure partie de ses gains. La part des écrivains concernés est une interrogation récurrente, comme l'exprimait notamment Barthes : « Ce serait une recherche sociologique intéressante à faire de

⁵³⁰ Jules Renard, *Journal Inédit 1900-1902*, François Bernouard, 1926, p. 879.

⁵³¹ Emile Zola, *Le Roman expérimental*, Charpentier, 1881, p. 192.

⁵³² Voir par exemple Collectif, *La Situation économique et sociale des auteurs du livre : rapport de synthèse*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2016, p. 152.

savoir combien il y a d'écrivains qui vivent de leurs livres et surtout quels sont-ils ? Quel type de littérature font-ils⁵³³ ? » S'il reste encore difficile aujourd'hui de cerner précisément quel est le nombre d'auteurs « subsistant de leur écriture » soit de personnes dont l'activité d'écrire et dont les gains qui découlent de la commercialisation de ces écrits représentent la part la plus substantielle de leurs revenus, l'Agessa permet de donner une certaine estimation de leur proportion : Isabelle Diu et Elisabeth Parinet évoquent ainsi, en 2008, « un sommet où se retrouvent environ 150 personnes gagnant correctement, voire très largement leur vie⁵³⁴ », laissant déduire l'existence, derrière ces quelques *happy few*, d'une écrasante majorité d'artistes-auteurs ne pouvant accéder à ce privilège. Rêve sans doute inaccessible à la plupart, cette situation n'empêche pas l'expression d'un désir d'accès à ce Graal :

C'est mon rêve depuis l'enfance, mais j'ai compris plusieurs choses : pour pouvoir en vivre, il faut écrire un ou des *best-sellers*, il faut publier comme un acharné, ou simplement avoir le coup de bol. Si un jour je vis de ma plume, j'en serai très heureuse, mais en attendant, je préfère donner à chaque projet la chance d'être la meilleure version de lui-même, même si cela implique de le réécrire dix fois et de ne publier qu'un roman tous les deux ans. (Laure-Anne Braun)

Au dire des auteurs comme des producteurs de biens culturels eux-mêmes, l'impossibilité de « vivre de sa plume » ne semble un écueil esquivable qu'en cas de succès commercial : « Les auteurs qui choisissent de faire de l'écriture leur “métier”, savent très bien qu'il leur faudra écrire des articles, participer à des rencontres ici ou là, faire des travaux d'édition, des préfaces, etc. en attendant ce fameux “*best-seller*”. C'est une réalité. » (Alice Déon) L'estime de l'œuvre par la critique étant distincte de la possibilité de faire de l'activité d'écrire sa source principale de revenus, ceux-ci ne sont donc corrélés qu'au montant des gains engendrés par les ventes et, à ce titre, à des préoccupations économiques plus que strictement esthétiques. De fait, même des auteurs jouissant d'une reconnaissance littéraire ne peuvent échapper à cet impératif : si « cette dualité a toujours existé » et que « beaucoup d'écrivains prestigieux ont un public restreint qui ne leur permet pas de vivre de leur plume » (Jean-François Merle), la mutation du marché dans les années 1970, contribuant à l'affaiblissement économique de l'auteur, ne semble avoir aucunement résolu cette problématique et continue de laisser percevoir l'absence de corrélation entre succès financier et reconnaissance littéraire d'une œuvre singulière ou d'un ensemble d'œuvres :

Il est peu de professions qui souffrent d'une plus grande instabilité des ressources. La rémunération des artistes, des écrivains, des créateurs est essentiellement aléatoire. Quelques-uns rencontrent un succès immense ; ce ne sont pas forcément les mieux inspirés. D'autres, qui nous ont légué une œuvre de génie ont vécu et sont morts dans la misère. Quoi d'étonnant à cela : l'énergie que l'immense plupart des hommes consomme au développement de leur *moi social* est chez les artistes et les écrivains consacrée à l'édification de leur *moi créateur*, ce qui les met dans un état d'infériorité

⁵³³ Roland Barthes, *La Préparation du roman*, op. cit., p. 370.

⁵³⁴ Isabelle Diu et Elisabeth Parinet, *Histoire des auteurs*, op. cit., p. 267.

flagrant⁵³⁵.

La condition financière des auteurs n'apparaît pas tant fonction du régime de visibilité dont ils bénéficient, voire même de la légitimité qui leur est reconnue, mais paraît plus volontiers fonction de la réussite du ou des produits au sein du circuit économique : « La seule chose qui nous rende légitime à gagner notre vie, c'est si ce qu'on fait plaît suffisamment, et que des gens nous encouragent à le faire. Dans le cas du livre, c'est de l'acheter. » (Adrien Mangold) Or, cette inscription est fonction des moyens engagés, moyens dont l'instance éditoriale est essentiellement détentrice ; de fait, une certaine corrélation entre la possibilité de vivre de sa plume et la nature de la maison d'édition publiante est un argument parfois avancé :

Il est intéressant de voir les paris qu'on fait en termes économiques : à un moment, on choisit de se dégrader symboliquement, pour aller dans des maisons moins *hype*, en espérant avoir un peu d'argent, etc. C'est la précarité de l'auteur qui fait la différence : l'autorité de l'éditeur vole en éclats face au choix que font les auteurs face à leur précarité économique ou symbolique. (auteur anonyme)

L'auteur, ne pouvant agir sur le fonctionnement du système et disposant d'une marge de manœuvre restreinte en dépit de son désir et de son éventuelle notoriété, dépend de la « machine » et du rapport de cette dernière au marché. Par-delà la dissociation entre la reconnaissance littéraire et le succès commercial dans ces logiques transparaît l'évidente subjugation de l'auteur : la délégation par l'Etat des responsabilités économiques relatives à l'auteur auprès de l'instance éditoriale, d'une part ; les insuffisantes aides de l'Etat, d'autre part, laissent l'auteur reposer principalement sur son succès commercial. Les gains découlant des ventes, et les ventes découlant des moyens mis en œuvre par l'instance éditoriale (sauf en cas de succès inattendu), l'auteur se retrouve dépendant économiquement de la maison qui le publie. Il en résulte que la « très large base » constituant la pyramide des revenus⁵³⁶ indique une précarisation de l'activité auctoriale.

La dénonciation de cette condition fait l'objet de nombreux témoignages parcourant l'histoire de la commercialisation de l'écrit. L'élévation du niveau d'instruction de la population, l'augmentation du nombre d'auteurs au capital culturel élevé que permet, entre autre, l'industrialisation naissante des pratiques éditoriales dans la première moitié du XIX^e siècle (par la massification de la production) n'engendrent pas pour autant une augmentation caractéristique du nombre des individus lettrés vivants de la littérature : beaucoup dépendent encore « d'un métier alimentaire qui leur permet d'exercer leur activité littéraire. D'autre vivent

⁵³⁵ Jacques Carat, *Avis n°123 présenté au nom de la Commission des Affaires culturelles, sur le projet de loi, adopté par l'Assemblée nationale, relatif à la Sécurité sociale des artistes auteurs d'œuvres littéraires et dramatiques, musicales et chorégraphiques, audiovisuelles et cinématographiques, graphiques et plastiques*, déposé le 11 décembre 1975, p. 4.

⁵³⁶ Isabelle Diu et Elisabeth Parinet, *Histoire des auteurs*, op. cit., p. 267.

de leur plume, mais rencontrent des difficultés considérables du fait de la concurrence féroce et de l'encombrement des carrières⁵³⁷ ». Les tentatives d'équilibrage des disparités entre les acteurs du monde du livre, depuis la deuxième phase d'industrialisation de ce dernier, évincent de manière évidente l'auteur pour se pencher plus volontiers sur la protection des acteurs en charge de sa marchandisation ; de fait, l'évolution du champ de production dans le courant du XXème siècle se présente comme un risque d'aggravation de cette situation. Rien ne paraît avoir changé aujourd'hui : loin de permettre d'en vivre, c'est la précarité qui semble être majoritairement consubstantielle de l'activité d'écriture : « C'est un métier qui a toujours été difficile pour les auteurs littéraires, et une économie généralement très difficile, dont certains tirent évidemment leur épingle du jeu. » (Amélie Petit) « Vivre de sa plume » sans jouir d'un succès commercial suffisant engendre une insuffisance de ressources générées par les seules ventes ; les difficultés variées qui s'ensuivent⁵³⁸ se doublent d'une inadéquation de la protection légale : « Aujourd'hui, on n'est pas protégés, on n'a pas de statut juridique clair ; un auteur en conflit avec un autre auteur ou un éditeur ne peut pas aller aux Prud'hommes. Il n'y a pas vraiment de syndicat non plus. Les ressources sont extrêmement fluctuantes. » (Julia Richard) Cette situation pousse encore aujourd'hui une majorité d'auteurs à exercer une activité parallèle, constat déjà effectué par l'Etat, conscient de la difficile situation des artistes : « A l'exception de quelques artistes fortunés (dans tous les sens du terme), la plupart des créateurs tirent leur subsistance d'une autre activité⁵³⁹. » Cette réalité d'une « vie double⁵⁴⁰ » est également attestée par les professionnels officiellement attirés de la chaîne : « C'est un milieu où très peu d'écrivains arrivent à vivre de leur plume. Ça se recentre sur un petit nombre, et d'autres font ça en marge d'autres activités, puisque la seule publication de leurs livres ne suffit pas. » (Anaïs Pournin) Mais si certaines structures publient de la sorte « beaucoup d'auteurs qui ont par ailleurs un métier » (Amélie Petit), la nécessité d'une double activité peut être perçue comme une contrainte, l'auteur exprimant le désir d'un dévouement à l'écriture. Cette obligation devient dès lors corrélée à son statut, et donc par extension à sa déconsidération institutionnelle :

On voit bien comment cette précarité peut empêcher un auteur de mener à bien son œuvre littéraire, quand il doit trouver un travail alimentaire qui réduit d'autant son temps de création. Et pour les auteurs qui s'accrochent et ne vivent que de leur plume, on voit bien dans la situation de crise actuelle qu'ils n'ont pas de réel statut et que de ce fait, ils se trouvent privés des solutions d'aides sociales mises en place par le gouvernement. (Anita Berchenko)

⁵³⁷ Vincent Laisney et Anthony Glinioer, *L'Age des Cénacle*, op. cit., p. 24.

⁵³⁸ Le rapport de synthèse du Ministère de la Culture et de la Communication publié en 2016 fait notamment état de complications liées aux « Prêts bancaires » ainsi qu'à « l'accès au logement ». Voir Collectif, *La Situation économique et sociale des auteurs du livre : rapport de synthèse*, op. cit., p. 164.

⁵³⁹ Avis n°123 présenté au nom de la Commission des Affaires culturelles, doc. cité, p. 3.

⁵⁴⁰ D'après l'ouvrage de Bernard Lahire, *La Condition littéraire : la double vie des écrivains*, La Découverte, 2006.

Cette contrainte peut persister en dépit d'une possible reconnaissance symbolique ; ainsi, comme le rappelle Barthes : « Je me souviens très bien que Queneau, par exemple, qui avait comme vous le savez des fonctions d'édition chez Gallimard et donc allait au Bureau tous les jours pour s'occuper de l'encyclopédie de la Pléiade par exemple, disait qu'il n'aurait pas pu écrire s'il n'avait pas eu cette obligation⁵⁴¹. » Néanmoins, si tous les auteurs ne peuvent vivre de leurs seuls écrits, tous ne le *veulent* pas non plus ; l'écueil relatif à la faiblesse des revenus est possiblement pallié par un discours justifiant un certain réalisme, dépassant l'argument du « rêve » et ne faisant pas de l'occupation d'une activité tierce un objet de dépréciation : « Pour ma part, jamais je n'ai envisagé de vivre de ma plume, c'est bien trop aléatoire, d'une part, et je ne veux pas me transformer en mercenaire, je n'écris pas *pour* avoir du succès, ce n'est pas le but. [...] tout dépend de ce que l'on veut faire, du fric ou une œuvre. » (Jean-François Merle) L'expression du désir auctorial est aussi confronté à l'évocation d'une double réalité ; vivre de ses écrits, qui impose un engagement, n'est pas perçu comme une activité pérenne, ce vers quoi abondent même certains éditeurs dont l'un affirme que « Désormais le rêve est d'être populaire, et l'argent est un beau bonus, mais rien de plus. » (Thomas Boitel) L'auteur vivant de sa plume, aujourd'hui, est tout aussi rare qu'à l'époque de l'industrialisation de l'édition, et la fragilité financière des écrivains traverse l'histoire de la création littéraire. La différence tient en ce qu'avant dépendants des systèmes de mécénat et de clientélisme, les auteurs deviennent progressivement dépendant de leur positionnement au sein du marché du livre. Les instances éditoriales, qui fixent majoritairement les conditions de rémunération des auteurs et d'exploitation de leurs œuvres, exercent dans un cadre allant très majoritairement à leur avantage ; les auteurs qui, en face, ne disposent pas de moyens ou d'outils de négociation pour lutter contre leur exploitation manifeste se retrouvent en état d'assujettissement. La précarisation des auteurs, « sortis de la boucle économique » (auteur anonyme) est consubstantielle du fonctionnement de l'édition.

Tous les facteurs s'entremêlant et contribuant à transformer le milieu du livre au cours de cette période (naissance des grands groupes, concentration, affaiblissement de l'édition artisanale, transformation des logiques commerciales) agissent dans le sens d'une défense des intérêts des acteurs dominants au détriment de l'auteur. L'Etat lui-même, par sa régulation en demi-teinte des pratiques libérales, participe de son assujettissement. A l'échelle macrostructurelle comme microstructurelle, l'auteur se retrouve indubitablement en situation de dépendance économique : en cas d'impossibilité de vivre de ses écrits et le plus souvent contraint d'exercer une autre activité, l'auteur admet la puissance du système qui le publie ; en

⁵⁴¹ Roland Barthes, *La Préparation du roman*, op. cit., p. 474. Dans le lexique barthésien, le Bureau est décrit comme « tout ce qui est obligatoire pour gagner sa vie ». (p. 473.)

cas de réussite, « vivre de sa plume » sous-entend malgré tout un certain assujettissement à l'instance éditoriale, dans la mesure où celle-ci assure le versement des revenus touchés. A moins d'être (très) bon vendeur, l'auteur apparaît dans une précarité consubstantielle de son statut, précarisation aggravée par la construction du système éditorial et par le fonctionnement du marché du livre.

2.2.2. La déshumanisation du lien

2.2.2.1. Vers une « édition sans éditeur » ?

Les débuts de l'industrialisation de l'édition, au XIX^{ème} siècle, engagent presque aussitôt des réflexions sur le difficile équilibre que doit trouver le rôle alors naissant de l'éditeur comme homme de lettres : « Que surtout il se persuade que si, dans la hiérarchie littéraire, il est quelque chose de moins qu'un écrivain, il doit être, dans la hiérarchie industrielle, quelque chose de plus qu'un commerçant⁵⁴². » La fracture entre les deux branches paraît induite par la transformation progressive de l'éditeur au XIX^{ème} siècle qui, à la tête de son entreprise, « pouvait ressembler à n'importe quel capitaine d'industrie⁵⁴³ », et dont l'expertise « peu à peu d'ordre plutôt commercial et financier que véritablement littéraire⁵⁴⁴ » tendait, déjà, à déléguer la portée du capital symbolique véhiculée par la maison à d'autres entités. La documentation des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles, dans la description officielle des pratiques, entérine cette logique du fractionnement des responsabilités et presque deux siècles plus tard, la distinction des deux modèles paraît plus que jamais consommée : l'édition peut se suffire pour exister de n'être dirigée que par des gestionnaires, et faire de l'éditeur lui-même, une fois délestée de son statut de lettré, un « gestionnaire » des lettres :

[...] vingt minutes après l'ouverture des micros, ils en sont toujours à parler finances, regroupements, médias. Soudain Pierre Nora fait observer que Gallimard et Actes Sud, dans cette perspective, sont de « petits » éditeurs naïvement préoccupés de littérature. Cette naïveté, je la revendique [...] Il y a des jours où j'ai le sentiment que les éditeurs ne font pas tous le même métier et ne parlent pas tous la même langue⁵⁴⁵.

Ainsi, parmi les nombreux facteurs expliquant la transformation du champ éditorial, la rationalisation de la production et la transformation des entreprises familiales en grandes sociétés aux capitaux ouverts participe de l'intégration progressive de « commerciaux », individus aux profils plus ou moins détachés du milieu culturel, au sein de la chaîne du livre, voire aux postes de décision. L'imposition progressive des besoins de rentabilité à titre

⁵⁴² Elias Regnault, « L'Editeur », art. cité, p. 323.

⁵⁴³ Jean-Yves Mollier, « Diffuser les connaissances au XIX^e siècle, un exercice délicat », dans *Romantisme*, n°108, 2000, p. 95.

⁵⁴⁴ François-Ronan Dubois, « Jean-Yves Mollier, *Une autre histoire de l'édition française* » [en ligne], dans *Lectures*, 4 novembre 2015. <https://journals.openedition.org/lectures/19359> [Consulté le 30 juin 2023].

⁵⁴⁵ Hubert Nyssen, *L'Editeur et son double : carnets 1988-1989*, Actes Sud, 1990, p. 21.

individuel (par livre) ou collectif (par entreprise) témoigne de la fragilisation de l'édition « engagée » envers la création : « La foi dans le marché, dans sa capacité à conquérir le monde, l'empressement à lui soumettre toutes les autres valeurs, sont devenus comme une marque de fabrique de l'édition⁵⁴⁶. » Une partie du monde éditorial se désolidarise donc du principe de construction d'une ligne forte, pour n'être plus guidée que par la recherche de profit :

Les hommes et les femmes honorables qui gèrent les marques éditoriales du groupe Lagardère (ou d'autres) ne sont pas de vulgaires gestionnaires des coûts et bénéfices. Ils doivent aussi être capables de maintenir vivace la croyance, dans tout un écosystème fragile de journalistes littéraires, de libraires compétents, de bibliothécaires dévoués et de lecteurs, que les livres qu'ils éditent relèvent vraiment du *livre*, ce concentré fétiche de savoir désintéressé, ce réceptacle idéal de la forme littéraire. Surtout, les « grands éditeurs » doivent perpétuer cette croyance pour leurs plus modestes employé-es, qui sont le plus souvent les véritables dépositaires des compétences nécessaires pour éditer des livres dignes de ce nom. Mais auxquels on ne donne plus, depuis longtemps, que les moyens de faire illusion. Et d'abord à eux-mêmes⁵⁴⁷.

L'édition « sans éditeur », que dénonce Jérôme Lindon (concept repris par André Schiffrin dans un ouvrage éponyme), est aussi celle dont les « vrais » éditeurs sont évincés, et remplacés par de simples promoteurs commerciaux, ou ceux à qui sont imposés des seuils de rentabilité. C'est ainsi que « de plus en plus de livres sont publiés pour leur potentiel commercial supposé et de moins en moins représentent cette part intellectuelle et culturelle que les éditeurs se sentaient dans l'obligation d'inclure dans leur production⁵⁴⁸. » Cette « trahison des éditeurs » entraîne elle-même un « malaise dans la littérature » :

En tant qu'elle a partie liée avec le langage, c'est-à-dire avec quelque chose qui, par définition, n'existe que pour produire du sens et circuler, et qu'elle est obligée, pour se matérialiser, de prendre la forme d'un livre, la littérature, comme d'ailleurs toutes les autres formes d'activité culturelle, entre dans la sphère tourbillonnante des échanges et donc dans des rapports économiques qui n'ont d'autre logique que celle du profit. Ce dont elle est, qu'elle le veuille ou non, appelée à subir la loi⁵⁴⁹.

Cette dynamique n'est en rien spécifique au milieu littéraire ou même culturel, mais contribue à l'indifférencier des autres secteurs de la production. Comme le rappelle Bourdieu :

Les entreprises elles-mêmes, placées sous cette menace permanente [l'échec de la rentabilité à court terme] doivent s'ajuster de manière de plus en plus rapide aux exigences des marchés ; cela sous peine de « perdre, comme on dit, la confiance des marchés », et du même coup le soutien des actionnaires qui, soucieux d'obtenir une rentabilité à court terme, sont de plus en plus capables d'imposer leur volonté aux *managers*, de leur fixer des normes, à travers les directions financières, et d'orienter leurs politiques en matière d'embauche, d'emploi et de salaire⁵⁵⁰.

Désormais, dans la croissance de l'entreprise sont privilégiés les pouvoirs des instances de direction ou de gérance ; les apports financiers des actionnaires ; la répartition du capital. La direction passe aux mains des « gestionnaires », pour partie, et des actionnaires que ces

⁵⁴⁶ André Schiffrin, *L'Edition sans éditeurs*, op. cit., p. 8.

⁵⁴⁷ Thierry Discepolo, *La Trahison des éditeurs*, op. cit., p. 65.

⁵⁴⁸ André Schiffrin, *L'Edition sans éditeur*, op. cit., p. 11.

⁵⁴⁹ Alain Nadaud, *Malaise dans la littérature*, op. cit., p. 77.

⁵⁵⁰ Pierre Bourdieu, *Contre-feux : Propos pour servir à la résistance contre l'invasion néo-libérale*, op. cit., p. 111.

gestionnaires s'engagent à satisfaire. Ainsi, « Les changements de ces dernières années ne sont pas justifiés par la recherche d'une meilleure efficacité. Ce qui les a provoqués, c'est le changement de propriétaires et de finalité⁵⁵¹. » *Quid* de la relation entre auteurs et éditeurs au sein d'un tel système ?

2.2.2.2. Multiplication des interlocuteurs et hypermédiation

La subdivision d'une hiérarchie fait de chaque instance la constituant une entité détentrice d'un pouvoir (d'une capacité de contrainte) et d'une autorité (d'une capacité d'ordonner) sur toutes les instances lui étant inférieures (ou à défaut subordonnées), tout en étant elle-même dominée par les éventuelles instances qui lui sont supérieures. Ces attributs ne sont pas nécessairement de même nature selon la place de l'entité considérée dans la hiérarchie, et selon la nature de l'entreprise ; ainsi, l'expression du pouvoir peut s'exercer sur les règles de fonctionnement de la structure elle-même (privilège des fonctions les plus élevées, comme les comités de direction), sur la définition ou l'encadrement des fonctions propres à un individu ou à une équipe (caractéristique des fonctions intermédiaires), ou sur les critères relatifs aux produits de cette entreprise (les livres, ou les textes, dans le cas d'une maison d'édition). Plus l'entité considérée dispose d'un rang élevé dans la hiérarchie, et plus les conséquences de ses décisions se répercutent sur une large frange de la structure dans laquelle elle agit. Ainsi du pouvoir d'un président d'orienter une politique budgétaire impactant les conditions de production d'une entreprise toute entière, du pouvoir d'un directeur éditorial d'orienter une politique éditoriale propre à toutes les publications de cette entreprise, du pouvoir d'un éditeur d'orienter la collection dont il a la charge, voire les seuls projets qui lui sont soumis pour les faire répondre aux exigences hiérarchiques. Ainsi, si en 1999 André Schiffrin écrit : « Jusqu'à une époque récente, l'édition était fondamentalement une activité artisanale, souvent familiale, de petite échelle⁵⁵² », l'hypermédiation induit conséquemment un éloignement des instances supérieures de celles qui leur sont inférieures, proportionnellement au degré de cet éloignement. Dans le cadre de la relation entre auteurs et éditeurs, qui suppose intuitivement l'existence *a minima* de deux interlocuteurs identifiables, la démultiplication des différents intermédiaires complexifie cette relation, à plus forte raison quand cet éditeur devient lui-même le subalterne de décisionnaires. Dans un tel contexte, les relations entre ces deux chaînons ne sont plus tant celles d'un individu à l'autre que celles d'un individu à une entreprise, voire une *institution*. Au sein de la relation hiérarchique archi-structurée propre à la transformation du milieu éditorial⁵⁵³,

⁵⁵¹ André Schiffrin, *L'Edition sans éditeur*, op. cit., p. 9.

⁵⁵² *Idem*.

⁵⁵³ Voir notamment à ce sujet dans l'Annexe 1 : « L'édition sortant de l'édition ».

les conditions de transformation du matériau initial – le texte, dont l’auteur est le fournisseur – en produit commercialisable se réalisent non pas selon le désir individuel de l’éditeur, mais selon les règles établies par la structure qui assure cette transformation. Autrement dit, la relation d’un éditeur et d’un auteur, dans le sens où elle se veut dissymétrique dans sa définition (mais pas systématiquement dans son application), implique l’établissement de rapports cadrés par les règles propres à l’entreprise pour le compte de laquelle travaille l’un des éléments, et sous la coupe de laquelle le deuxième élément cherche à faire valoriser le matériau qu’il propose. La complexification des rapports hiérarchiques entraînés par la subdivision, qui semble plus correspondre aux structures de grande taille, paraît agir dans le sens d’une « déshumanisation » des rapports entre l’auteur et l’éditeur. Plus la structure est grande, moins sont fréquentes les relations entre les auteurs et les hautes strates de la hiérarchie : « Le directeur littéraire, on le rencontre une, deux ou trois fois maximum avant la publication du roman ; il donne des indications très générales, et ensuite on vous envoie votre tapuscrit avec des commentaires. En général, on ne rencontre pas la personne, ce que je regrette. » (Jean-Marc Moura) ; un discours exactement inverse tiendrait à considérer la plus grande facilité d’un rapport de proximité dans les petites structures :

Si une part de moi souhaite toujours obtenir une place un jour parmi les « grands », j’ai aussi eu largement l’occasion de me rendre compte qu’une petite structure éditoriale, si elle n’a pas toujours la renommée, possède en tout cas quelque chose d’autre qui me semblait essentiel en tant que jeune autrice : un vrai travail d’accompagnement des textes, un contact humain et sincère [...] (Laure-Anne Braun)

Dans les structures fortement hiérarchisées, les postes en relation plus directe avec les auteurs (donc, les éditeurs, responsables éditoriaux, etc.), porteurs des préoccupations relationnelles et esthétiques, sont ainsi moins élevés hiérarchiquement. Deux schémas s’opposent : d’un côté, une gestion sociale des créateurs, induisant une proximité entre les producteurs et les « fournisseurs prestataires » (autrement dit, les auteurs), ainsi qu’un moindre décalage hiérarchique entre ces deux éléments. De l’autre, des profils de gestionnaires administratifs, présentant l’avantage d’une facilitation du processus de rationalisation de production de l’entreprise, au prix d’un détachement d’avec les prestataires mentionnés. Si au sein d’une structure éditoriale le *management* est celui d’équipes d’éditeurs, et est donc un privilège appartenant aux postes à haute responsabilité comme certains responsables éditoriaux, l’éditeur travaillant pour le compte d’une entreprise où les rôles sont subdivisés, sous l’impulsion de sa hiérarchie, devient lui aussi *manager* d’équipes d’auteurs. Ce schéma s’applique indépendamment du nombre d’auteurs ou d’ouvrages à la charge d’un éditeur donné : en effet, les conseils et directives d’un éditeur ne sont pas nécessairement applicables à chacun desdits auteurs de manière équivalente. D’une telle évolution découle l’affaiblissement

du rôle de l'individu-éditeur au commandement de son entreprise, délaissé partiellement ou intégralement à d'autres décisionnaires. L'éditeur, descendu à une strate moins élevée de la hiérarchie, voit également sa portée symbolique renégociée. Par-delà sa fonction d'accompagnateur de l'œuvre, de l'auteur, et comme promoteur du capital symbolique qu'incarnent les deux entités susnommées, la nature même de ce que l'entreprise produit paraît secondaire :

Trouver un éditeur traditionnel réputé reste l'idéal et ce que je souhaite pour tous les auteurs qui en rêve. Mais ces éditeurs ont pour but principal le succès commercial. Ils ne s'intéressent à un livre, ou un auteur, s'ils pensent pouvoir en tirer un profit intéressant (et laisseront tomber l'auteur très vite si le succès n'est pas au rendez-vous). (Thomas Boitel)

Ainsi, la déshumanisation imputable aux logiques instituées par les entreprises suite à la démultiplication de rapports hiérarchiques n'est pas observable que structurellement (par éloignement), mais aussi individuellement.

2.2.2.3. L'atomisation (individuation et isolement) de l'auteur

L'auteur qui, à l'exemple de Baudelaire, a pu réaliser dès la transformation du champ de production de l'écrit que « le couple auteur-éditeur est scellé par une communauté d'intérêt⁵⁵⁴ », voit son rôle de « collaborateur » drastiquement réduit au fil des décennies : à l'heure de l'arrivée des gestionnaires, l'absence de l'instance auctoriale est plus que jamais manifeste. Les conseils d'administration, de surveillance ou les directoires regroupent des acteurs internes à la maison et, parfois, des acteurs qui y sont externes, voire externes au milieu éditorial tout entier (ce qui s'observe lorsqu'est constatable une prise de participation d'acteurs extérieurs⁵⁵⁵) ; dans le cas d'une reprise d'une société éditoriale par une autre, des dirigeants de la société racheteuse sont d'ordinaire intégrés au conseil, et de fait amenés à exprimer leur vote donnant les directives de gestion de la structure rachetée. Mais l'auteur, quoi qu'il advienne, n'intervient pas dans ce processus : sa place n'est pas au sein des conseils d'administration, ni ne l'est celle d'un représentant ou d'un délégué⁵⁵⁶. Seuls sont présents dans ces conseils ou directoires des éditeurs (à condition que ces membres exercent des activités de nature éditoriale) pouvant, éventuellement, parler au nom des intérêts des auteurs dont ils ont la charge. L'autorité de l'auteur n'est, somme toute, que relative à son texte et aux critiques qu'il peut exprimer vis-à-vis des conditions d'exploitation de celui-ci par l'instance éditoriale ; celui-ci est réduit au rôle

⁵⁵⁴ Christian Chelebourg, « Le complexe du paraître. L'imaginaire baudelairien de l'édition », dans *Revue des sciences humaines*, vol. 3, n°219, 1990, p. 45.

⁵⁵⁵ Voir à ce sujet dans l'Annexe 1 : « L'édition sortant de l'édition ».

⁵⁵⁶ Un membre de conseil d'administration ou de surveillance, voir un PDG ou un membre de directoire peut tout à fait exercer une activité auctoriale, mais cette pratique n'influe pas sur la portée de ses actions ou sur le poids de son vote lors d'assemblées générales, ordinaire ou extraordinaires.

de « prestataire de service » sans le dire, fournisseur de la matière première constituant le capital financier des entreprises, par le biais de la vente des produits dont il est à l'origine de la création. En conséquence, l'instance auctoriale se retrouve dans l'impossibilité d'exprimer une quelconque autorité tangible face à ce système et sa dimension tentaculaire, *a fortiori* lorsqu'il s'agit d'une grande, voire très grande entreprise. A quelques exceptions près (comme les ouvrages collectifs scientifiques ou scolaires, ou les ouvrages de commande), l'auteur est le plus fréquemment seul face à l'instance éditoriale, et dans une démarche de proposition ; hors de la hiérarchie, ce dernier se trouve dès lors « atomisé ». Cette solitude face au groupe éditorial, soit de l'un face au multiple, tend à s'équilibrer dans le cas de microstructures où l'interlocuteur représentant la structure est le seul possible (en ce qu'il concentre en lui tous les échelons qui se divisent dans de plus grandes entreprises). Mais l'atomisation est également visible en ce que l'éditeur comme intermédiaire se conçoit également comme l'instance de séparation de l'auteur d'avec le marché : le lien de l'auteur à ce dernier n'est qu'indirect, l'éditeur endossant ces tâches⁵⁵⁷. Rentrer dans le circuit économique (permettant de générer des revenus) n'est que difficilement atteignable par le seul acte de création, et nécessite donc une dépendance de l'auteur à une instance tierce polycéphale, comprise ici comme l'instance éditoriale :

Comment inscrire le statut des créateurs dans l'ensemble des catégories professionnelles ? Malgré les apparences, ils ne peuvent être considérés comme exerçant une profession libérale dans la mesure où ils ne sont pas en prise directe sur le régime économique. Un membre des professions libérales vend directement ses services. Les créateurs, eux, et en particulier les écrivains, dépendent d'un éditeur pour atteindre le circuit économique. On notera, à cet égard, que l'ensemble des *intermédiaires* jouent, d'une certaine façon, le rôle d'employeur⁵⁵⁸.

A l'inverse de l'éditeur parlant au nom de sa structure et de ses auteurs, l'auteur, agissant dans un intérêt avant tout personnel, se retrouve en capacité moindre de « parler de » et de « parler au nom de » : si, du fait de la propriété intellectuelle, cette capacité persiste au sujet de son nom propre et au nom de son œuvre, non seulement ceci ne lui est pas exclusif – l'éditeur la possédant également –, mais de plus ne s'étend pas à la structure qui le publie ou même à l'individu-éditeur disposant de la responsabilité éditoriale de ses œuvres. Certes, la maison cède à l'auteur, par l'acte de publication, le privilège de parler *de* la maison ; toute structure éditoriale, dans l'absolu, confère un seuil minimal de légitimité, et donc un privilège minimal, qui n'est pas seulement financier mais également symbolique. Toutefois, cette capacité n'est pas issue d'une attestation structurelle préalable et ne correspond pas au fait de parler *au nom* de la maison. Cette possibilité ne lui est pas absolument exclue, comme le révèlent certains discours : « Si mon éditeur devait répondre à la question, il dirait qu'une maison d'édition doit être derrière ses auteurs, travailler les textes avec eux, et transformer le texte de l'auteur en un objet

⁵⁵⁷ Le cas de l'autoédition, à l'inverse, remet l'auteur dans un rapport direct au marché.

⁵⁵⁸ Avis n°123 présenté au nom de la Commission des Affaires culturelles, doc. cité, p. 4.

qui donne envie. » (Adrien Mangold) ; « mon éditeur avait une frustration [...] » (auteur anonyme). De même, l'auteur ne dispose d'ordinaire pas de l'autorité de parler au nom de ses pairs, qu'ils soient publiés par sa maison ou d'autres. Un ersatz de la parole représentative de l'auteur se considère plus aisément lorsque les acteurs interrogés défendent une identité stylistique, ou un certain rapprochement idéologique⁵⁵⁹ ; l'atomisation, cependant, ne peut faire de tels discours le reflet d'une unanimité. Ainsi les rapports établis témoignent une nouvelle fois d'un déséquilibre possiblement moteur d'un sentiment d'isolement et d'un aveu d'impuissance : « On passe de cette délégation du pouvoir à un partage de pouvoir ; il n'y a plus de pouvoir, la réalité est là. On enlève tes possibilités. La jouissance de ma maison a pour contrepartie la pénalisation des auteurs. » (auteur anonyme)

Si le rapport entre auteur et éditeur peut s'approcher d'un équilibre de force dans une petite maison, cette relation paraît bien plus difficile dans une grande (ou dans une maison elle-même succursale). Dans ce dernier cas, il s'agit d'un rapport individuel mais aussi d'un rapport plus large entre l'auteur et la hiérarchie éditoriale. Ainsi, l'auteur n'a pas de pouvoir de décision là où la structure en dispose. Infériorisé du fait de son atomisation dans une pyramide du pouvoir qui se complexifie sans cesse, et le relègue à une position dominée, l'auteur voit également sa charge symbolique affaiblie du fait de ces mêmes transformations : le remplacement des éditeurs par des gestionnaires et les conséquences qui en découlent remettent en question l'exigence de responsabilité de l'entreprise vis-à-vis de la création, de moins en moins de temps étant accordé à chaque œuvre. Comme le dénonçait déjà Lindon, la démocratisation d'une pratique éditoriale visant à un renouvellement constant de la production amène en conséquence à bâtir des liens sans cesse plus faibles avec les fournisseurs de matière première, autrement dit les auteurs⁵⁶⁰. A la création, noyée dans la masse, est accordée de moins de temps et d'attention ; mais l'éditeur en charge des œuvres, qui acte aussi ce renouvellement constant, est l'instance appliquant directement cette « moindre attention » : « On voit pour certains livres dès le début qu'il y a énormément de travail à faire ; après, c'est à l'éditeur de la structure de choisir s'il veut investir l'argent pour pouvoir mieux éditer ce texte. Ça prend du temps de l'éditeur, qu'il ne peut pas consacrer à un autre livre. » (Marie-Laure Deprez) Ainsi la déshumanisation peut aussi être du fait de l'interlocuteur direct, pouvant naître en raison d'exigences propres à la politique de la maison, mais aussi en raison du fonctionnement du marché à plus grande échelle, qui impose l'application de telles politiques pour que la maison d'édition puisse survivre (la « cavalerie » évoquée *supra*). A l'inverse de ce rapport, l'éditeur

⁵⁵⁹ A l'exemple de « l'esprit Minuit » précédemment évoqué. Voir Martine de Rabaudy, « Les enfants de Minuit », art. cité.

⁵⁶⁰ Jérôme Lindon, « De l'édition sans éditeurs », art. cité.

« véritable », serait celui entretenant des liens directs et durables avec les auteurs, argument revendiqué par plusieurs acteurs pour se donner une identité et une légitimité éditoriale :

Le monde moderne a engendré les géants de l'édition que nous savons. Il en est résulté un anonymat des relations auteurs-éditeurs, malgré la loi française qui dispose que le contrat d'édition est : *intuitu personae*. La valse des cadres dirigeants dans ces maisons donne peu de chance à un auteur de discuter de ses projets ou de ses affaires longtemps avec la même personne. Ceci ne fait pas l'affaire de Marguerite Yourcenar, elle veut que son éditeur ressemble au libraire du XVIII^e siècle avec lequel l'auteur traitait l'ensemble des questions relatives à l'œuvre à paraître. Elle veut avoir une personne physique, unique et seule responsable avec laquelle le contrat se noue et s'exécute⁵⁶¹.

Si cette vision sied à une petite structure et que ces acteurs peuvent désigner indirectement des éditeurs indépendants ou appartenant à des structures de petite taille (plus propices à établir des liens directs en raison d'une moindre hiérarchisation), la posture est également celle d'acteurs agissant sous cette contrainte de domination mais ne la validant pas : un auteur indique ainsi d'une part que « [s]a maison est dominée par la maison-mère ; à force, cette domination pèse sur les auteurs édités dans un bon moment », mais affirme en contrepartie que « Quand les éditeurs sont sérieux et qu'ils ont le temps, le manuscrit a été relu vingt fois. Plus grand-monde ne le fait, mon éditeur a encore cette exigence sur la copie. » (auteur anonyme)

2.2.3. Statut et implication d'un auteur isolé au sein d'un modèle rôdé

2.2.3.1. Auteur « professionnel », ou auteur « prestataire » de l'éditeur ?

Quand les douaniers m'ont interrogé sur ma profession, j'ai répondu « écrivain ». Oui, je le suis, je veux l'être. Je me vantais un peu, c'est vrai, mais aussi je leur ai rivé le clou. Notre profession n'est pas aussi hiérarchisée que la leur. Je ne pouvais pas me présenter comme écrivain-stagiaire-de-deuxième-classe ! Et l'on sait bien que chez nous, il n'y a pas, comme chez eux, de grades, de classes, d'avancement⁵⁶²...

L'auteur n'est pas dépendant d'un employeur et son action ne vise pas à assurer la rentabilité permanente d'une entreprise (ce qui caractérise les employés des maisons d'édition) ; lui qui dans la définition de Weber ne « vit » pas forcément de sa plume, mais peut tenter de « s'assurer des chances permanentes d'approvisionnement et de gains⁵⁶³ » rentre dans ce contexte dans la catégorie de la « spécialisation professionnelle autocéphale⁵⁶⁴ ». Pourtant, le statut de « professionnel » des écrivains, contrairement aux éditeurs, reste particulièrement sujet à caution. A titre collectif, une « profession » désigne l'ensemble des éléments constitutifs d'une branche d'activité donnée (voir *supra*). La professionnalisation permettant l'entrée dans cette

⁵⁶¹ Marc Brossollet, « Marguerite Yourcenar et ses éditeurs », dans *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*, Textes réunis par Carminella Biondi et al., Société internationale d'études yourcenariennes, 2000, p. 316.

⁵⁶² Maurice Pons, *Les Saisons*, Christian Bourgois, 1975, p. 50.

⁵⁶³ Max Weber, *Economie et société*, op. cit., p. 201.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 202.

branche induit la maîtrise d'une certaine somme de fonctions techniques, dont la définition est partagée, voire d'un diplôme dans le cas de certains corps ; les différentes exigences peuvent être incluses au sein d'une convention réglant les pratiques et conditions d'exercice des activités propres à la profession concernée, comme c'est le cas dans le milieu de l'édition. Mais pour l'auteur, rien de tout cela : l'entrée en écriture n'est pas sujette à un examen, un concours, une estimation institutionnelle⁵⁶⁵. L'auteur ne voit pas non plus son activité réglementée par un accord de branche ou une Convention collective qui déterminerait les conditions de son travail⁵⁶⁶ : il n'existe pas de document commun, reposant sur des critères unanimement reconnus et partagés par un corps de métier, établissant les qualités ou compétences nécessaires pour revendiquer un statut d'auteur, conditionné par l'acte de création, ni *a fortiori* d'un statut d'écrivain, estimation et attribution faite par le tiers récepteur. Dès lors, il faut chercher ailleurs des marques de la possible considération de l'auteur comme « professionnel ». Selon Max Weber, la « profession » qui correspond à l'activité exercée définit à titre individuel l'activité régulière par laquelle ledit individu a pour objectif premier de « s'assurer des chances permanentes d'approvisionnement et de gains⁵⁶⁷ », et donc de tirer de cette activité ses moyens d'existence. L'acte créateur rentre pour sa part dans le cadre d'une « activité lucrative occasionnelle », exemplifiée dans le cas de l'activité créatrice en littérature par « la publication occasionnelle d'un poème⁵⁶⁸ ». Mais considérant que :

a) tout acte rémunérateur n'est pas forcément un élément d'activité professionnelle rémunératrice, et que b) la répétition d'actes rémunérateurs, si fréquente soit-elle, n'est pas nécessairement l'expression d'une spécialisation continue et à sens unique⁵⁶⁹.

L'écrivain est-il donc légitime à se dire « professionnel », seulement dès lors qu'il combine les deux facteurs de « rémunération » et de « spécialisation continue » ? Si la simple occupation d'une activité se distingue de la « profession », et que la « profession » d'écrivain n'est attestable pour un individu que dès lors que celui-ci tire ses moyens d'existence de son activité d'écriture, alors un écrivain ne vivant pas de son travail d'écriture ne serait, à l'inverse, pas considérable comme un écrivain professionnel. Or, comme montré *supra*, au regard de la situation contemporaine, l'occupation d'une activité parallèle à l'écriture, garantissant une

⁵⁶⁵ S'il existe bien des formations visant à cette fin (masters d'écrivain public ou d'écriture créative), celles-ci ne donnent en aucun lieu cas à la délivrance d'un diplôme d'écrivain, qui permettrait à leurs bénéficiaires de revendiquer un statut professionnel auprès d'une structure éditoriale. Ces titres, qui ne garantissent ni l'accès à la publication auprès d'un éditeur traditionnel, ni l'obtention de moyens de subsistance tirés desdites publications, n'influent pas non plus sur la nature des contrats signés.

⁵⁶⁶ Comme il est possible de le constater sur le site [legifrance.fr](https://www.legifrance.fr) dans l'outil de recherche listant lesdits accords et conventions, l'usage des mots-clés « auteur » ou « écrivain » ne renvoie à aucun résultat, confirmant cet état de fait. Voir <https://www.legifrance.gouv.fr/liste/idcc> [consulté le 30 juin 2023].

⁵⁶⁷ Max Weber, *Economie et Société*, op. cit., p. 201.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 205.

⁵⁶⁹ *Idem.*

rémunération plus stable, qualifie la situation d'une majorité d'auteurs encore aujourd'hui. C'est ainsi que l'Etat a participé à la suppression de cette démarcation ; en 1975, le projet relatif à la sécurité sociale des artistes-auteurs d'œuvres littéraires, présenté par Jacques Carat, faisait ainsi état d'un éclatement de la considération statutaire de l'écrivain aux yeux des textes de loi : « Le même écrivain peut se trouver classé comme *salarie* au regard de l'assurance maladie, comme travailleur *indépendant* pour les prestations familiales, et comme exerçant une profession *libérale* lorsqu'il s'agit de l'assurance vieillesse⁵⁷⁰. » Le projet se proposait de « remédier, d'abord en élargissant, pour la remettre à jour, la définition de l'écrivain ; ensuite en assurant à l'écrivain professionnel le bénéfice du régime général de la Sécurité sociale pour les trois branches : assurance maladie, prestations familiales et allocation vieillesse de base⁵⁷¹ ». En conséquence, l'un des objectifs poursuivis fut celui d'une séparation entre écrivain non-professionnel et écrivain professionnel, ce dernier devant « exercer la profession d'écrivain à titre d'activité principale, c'est-à-dire [ayant] tiré de cette activité, au cours des trois dernières années, plus de la moitié des ressources provenant de l'ensemble de ses activités professionnelles » et, par conséquent, n'étant « pas assuré à un autre titre⁵⁷² ». Finalement abandonnée au cours des débats⁵⁷³, la distinction ne figure pas dans la Loi n°75-1348 du 31 décembre 1975, affiliant obligatoirement les artistes-auteurs au régime général de la sécurité social indépendamment de leurs revenus⁵⁷⁴. Le Code de la sécurité sociale (CSS), au contraire, rattache les artistes-auteurs d'œuvres littéraires à la branche professionnelle des « écrivains⁵⁷⁵ » depuis 1977⁵⁷⁶, dès lors que ceux-ci tirent des revenus liés à une activité relevant des articles L.112-2, et L.112-3 du Code de la propriété intellectuelle (CPI), soit de la création d'une œuvre de l'esprit incluant notamment les « écrits littéraires ». Dès 1977, le rattachement d'un artiste-auteur à cette branche s'effectue seulement en fonction de la nature de son activité, mais pas en fonction ni du montant des revenus engendrés, ni de la nature de l'exercice de l'activité (à titre principale ou accessoire)⁵⁷⁷. Mais comme le précisait déjà Max Weber, l'existence de professionnels indépendants ou eux-mêmes employeurs⁵⁷⁸ induit que le concept de

⁵⁷⁰ Avis n°123 présenté au nom de la Commission des Affaires culturelles, doc. cité, p. 5.

⁵⁷¹ *Idem*.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 7.

⁵⁷³ Sénat, *Table des débats, année 1975 : deuxième partie – table des matières*, vol. 18, Editions des Journaux Officiels, 1975, p. 7-8.

⁵⁷⁴ Loi n°75-1348 du 31 décembre 1975 relative à la sécurité sociale des artistes auteurs d'œuvres littéraires et dramatiques, musicales et chorégraphiques, audiovisuelles et cinématographiques, graphiques et plastiques, dans *Journal officiel de la République française*, 4 janvier 1976, p. 188.

⁵⁷⁵ Article R382-1 du Code de la Sécurité Sociale.

⁵⁷⁶ Décret n°77-1195 du 25 octobre 1977 relatif aux organismes agréés et aux commissions prévus au titre 5 du livre 6 du Code de la Sécurité sociale, dans *Journal officiel de la République française*, 27 octobre 1977, dont le texte se retrouve ensuite dans l'article R382-2 à partir de 1985, puis dans l'article R381-1 à partir de 2019.

⁵⁷⁷ Distincte du statut mais établie par le même texte, l'extension des prestations de la couverture sociale, elle, dépend toujours à l'heure actuelle du montant des revenus engendrés.

⁵⁷⁸ Max Weber, *Economie et Société*, op. cit., p. 202.

« profession » n'exige pas le salariat (et de fait un certain rapport de subordination vis-à-vis d'une hiérarchie employante). C'est ainsi que tout en appartenant à une branche professionnelle d'après le CSS, les auteurs sont catégorisés comme « travailleurs non salariés⁵⁷⁹ » par l'Etat. Les écrivains relèvent bien d'une catégorie socioprofessionnelle depuis 1954, date de la première classification⁵⁸⁰ ; puis la réforme de 1982 remplace « écrivain » par « auteur littéraire », qu'elle classe en 3512, dans la catégorie « Professions de l'information, des arts et des spectacles ». De nouveau refondue en 2003 et toujours en vigueur aujourd'hui, la dernière nomenclature liste les « écrivains » et les « auteurs littéraires » parmi les « professions les plus typiques » de la catégorie 352b intitulée « Auteurs littéraires, scénaristes, dialoguistes », sans qu'une distinction entre les deux ne soit formellement établie. Ces deux exemples sont exclusifs à cette catégorie, qui regroupe plus génériquement « les professions supérieures de l'information, des médias, des arts et des spectacles ». En dépit de leur intégration dans une rubrique de PCS-ESE (emplois salariés d'entreprises)⁵⁸¹, ces activités sont bien qualifiées de « non-salariées⁵⁸² ». Aux yeux de l'Etat, un auteur n'est donc pas « professionnel » parce qu'il vit de son écriture, mais du simple fait de se consacrer, ne serait-ce qu'au titre d'une activité accessoire, à celle-ci. Toutefois, en dépit de ces catégorisations, les discours des auteurs comme des éditeurs questionnent la réalité de ce statut, en raison de la perception même de ce qui constitue une « profession » aux yeux des différents interlocuteurs ; c'est, paradoxalement, l'acte de création lui-même qui participe de la difficulté de reconnaître à l'auteur un statut de professionnel. Selon Gisèle Sapiro et Cécile Rabot, « [...] il faut distinguer deux types de reconnaissance : la reconnaissance symbolique – en l'occurrence littéraire – qui est indépendante des aspects économiques tels que les ventes ou les revenus ; et la reconnaissance professionnelle qui n'est pas suspendue à la reconnaissance symbolique⁵⁸³. » C'est ainsi que la détermination de ce que recouvre le syntagme « vivre de ses écrits » paraît problématique : ne tirant pas de « salaire » de ses écrits, l'auteur ne tire sa rémunération issue de son activité que sous la forme de « droits d'auteur », dont le montant est indexé sur les ventes réalisées ; la qualification d'un auteur comme « vivant de ses écrits » peut dès lors se limiter à désigner celui jouissant d'un succès commercial suffisant pour bénéficier de ce privilège. Mais un auteur vivant des ventes d'un texte publié des années plus tôt, sans avoir poursuivi l'activité d'écriture de sorte à en faire effectivement une « spécialisation », doit-il dans cette considération se voir

⁵⁷⁹ <https://www.service-public.fr/professionnels-entreprises/vosdroits/F22388> [consulté le 30 juin 2023].

⁵⁸⁰ La nomenclature 32 du *Code des catégories socioprofessionnelles* de l'INSEE, intitulée « Professions "intellectuelles" et scientifiques », inclue ainsi les écrivains dans ses exemples. Voir Jean-Paul Courthéoux, « La structure en classes d'une population active. Hypothèses empiriques sur les catégories socio-professionnelles, d'après les recensements français de 1954 et 1962 », dans *Revue économique*, vol. 16, n° 2, 1965, p. 258.

⁵⁸¹ Collectif, *Nomenclature des professions et catégories socioprofessionnelles*, 3ème édition, INSEE, 2003, p. 178.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 177.

⁵⁸³ Gisèle Sapiro et Cécile Rabot, *Profession ? Ecrivain*, op. cit., p. 7.

refuser le droit au statut de professionnel ? Ainsi, le concept de « professionnalisation » et l'objectif de « vivre de ses écrits » prennent possiblement une autre signification dans le discours : celle d'un dépassement de la simple question de l'engagement de l'écrivain envers l'écriture pour s'étendre non seulement aux conditions d'exercice de l'activité, mais aussi à la transformation des rapports que l'auteur entretient avec la source de sa rémunération, autrement dit l'instance éditoriale. A l'opposé de la société du spectacle où un certain nombre d'activités cumulent un contrat de travail (permettant ainsi d'acquérir le statut de salarié) et une rémunération sous forme de droits d'auteur, les signataires d'un contrat d'édition ne se positionnent pas dans une relation d'employé à employeur avec la structure dont dépend l'exploitation de leur œuvre. Ainsi, bien qu'ils restent liés contractuellement, les auteurs ne sont pas salariés du fait de leur activité créative, et leur activité ne relève pas du droit du travail. Certains auteurs expriment à cet effet les avantages qui découleraient d'un possible changement de régime, allant dans le sens d'une réorganisation des rapports existants avec l'entreprise :

J'ai un contrat qui fait que je touche des droits ; mais à part ça, je n'ai aucune reconnaissance et je ne suis protégée par rien : pas de congés maladie ou grossesse. En cas de problème avec ma maison, je n'ai aucune structure pour me protéger en tant qu'employée, car je ne suis que *freelance* : j'ai un revenu qui fluctue mais pas un salaire. Aucun autre statut ne fait ça. (Julia Richard)

L'auteur, structurellement mis à la marge des sphères de pouvoir en raison même de la nature des rapports qu'il entretient avec l'instance éditoriale, trouverait à la fois une reconsidération de son statut et l'assurance d'une stabilité de revenus par le salariat ; toutefois, les interrogations afférentes à une considération de l'auteur comme « professionnel » par ce biais sont multiples. Les conséquences en seraient naturellement économiques : la transformation du statut en celui de salarié induirait une réorganisation de la rémunération :

La professionnalisation pourrait être un critère de sélection, sans doute un des meilleurs même, mais j'y vois malgré tout un problème : la réalité économique d'une maison d'édition fait qu'elle n'est jamais en mesure de salarier ses auteurs dans la grande majorité des cas. Quand bien même elle le serait, que veut dire « donner un salaire à un auteur » ? Faut-il le payer quand il n'est pas en train d'écrire ? Faut-il le payer deux ans quand il a écrit deux livres, ou bien toute sa vie ? Doit-il promettre un livre pour qu'on lui promette un salaire ? *A priori*, oui. (Adrien Mangold)

La possible astreinte de l'auteur à un rythme de production paraît rendre les critères du salariat indéterminables : « Je ne suis pas certain qu'il soit bon que tous les écrivains reçoivent une somme qui leur permette de vivre. Et dans ce cas, suffirait-il de se déclarer écrivain pour bénéficier d'un revenu, sur quels critères ? Suffirait-il d'avoir participé à un atelier d'écriture ? Faudrait-il avoir été publié ? » (Bertrand Fillaudeau) Les questionnements économiques seraient aussi relatifs aux logiques de répartition du prix dans la commercialisation des ouvrages : la rémunération de l'auteur serait-elle toujours (même partiellement) fonction des ventes de livres, ou se limiterait-elle au salaire attribué, indépendamment du succès rencontré par l'œuvre une

fois mise en vente ? Cette réalité se confronte à l'indéterminabilité du futur de l'œuvre une fois mise sur le marché : « Pourrait-on imaginer un monde où les artistes seraient des employés ? Peut-on imaginer un monde où tous les auteurs auraient tout le temps, à chaque fois, de bonnes idées ? Y aurait-il une recette magique qui ferait que toutes les histoires fonctionnent ? » (Laure-Anne Braun) En outre, l'activité d'écriture devrait-elle devenir l'activité principale de l'auteur « salarié », de telle sorte que celui-ci n'ait plus à dépendre d'une activité parallèle, dont la nature n'est pas forcément auctoriale, *a fortiori* littéraire ? Par le lien de subordination du créateur à l'employeur, la professionnalisation induirait de surcroît la réglementation des conditions d'exercice de l'activité auctoriale ; l'écueil serait dès lors l'existence d'une exigence relative aux conditions de la production, astreignant possiblement l'auteur à un rythme déterminé de création, mais aussi dans une frange délimitée des possibles champs d'expression⁵⁸⁴ ; le travail réalisé se ferait au nom de l'entreprise, questionnant la revendication de la paternité et de l'originalité de ses travaux et, de fait, l'essence même de l'auctorialité. Si l'indépendance auctoriale est dans la plupart des situations la raison même de l'instabilité du métier d'écrivain (par l'impossibilité de prévoir la portée ou la régularité des revenus engendrés), cette même indépendance est la garantie même de la conservation de la paternité exclusive (individuelle et incessible) de l'auteur sur sa création. En 1975, le sénateur Jacques Carat rappelait déjà cette problématique : « Créer, c'est par définition produire de l'inédit ; c'est donc plus ou moins déranger les règles et l'ordre établi, ce qui en matière juridique ne facilite pas les choses. En tant que métier insolite, la création est difficilement reconnue comme une profession. [...] »⁵⁸⁵. » Sans apporter de réponse précise à ces questions, les différents acteurs décrivent majoritairement une impasse relative à la description des facteurs permettant à cette qualification de prendre place. Pour les raisons susmentionnées (absence de « contrat de travail », absence de critères d'exercice de l'activité), il ne peut être question de professionnalisation de l'écriture à proprement parler ; à cet effet, « auteur » ne saurait être considéré comme une profession, poussant même certains auteurs à circonscrire l'activité d'écriture au passe-temps :

Qu'apporte-t-on à la société en écrivant, à part du divertissement [...] ? Le divertissement n'est pas une priorité pour la société, comme d'ailleurs beaucoup d'autres choses qui pourtant génèrent des salaires. [...] Ecrire est une décision que nous prenons nous-mêmes ; je ne vois donc pas pourquoi on

⁵⁸⁴ Devant répondre à des impératifs esthétiques établis (en amont ou en aval) de sorte à inscrire sa production dans une ligne éditoriale déterminée, l'auteur perdrait par ailleurs de son autorité par une pratique d'écriture sous contrainte. Par la subjugation des règles de l'écrit au profit d'une harmonie stylistique ou thématique, la professionnalisation normaliserait l'écriture d'entreprise. La fixation des tenants et aboutissants de la création par l'application d'un cahier des charges, et surtout par-delà la liberté auctoriale et l'expression de l'individualité de l'auteur dans son œuvre, ferait de toute production un ouvrage de commande, jugulé par les critères déterminés en amont, ne laissant plus la place qu'à une littérature éditoriale *a fortiori* d'autant plus astreinte aux logiques de l'industrialisation.

⁵⁸⁵ Avis n°123 présenté au nom de la Commission des Affaires culturelles, doc. cité, p. 3.

demanderait un salaire pour faire quelque chose qu'on a envie de faire et dont personne n'a besoin.
(Adrien Mangold)

Sans pour autant détacher la production des biens culturels de toute réalité économique, l'écriture se voit confinée dans son rôle d'activité secondaire ; dès lors, l'impossibilité de « vivre de sa plume » trouve ici une nouvelle justification : celle-ci ne renvoie pas directement à l'état de précarité caractérisant une grande part des écrivains poursuivant cet objectif, mais à l'inutilité de la professionnalisation. Le non-professionnalisme de l'auteur, limitant son statut au seul acte de création, est un moyen de constater son assujettissement, que l'auteur « s'en sorte » ou qu'il soit dans un état de précarité. Ce qui est de fait constatable dans la nature de cette relation entre auteurs et éditeurs, par-delà la spécificité de la structure ou son état de précarité éventuel, est de nouveau son *atomisation*. En effet l'auteur est isolé du fait même de son individualisation, face d'une part à la structure, et d'autre part au système éditorial : il devient tributaire de décisions menées à sa place, et qui participent de l'instabilité de sa situation. Face à une organisation institutionnelle aux codes hiérarchiques établis, l'écrivain n'apparaît que comme une pièce rapportée, en dépit du rôle indispensable qu'il joue au sein de la vie littéraire et, à plus forte raison, au sein des maisons d'édition. Dans l'impossibilité d'acquérir un statut professionnel, l'auteur se retrouve isolé et atomisé, dans un état de dépendance, créant un rapport d'inégalité manifeste entre les deux statuts. Cette dernière est l'une des potentielles sources de conflit entre auteurs et éditeurs.

2.2.3.2. L'auteur exclu des enjeux du pouvoir : un rapport de « non-initié » au milieu éditorial

Quand on est jeune et que l'on ignore tout de ce monde, il est possible que l'on ignore encore ce que l'on attend de ce partenariat. (Laure-Anne Braun)

L'autorité du statut professionnel des entités constituant l'instance éditoriale, parmi lesquelles l'individu-éditeur, repose donc sur un ensemble de facteurs, et tout particulièrement celui de la reconnaissance de ses compétences et de sa légitimité par les autres acteurs composant le milieu dans lequel il évolue. La situation statutaire de l'auteur et la reconnaissance professionnelle de son activité, à l'inverse, sont sujettes à caution. En tant que membre de la société producteur de richesse, mais contraint à la fois dans le système économique et dans son possible « développement professionnel⁵⁸⁶ », l'auteur est une nouvelle fois en position d'infériorité. En effet, cette reconnaissance et les avantages dont il peut bénéficier demeurent fonction de son assujettissement à l'institution éditoriale. Plus encore, le lien professionnel

⁵⁸⁶ La préférence au concept de « développement professionnel » à celui de « professionnalisation », plus volontiers réservée à des individus, est avancée par Andrew Abbott dans *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labor*, Chicago, University of Chicago Press, 1988. Cette distinction est mentionnée dans Gisèle Sapiro et Cécile Rabot, *Profession ? Ecrivain*, op. cit., p. 8, dont nous nous inspirons ici.

qu'entretient un individu avec le milieu du livre et le monde de l'édition repose de fait sur une maîtrise de la « cuisine » interne aux entreprises. Le profane à l'inverse, dont les tâches ne relèvent pas de la préparation et de la prévision, paraît dans un rapport de « non-initié » aux subtilités du milieu. Si cet éloignement caractérise les instances dont la dynamique se délimite à la réception et à la consommation – autrement dit, le lecteur « lambda » –, le statut de non-initié s'applique également, pour partie tout du moins, à l'auteur. Par le double processus d'atomisation et de délégation à l'instance éditoriale des responsabilités afférentes à la transformation de son projet en livre et à celles relatives à la vie dudit livre sur le marché, l'auteur peut accuser une mauvaise connaissance du fonctionnement du monde de l'édition ; ceci notamment sur les activités relatives à la distribution et à la diffusion qui, aussi indispensable qu'elles puissent être, font partie des aspects les plus méconnus de la chaîne du livre. Majoritairement invisibles aux yeux du grand public – les représentants n'étant pas en contact direct avec les lecteurs – les auteurs ne bénéficient pas pour autant de privilèges à cet égard, et témoignent fréquemment de leur faible connaissance de cette dimension du marché : « Chez City, comme il n'y avait pas de communication, je n'en sais rien non plus. Je sais qu'ils avaient une présence en librairie : ils sont distribués par Hachette. On n'entend pas du tout parler de ce qu'ils font ; je suppose qu'ils proposent aux librairies. » (Christine Lacroix) En dépit de « l'amalgame ou la confusion⁵⁸⁷ » souvent de mise entre les deux activités de diffusion et de distribution, l'argument récurrent de la prise en compte de la dimension commerciale du livre dans le discours des auteurs transcrit une reconnaissance de l'importance des étapes structurant cette même commercialisation : « Pour la diffusion, ça dépend des éditeurs. Chez Phébus, c'était un “petit éditeur” donc c'était une diffusion qui était peu large ; chez Albin Michel, au contraire, ils ont une diffusion massive et qui permet d'être bien distribué dans tous les coins de France et de Navarre. Ça dépend véritablement de l'éditeur. » (Jean-Marc Moura) La connaissance des moyens dont disposent les divers acteurs de la diffusion-distribution, moyens à l'impact indéniable sur la visibilité du livre, voire son existence, peut devenir un argument de l'auteur dans l'établissement d'un lien avec une structure éditoriale :

Au début je ne connaissais vraiment rien du milieu de l'édition mais je me suis rendu compte assez vite que sans pouvoir de diffusion et de distribution le livre n'existe pas. [...] Quand j'ai fini en 2006 mon deuxième roman, je me suis dit que j'essaierai de le faire publier dans une maison bénéficiant d'une diffusion nationale, et que sinon j'espérais avoir la force de ne pas le faire publier du tout⁵⁸⁸.

Mais quoique la distribution soit indispensable à tous les acteurs de la chaîne, la présence de cet intermédiaire témoigne dans tous les cas d'un certain éloignement dans les

⁵⁸⁷ Bertrand Legendre, *Idées reçues sur l'édition*, op. cit., p. 97.

⁵⁸⁸ Collectif, *Jérôme Ferrari parle des éditions Actes Sud*, Presses Universitaires de Paris Ouest, coll. « Entretiens : un auteur, un éditeur », 2011, p. 14-15.

relations entre auteur et éditeur : dès lors que les aspects strictement logistiques du métier ne lui sont pas accessibles, l'auteur se voit contraint d'accepter les conditions dont dépend la structure qui le publie, quand bien même cette situation ne lui conviendrait pas :

La diffusion de l'Homme Sans Nom se faisait à l'époque chez Makassar. Je ne me posais pas ces questions-là quand j'ai signé mais le sujet m'a vite intéressé quand je me suis rendu compte que j'allais être très peu diffusé. Je ne peux pas non plus en vouloir à l'Homme Sans Nom, qui était pris dans un contrat et ne pouvait changer simplement de diffuseur. [...]. En termes de progression, le changement de diffuseur est aussi une chose que je pouvais attendre de mieux de mon éditeur. (Adrien Mangold)

L'essentialisation du milieu de l'édition à la figure de l'éditeur résulte donc possiblement aussi bien d'une méconnaissance du fonctionnement de la chaîne du livre de la part de l'auteur qu'est la conséquence structurelle de l'exclusion de ce dernier des décisions relatives au sujet de la marchandisation des produits. La délégation au diffuseur n'est pas exemple de critique, notamment de la part des plus petits acteurs, tendant à concentrer les activités entre un nombre moins élevé de personnes :

Il nous a toujours semblé aberrant de considérer que les éditeur-riche-s ne sauraient pas vendre eux-mêmes leurs propres choix éditoriaux mais devraient seulement se spécialiser (si ce n'est se réduire) à la correction et la relecture des manuscrits. Bien sûr, la division des tâches est parfois indispensable mais nous pensons qu'elle gagnerait parfois à être plus collaborative et pourrait permettre à chacun de passer d'un « poste » à un autre, du moins en connaître tous les vocabulaires⁵⁸⁹.

L'exigence de fluidité imposant le recours à des services (internes ou externes) de diffusion amène la relation entre l'auteur et l'éditeur à ne s'étendre à de tels sujets pratiques que par l'intermédiaire de l'attaché(e) de presse, lien essentiel entre l'auteur et le monde du commerce du livre, sans que les distributeurs ou leurs représentants eux-mêmes ne s'intègrent à la réflexion, sinon de manière ponctuelle⁵⁹⁰. La distribution et la diffusion font partie du « réseau de l'éditeur », mais pas de celui de l'auteur, marque supplémentaire de sa marginalisation et de la faiblesse de son pouvoir dans la vie de son œuvre. Outre cette dimension, le rapport de non-initié s'étend au-delà du simple amalgame entre les différents statuts et rôles et est relatif à l'environnement tout entier, possiblement perçu comme « une affaire de réseau, de chapelle » (Philippe Meslé), cercle lui étant fermé : « c'est un milieu » où « tout le monde [se] connaît [...] Forcément, on finit par connaître tout le monde dans sa spécialité. » (Jean-Marc Moura) La connaissance du milieu de l'édition se limite le plus souvent, dans la parole auctoriale, à celle de la ou des structures en relation privilégiée avec

⁵⁸⁹ Raphaëlle Béguinel, « Métier d'éditeur et travail éditorial : une vision moderne des enjeux de l'édition ? Vol. 5 : interview de l'éditeur de la Maison des pas perdus » [en ligne], dans *Je Suis auteur*, 20 juillet 2020. <https://www.jesuisauteur.com/blog/metier-dediteur-et-travail-editorial-une-vision-moderne-des-enjeux-de-ledition> [consulté le 30 juin 2023].

⁵⁹⁰ Les rencontres peuvent ainsi être occasionnellement collectives, à l'exemple des éditions Flammarion pour la rentrée littéraire. Voir par exemple Marianne Payot et Delphine Perras, « Avant la rentrée littéraire, les éditeurs sortent le grand jeu », dans *L'Express*, 26 juin 2016. https://www.lexpress.fr/livre/avant-la-rentree-litteraire-les-editeurs-sortent-le-grand-jeu_189497.html [consulté le 30 juin 2023].

l'auteur, sans s'étendre au champ plus large du *système éditorial* : « Je ne connais pas l'édition au-delà de l'expérience que j'en ai, et je n'y suis pas depuis si longtemps. Je sais qu'il y a des guerres entre maisons [...] » (Adrien Mangold) Désormais confronté à la sphère du *privé*, l'auteur est placé face à un système dont le fonctionnement varie selon chaque structure, et lui étant foncièrement inaccessible. Ainsi, un auteur initié aux codes d'une maison donnée ne le sera pas à ceux d'une autre. La somme des connaissances acquises, par ailleurs, se limite d'ordinaire aux sujets concernant directement l'auteur ; outre la superficialité des acquis le privant d'une compréhension plus globale, cette délimitation peut être elle-même parcellaire. Ainsi, dans le cadre de la nature particulière des relations entre une structure et un auteur, la non-initiation peut également s'étendre aussi aux questions relatives aux chiffres de ventes. Par l'établissement d'un contrat d'édition, l'instance éditoriale signataire s'engage à une reddition des comptes *a minima* annuelle, faisant demeurer l'auteur dans une ignorance générale des conditions d'existence données à son œuvre et contribuant à établir un rapport hiérarchique à son désavantage. En dépit de cette obligation, la réalité semble faire état d'un fréquent manque de transparence à ce sujet, parfois relatif au montant perçu : « [J]'ai reçu exactement 300 €. A 82 centimes de droits obtenus par livre, c'est étrange. On se dit parfois entre auteurs que tel ou tel éditeur n'est pas transparent. » (Philippe Meslé) ; parfois à la répartition des droits : « Pour la commande d'un album illustré [...] le contrat me proposait 4 %, et qu'on ne m'en avait pas parlé ! Après négociation, l'éditrice m'a cédé ses droits de co-auteur et de directrice de collection : elle a un pourcentage de co-auteur, de directrice de collection, d'éditeur, d'associée de la maison d'édition ! » (Julia Richard) Retards, approximations, communication lacunaire ou simple absence de règlement, la question du paiement des droits participe activement de la nature des relations entre auteurs et éditeurs, et devient de fait une possible source de tensions : « On a des gros problèmes avec mon éditeur actuel, on ne sait pas si ils payent tout. [...] C'est un éditeur qui ne s'occupe pas de ses auteurs, c'est clair. Il fait tout pour ne pas payer ; il n'y a aucune communication entre lui et les auteurs [...] quand on doit toucher les droits d'auteur [...] après quinze réclamations, c'est désagréable. » (Christine Lacroix) Du fait même du déséquilibre des relations et de leur atomisation, les auteurs se retrouvent mal prémunis contre ce manque de clarté, pratique fréquente comme l'indique régulièrement le *Baromètre des relations auteurs-éditeurs*⁵⁹¹. Une telle discrétion n'est cependant pas systématique, et il existe des exemples de structures éditoriales prêtes à communiquer de façon plus limpide sur les détails propres au succès ou à l'insuccès du titre à son auteur : « Leurs droits sont expliqués

⁵⁹¹ Edité chaque année par la SCAM avec le concours de la SGDL et de la Charte des auteurs jeunesse (depuis 2012 ou 2013), le *baromètre* compile l'ensemble des données chiffrées relevées à la suite d'enquêtes réalisées auprès d'un panel représentatif d'auteurs ayant été publiés au moins une fois. Le document laisse, d'une manière générale, transparaître la mauvaise qualité des rapports entretenus en matière de reddition de comptes.

dans le détail avec le nombre d'exemplaires vendus sur chaque plateforme : c'est transparent. » (Sarah Berziou) Il est toutefois à remarquer que le manque de clarté n'est pas propre à la relation entre auteurs et éditeurs, mais s'observe à plus large échelle. Si diverses sources permettent d'accéder aux chiffres généraux de l'édition, notamment en matière de chiffre d'affaires d'une entreprise, le détail relatif à la vente de chaque produit n'est pas accessible avec fiabilité. Certes, quelques sources tierces (GFK, *Livres Hebdo*, etc.) fournissent des indications sur les chiffres de ventes d'un livre donné, mais celles-ci se limitent usuellement aux meilleures ventes dans un temps limité après la sortie, effaçant l'écrasante majorité des œuvres publiées et faisant notamment disparaître les petits tirages des « moindres écrivains », mais aussi les *long-sellers* de ces listes. Par ailleurs, leur fiabilité est sujette à caution : les sites de statistiques, comme Edistat, présentent l'écueil de ne délivrer d'informations qu'à titre indicatif, sans pouvoir tenir compte de tous les éléments nécessaires à l'appréhension des chiffres exacts : le plus détaillé n'intègre que trois types de points de vente : librairies (tous niveaux), grandes surfaces alimentaires, grandes surfaces spécialisées. Les autres points de vente (dont les salons et les ventes en ligne) ne sont pas inclus ; les tirages (indiquant possiblement un écart entre l'estimation éditoriale et la réalité des ventes) ne sont pas non plus mentionnés⁵⁹². Seule détentrice véritable des données économiques, l'instance éditoriale ne la communique qu'au travers de la confidence (notamment des entretiens privés) ou par le biais de l'information promotionnelle (le discours public ou rendu public, le site d'éditeur indiquant le nombre d'œuvres vendues ou tirées, le bandeau indiquant le nombre de lecteurs, etc.). Ainsi, en dehors de l'accès direct au document professionnel, l'indication fournie est déclarative, et conséquemment à la fois marquée d'approximation et sujette à caution, faisant entrer tous les acteurs tiers – y compris les auteurs – dans ce rapport de non-initié. De telles lacunes ne sont pas nécessairement comblées suite à l'entrée au sein du milieu de l'édition, voire sur le temps long, et peuvent perdurer passée la première publication (comme l'exemplifie à nouveau le cas de Christine Lacroix). Une telle méconnaissance n'est toutefois pas systématique, et certains discours témoignent d'une compréhension manifeste du fonctionnement du milieu éditorial⁵⁹³. Cette « initiation » peut même dans certains cas être le signe de l'entrée directe de l'auteur dans le système, apportant une nuance à la marginalisation. Ainsi, le milieu de l'édition témoigne en de nombreuses occasions de la prise de postes à responsabilité par les auteurs eux-mêmes : si

⁵⁹² Le site Edistat indique par exemple pour *L'Anomalie* de Hervé le Tellier, Prix Goncourt 2020, un total de 650 000 ventes au 20 janvier 2021. <https://www.edistat.com/livre-tarifs.php?ean=97807289509> [consulté le 20 janvier 2021]. Un article d'*Actu.fr* mentionne pour sa part 800 000 ventes quelques jours auparavant. Voir Rédaction La-Roche-sur-Yon, « Chez Agora, ventes record pour *L'Anomalie*, le Goncourt 2020 », dans *Le Journal du pays Yonnais*, 14 janvier 2020. https://actu.fr/pays-de-la-loire/la-roche-sur-yon_85191/chez-agora-ventes-record-pour-l-anomalie-le-goncourt-2020_38720324.html [consulté le 30 juin 2023].

⁵⁹³ À l'exemple notable de l'auteur anonyme interrogé, bien que celui-ci affirme : « Il reste des choses que je ne sais pas. »

l'auteur semble ne pas pouvoir échapper à une soumission à la machine économique tenant toutes les ficelles de la promotion, de l'accès à la reconnaissance et à la légitimité, ce même auteur peut aussi choisir d'y participer activement plutôt que de chercher à y échapper.

2.2.3.3. Une nuance singulière : l'auteur-éditeur

Très précocement, des écrivains témoignent d'une allégeance volontaire ; s'ils sont rarement à la direction des structures éditoriales, au moins y sont-ils chargés de multiples responsabilités, voire de positions élevées, possédant ainsi une certaine force de décision au sein de la structure. Cette figure de l'auteur-éditeur n'est pas nouvelle, et sa puissance est même particulièrement notable lors des lourdes transformations du milieu éditorial à partir de l'après-guerre : durant cette période, les « décisionnaires », qui construisent l'image de la maison comme *marque*, sont encore aussi possiblement les noms inscrits au catalogue, rendant la figure de l'auteur-éditeur centrale⁵⁹⁴. Si le débat entre art et industrie s'est toujours posé, il s'observe dans ce cas sous un angle bien particulier : les écrivains, pour certains, sont aussi acteurs de cette transformation progressive. Ce modèle se fracturera néanmoins progressivement : si le phénomène « aussi vieux que la littérature⁵⁹⁵ » de cette pratique de la « double casquette » reste d'actualité⁵⁹⁶, les responsabilités de l'écrivain au sein de la structure éditoriale tendent toutefois à se dissoudre avec le développement vertical des structures : le passage du pouvoir de décision des plus grandes entreprises échappe de plus en plus à l'individu littéraire (dans le sens *d'homme de lettres*), pour revenir entre les mains de spécialistes des questions économiques. Ainsi, les plus hautes sphères de décision des grandes entreprises (par exemple, dans les conseils de direction) ne sont pas occupées par des auteurs (même s'ils peuvent occasionnellement y siéger, ces fonctions ne sont pas ce qui assure la légitimité de leur position) mais par des participants au capital, potentiellement extérieurs à l'entreprise. La place forte qu'avait pu occuper l'écrivain-éditeur dans la transformation du milieu éditorial, si elle est encore constatable à l'heure actuelle, tendrait à n'agir qu'à une échelle plus limitée : quoique les auteurs puissent conserver des fonctions éditoriales au sein des structures, le véritable pouvoir

⁵⁹⁴ Pascal Fouché liste ainsi : « Chaque maison essaie de s'entourer d'écrivains connus pour patronner ses collections : Max et Alex Fischer sont directeurs littéraires chez Flammarion, Henri Massis chez Plon ; Henri de Régnier dirige la collection "Le Roman littéraire" d'Albin Michel ; Marcel Prévost passe de La Renaissance du Livre aux Editions de France ; [...] le comité de lecture de Gallimard se composera d'écrivains comme Paulhan, Gide, Rivière, Queneau, Arland, ou Malraux. » (Pascal Fouché, « L'édition littéraire, 1914-1950 », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, *op. cit.*, p. 227-228).

⁵⁹⁵ Mohammed Aissaoui, « Peut-on être éditeur et écrivain ? » [en ligne], dans *Le Figaro*, 31 août 2006. https://www.lefigaro.fr/livres/2006/08/31/03005-20060831ARTWW90310-peut_on_etre_editeur_et_ecrivain_.php [consulté le 30 juin 2023].

⁵⁹⁶ Parmi de très nombreux exemples plus récents, mentionnons Jean-Michel Delacomptée, romancier, essayiste, historien et directeur de la collection « Nos vies » chez Gallimard ; Jean-Marc Roberts, écrivain ayant publié plus de vingt romans dans plusieurs maisons, ayant débuté comme conseiller littéraire chez Julliard, et en fin de carrière directeur des éditions Stock de 1998 à sa mort en 2013 ; Frédéric Beigbeder, éditeur chez Flammarion de 2003 à 2006, etc.

de décision demeure accaparé par des instances hiérarchiquement supérieures, leur ôtant toute dynamique en tant qu'éléments de l'industrie culturelle. Il convient de remarquer par ailleurs que cette figure double n'est pas une norme parmi les auteurs (tous, loin de là, ne possèdent pas de responsabilités éditoriales), et demeure souvent l'apanage des structures disposant d'assez de moyens pour agir dans cette dynamique de transformation ; ainsi, ce modèle paraît-il moins fréquemment concerner les petits éditeurs qui, dans une lutte pour se constituer un semblant de fonds, cherchent d'abord à s'accaparer des « noms d'auteurs » pour en faire des étendards de leurs catalogues, quand bien même leur confieraient-ils des responsabilités éditoriales. Si cette situation doit être vue comme une exception du côté auctorial, soit un privilège dont peu disposent, elle apparaît comme une récurrence du côté éditorial, et tout particulièrement au sein de l'édition littéraire. S'entourer d'auteurs pour leur conférer de telles responsabilités peut sembler le moyen, pour la maison, de renforcer sa légitimité par le prestige des individus ainsi « professionnalisés » eux-mêmes et l'assurance de leur production textuelle régulière (comme pouvaient l'incarner par exemple Schlumberger ou Gide à la NRF) ; ou encore de faciliter la récupération de pairs par leur intermédiaire, participant ainsi de l'agrandissement du catalogue (comme le fit Gide auprès de Valéry⁵⁹⁷). Mais si l'avantage de telles nominations paraît évident pour un éditeur, elles n'en sont pas moins bénéfiques pour les auteurs : possibles sources de revenus⁵⁹⁸ (sans toutefois toujours tempérer la précarité auctoriale⁵⁹⁹), la nomination peut également devenir une manière de défendre son œuvre et de la faire perdurer en s'assurant de sa pérennité (à l'instar de Bertrand Visage au Seuil, ou de Jean-Marc Robert pour la plus grande partie de son œuvre), défense parfois étendue aux pairs : rassemblant des textes non exclusifs à la fiction, la collection « Espoir » de Gallimard est ainsi le moyen pour Camus de faire paraître « des écrits de poètes, romanciers ou journalistes dont il se sent proche⁶⁰⁰. » Mais si l'affiliation sur le long terme demeure le moyen d'asseoir une autorité auctoriale et de construire des

⁵⁹⁷ Pierre Assouline, *Gaston Gallimard*, op. cit., p. 80.

⁵⁹⁸ Voir notamment à ce sujet Roland Barthes au sujet de Raymond Queneau (Roland Barthes, *La Préparation du Roman*, op. cit., p. 474 sq. ; ou encore Michel Tournier, auprès de Flammarion et Stock (Michel Tournier, *Lettres parlées à son ami allemand Helmut Waller (1967-1998)*, Gallimard, 2015, p. 64.

⁵⁹⁹ Les responsabilités d'un directeur de collection sont plus limitées que celle d'un « éditeur ». En plus de ne s'étendre qu'à une fraction spécifique de la ligne éditoriale, la fonction n'induit pas nécessairement le salariat mais peut résulter d'un simple contrat de prestation (voir Collectif, « Fiche pédagogique : directeur de collection, cas n°3 », Syndicat national de l'édition, s. d. Accessible via <https://www.sne.fr/document/fiche-pedagogique-le-directeur-de-collection-cas-n3/> [consulté le 30 juin 2023]), établissant une rémunération basée sur les à-valoir et droits d'auteur versés aux auteurs publiés dans la collection. Un tel rapport, conférant « plus d'avantages pour l'employeur » à « faire travailler un auteur plutôt qu'un salarié » participe de l'entretien de la précarisation des auteurs en dépit de ces responsabilités éditoriales. Voir Nicolas Gary, « Livres : “Qu'est-ce qu'est vraiment un directeur de collection ?” » [en ligne], dans *Actualitté*, 22 décembre 2019. <https://actualitté.com/article/9823/auteurs/livres-qu-est-ce-qu-est-vraiment-un-directeur-de-collection> [consulté le 30 juin 2023]. Remarquons qu'un changement s'est opéré en 2019, séparant les deux situations d'auteur et de « dircoll » dans le cadre fiscal. Voir S. n., « Statut des auteurs-directeurs de collection » [e ligne], dans *Société des Gens de Lettres*, s. d. <https://www.sgd.org/sgdl-accueil/presse/communiqués/3588-statut-des-auteurs-directeurs-de-collection> [consulté le 30 juin 2023].

⁶⁰⁰ <https://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Espoir> [consulté le 30 juin 2023].

« auteurs-marques », les tâches occupées n'en sont pas moins variables : les engagés peuvent être membres d'un comité de lecture⁶⁰¹, directeurs de collection, de revues, ou même cumuler les responsabilités⁶⁰². Transversalement à ces rôles, la nomination au sein d'une maison suite à l'activité d'écriture laisse supposer un minimum de reconnaissance critique (et n'être pas donc que fonction de la réussite commerciale des ouvrages) ; mais surtout l'attente d'une capacité de prospection, ou d'une capacité à reconnaître le mérite potentiel des soumissions⁶⁰³. Dans tous les cas, par son incarnation d'une autorité à laquelle il s'était déjà directement confronté auparavant (même dans le cas d'une embauche au sein d'une structure différente de celle qui a fait paraître ses ouvrages), l'auteur-éditeur est amené à connaître le revers de la médaille ; le croisement des activités révèle une connaissance intime du milieu éditorial, qui dépasse le rapport de « non-initié » concernant la majorité. Toutefois, l'éditeur-écrivain n'en acquiert pas pour autant une légitimité supérieure à celle de l'éditeur qui n'endosse pas les deux rôles : plusieurs figures de grands éditeurs n'ont rien publié elles-mêmes ; Gaston Gallimard affirmait « si vous voulez être éditeur, renoncez vous-mêmes à écrire⁶⁰⁴ » ; ou du moins l'affirment comme Jérôme Lindon qui « se défendait de vouloir écrire. Il n'aurait tenu qu'à lui de le faire⁶⁰⁵. » En outre, si par une association de cette nature, un *pouvoir* nouveau est confié à l'auteur, celui-ci peut toujours être tempéré par la hiérarchie⁶⁰⁶. Devenant lui-même agent du système de domination et acteur de l'allégeance qui s'exerce sur ses pairs, l'auteur occupant des fonctions éditoriales demeure le reflet de l'approbation préalable d'instances de décision, témoignant d'une certaine ascendance de celles-ci sur l'individu. De sorte à s'en libérer, d'autres formes de ponts peuvent ainsi être établies entre les deux activités, un auteur pouvant notamment fonder sa propre maison d'édition⁶⁰⁷. Remarquons enfin que si le plus courant est

⁶⁰¹ Quoi que l'autorité dont ces derniers disposent puisse être moindre que celle de directeurs de collection, il n'en sont pas moins des *pairs*. Ainsi, il est indispensable de ne pas supposer une hégémonie de ce qui est ici appelé « éditeur », et qu'il serait plus prudent de définir comme « responsabilité éditoriale ».

⁶⁰² A nouveau à l'exemple d'Albert Camus. Ayant fait paraître son premier ouvrage chez Gallimard en 1930, Camus devient lecteur chez Gallimard à partir de 1943. Il y dirigera la revue *Combats* ainsi que la collection « Espoir », de 1946 jusqu'à sa mort en 1960.

⁶⁰³ Comme précédemment mentionné, l'obtention d'un diplôme délivré par une formation professionnalisante n'est pas une exigence, ni dans la loi, ni dans la convention collective, mais seulement une recommandation ; les justifications présidant à de telles nominations des auteurs occupant des postes à responsabilité laissent percevoir un intérêt manifestement motivé par l'expérience littéraire.

⁶⁰⁴ Mohammed Aissaoui, « Peut-on être éditeur et écrivain ? », art. cité.

⁶⁰⁵ Jean Rouaud, *Un peu la guerre*, Grasset, coll. « Le livre de poche », 2014, p. 193.

⁶⁰⁶ A l'exemple de Richard Millet, directeur littéraire des éditions Balland jusqu'en 2001, membre du comité de lecture de Gallimard en présentiel jusqu'en 2012 et notamment découvreur de Jonathan Little, auteur des *Bienveillantes*, puis en procédure de licenciement pour avoir publié un article critique envers Maylis de Kerangal (publiée aux éditions Verticales, filiale/collection de Gallimard, et elle-même également membre du comité de lecture de la maison-mère), qu'il accuse de représenter une forme de littérature « politiquement correcte » destinée à des « lecteurs bobos ». Voir S. n. « Richard Millet “bientôt licencié” de chez Gallimard pour un article hostile à Maylis de Kerangal » [en ligne], dans *Bibliobs*, 3 mars 2016. <https://bilbiobs.nouvelobs.com/actualites/20160303.OBS5788/richat-millet-bientot-licencie-de-chez-gallimard-pour-un-article-hostile-a-maylis-de-kerangal.amp> [consulté le 30 juin 2023].

⁶⁰⁷ A l'exemple de Maylis de Kerangal, fondatrice des éditions du Baron Perché (fermées aujourd'hui), ou de Joël

d'être d'abord auteur et de remplir à un moment des fonctions éditoriales, l'ordre inverse (qu'un individu originellement éditeur s'essaye à l'écriture), quoi que plus rare, existe malgré tout sous diverses formes, marque supplémentaire de la grande variabilité du modèle. L'individu-éditeur peut ainsi utiliser les services de sa propre structure pour y publier occasionnellement ses œuvres⁶⁰⁸ ; ou publier ailleurs que dans la maison pour laquelle l'auteur agit en qualité de professionnel⁶⁰⁹.

Auteurs mercantiles ou désintéressés ; inconnus ou prestigieux : tous sont sur le même marché mais n'en maîtrisent pas toujours les techniques ou les ressorts. Quel que soit le modèle, ces auteurs paraissent des entités dépendantes et tributaires de l'instance éditoriale, qui dispose des compétences et des moyens. Par leur place de simples maillons dont la force de décision est, à tous les égards, sujette à caution (quoiqu'absolument tous ne soient pas en marge, par leur implication directe dans les logiques de domination) ceux-ci se retrouvent en situation d'allégeance pouvant être subie, vécue comme une contrainte. Un tel rapport de féodalité est doublé d'un assujettissement juridique.

Dicker (suite à la fermeture des éditions de Fallois en 2021).

⁶⁰⁸ A l'exemple de Bernard Grasset, ayant fait paraître *Une rencontre* en 1940 ; de Jérôme Lindon ayant fait paraître en 1968 deux ouvrages intitulés *Correspondances* et *Réflexions* par le biais de sa maison (les ouvrages ne sont plus visibles au sein du catalogue aujourd'hui) ou de Hubert Nyssen.

⁶⁰⁹ A l'exemple de Michel Tournier (directeur littéraire chez Plon de 1958 à 1968, puis entré au comité de lecture des éditions Gallimard à la demande de Claude. Suite au succès de son premier roman, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, couronné du Grand Prix de l'Académie Française en 1967 ; de Hughes Jallon (directeur des éditions de la Découverte puis du Seuil, et notamment l'auteur du roman : *Hélène ou le soulèvement*, publié en 2004 aux éditions Verticales) ; de Denis Tillinac (directeur de la Table Ronde jusqu'à 2006, et dont l'essentiel de l'œuvre a été publiée chez Robert Laffont) ; ou encore de Jean-Marc Roberts précédemment mentionné.

Chapitre 3. Le verrouillage juridique et institutionnel des rapports de force

La nouvelle régulation du marché, prenant la forme d'un oligopole à frange et reconfigurant les rapports de pouvoir dans le milieu du livre, fait de l'auteur un simple « producteur de contenu » dont l'instance éditoriale devient l'exploitant décomplexé, parfois déshumanisé. Quoique le pouvoir étatique soit désormais incontestablement affaibli dans les rapports de force en jeu dans ce marché – la lutte n'étant plus celle de l'édition contre l'Etat, mais celle de l'édition contre elle-même, autrement dit des franges fortes qui la composent contre ses propres franges plus faibles –, ce même Etat régule et encadre les rapports entre auteurs et éditeurs, par le biais de son appareil de loi. Cet appareil orbite notablement autour de ce qui joint fondamentalement ces deux entités : l'œuvre.

Toutefois, il est constatable que ces réglementations juridiques deviennent un moyen d'instituer légalement l'allégeance des premiers aux seconds. Ce phénomène n'est pas nouveau, loin s'en faut, mais ne fait que se renforcer à partir de 1957 ; par l'établissement de l'incessibilité des droits moraux, ne laissant comme seule marge d'action à l'instance éditoriale que les décisions relatives aux conditions de distribution et de diffusion de l'œuvre, le droit évolue pour pallier de visibles lacunes. Le Code de la propriété intellectuelle (CPI) défend bien à cet égard les auteurs, afin de les protéger contre une toute-puissance de l'instance éditoriale, l'engageant à endosser les risques financiers consécutifs à la publication, en échange de la jouissance « paisible » des droits d'exploitation et de reproduction de leur travail. Mais malgré les limites et engagements imposés à cette instance, la loi n'en assure pas moins une prédominance manifeste de l'édition « traditionnelle » : l'essence même de la relation entre auteurs et éditeurs est fixée par le cadre hyperonymique et juridique décrit dans la loi, et par le cadre hyponymique du contrat spécifique mis en place avec un éditeur en particulier. En dépit de l'hétérogénéité du milieu, bien des modèles contractuels, qui définissent les rapports d'autorité initiaux, (bien que d'autres puissent s'instaurer par la suite) paraissent très similaires d'une structure à l'autre. Le rapport de force apparaît en faveur de l'éditeur dans la plupart des situations et la domination, même à travers le cadre juridique, demeure claire.

3.1. Les relations au prisme du cadre légal des rapports inévitables

3.1.1. A quoi correspond le fait de « devenir auteur » ?

3.1.1.1. La concomitance de l'existence de l'œuvre et du statut de l'auteur dans le droit français

La tangibilité du statut d'auteur n'a pas toujours été manifeste. Dans l'Antiquité, le poète, s'exprimant au nom et par le biais des dieux, en interroge la dimension ontologique⁶¹⁰ ; la dissociation entre créateur et œuvre créée persiste au Moyen Age : par la fréquente réappropriation des œuvres ou la pratique du palimpseste, le nom de l'auteur n'importe pas tant encore que l'œuvre elle-même :

[...] phénomène typique de l'inexistence de l'auteur, dans la poésie médiévale c'est le nom même du poète qui disparaît dans son texte ; tout se passe comme si le texte prenait lui-même la parole et se substituait à l'auteur. [...] A cet anonymat de l'auteur correspond une nature très particulière du texte, qui apparaît comme une sorte de bien collectif, une valeur commune que chacun peut s'approprier librement⁶¹¹.

Ainsi, avant que son rôle ne soit formellement établi et reconnu, le concept d'auteur était-il fréquemment évincé ; de la sorte, la transformation progressive de ce statut résulte notamment du phénomène d'association de l'œuvre singulière à un nom singulier et progressivement l'auteur devient-il possiblement avant tout le *signataire* : « Un auteur, c'est avant tout un nom signant une œuvre : aux yeux de ses contemporains comme au regard de l'histoire, il n'existe d'abord que par cette signature⁶¹². » Plus qu'une simple dénomination, l'apposition du nom devient preuve d'attribution : « L'auteur est la personne dont le nom apparaît sur la couverture. C'est un lien avec un objet physique (ou numérique) final. » (Laure-Anne Braun) De fait, la signature permet essentiellement la construction de l'auteur comme *marque* : « Cette accentuation du rôle du nom confère à celui-ci le rôle de marque ou de raison sociale qui fédère autour de lui tant l'ordre d'une création qu'une foi collective en une réalité appelée à être un continu symbole qui ne s'arrête pas à celui qu'il représente⁶¹³. » La signature ne se restreint pas à l'identité sociale de l'auteur, et s'étend aux pseudonymes employés pour diverses raisons propre à la stratégie auctoriale ou éditoriale (désir de rester anonyme, tentative d'écriture dans un autre genre ou registre que celui auquel le lectorat associe usuellement l'auteur, rendre un patronyme commun plus distinct sur le marché, participer à un effet de surprise, contourner l'usuel horizon d'attente, etc.) Mais si de telles utilisations ne remettent pas

⁶¹⁰ Voir notamment Jesper Svenbro, « La notion d'auteur en Grèce ancienne », dans Gabrielle Chamarat et Alain Goulet (dir.), *L'Auteur*, Presses universitaires de Caen, 1996, p. 15-26.

⁶¹¹ Bernard Edelman, *Le Sacre de l'auteur*, Seuil, 2004, p. 73-74.

⁶¹² Alain Viala, *La Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Minuit, coll. « Le sens commun », 1985, p. 85.

⁶¹³ Sandra de Faultrier-Travers, « L'auteur après l'auteur », dans Gabrielle Chamarat et Alain Goulet (dir.), *L'Auteur*, op. cit., p. 183.

en cause la nature exacte de la source de la création, la signature ne fait pas forcément de tout signataire un auteur ; dans le cas du recours à un prête-plume, l'auteur est distinct du signataire – confirmant par ailleurs cet effet d'auteur comme « marque ». De fait, au-delà de la seule signature, la singularisation de l'individu et de son indissociabilité d'une œuvre également singularisée est, plus encore qu'un procédé autorisant un individu à devenir signataire, un procédé permettant de revendiquer une *paternité*. Si les quatre critères définitoires de l'auteur décrits par Saint-Jérôme⁶¹⁴ et rappelés en 1969 par Foucault⁶¹⁵ permettent de définir « de façon légitime » l'attribution d'un créateur à un texte, ces critères⁶¹⁶, toutefois, ne résolvent pas le problème inhérent à certaines créations (ainsi des textes signés sans auteur, mais par des rédacteurs, signataires, etc.), écueil auquel vient répondre la « fonction-auteur » foucauldienne, dont la première caractéristique définitoire repose sur l'indiscutabilité de la paternité, engageant la responsabilité auctorale vis-à-vis de son œuvre :

[Ces discours] sont d'abord objets d'appropriation ; la forme de propriété dont ils relèvent [...] a été historiquement seconde, par rapport à ce qu'on pourrait appeler l'appropriation pénale. Les textes, les livres, les discours ont commencé à avoir réellement des auteurs [...] dans la mesure où l'auteur pouvait être puni, c'est-à-dire dans la mesure où les discours pouvaient être transgressifs. [...] Et lorsqu'on a instauré un régime de propriété pour les textes, lorsqu'on a édicté des règles strictes sur les droits d'auteur, sur les rapports auteur-éditeurs, sur les droits de reproduction, etc. – c'est-à-dire à la fin du XVIIIème siècle et au début du XIXème siècle, c'est à ce moment-là que la possibilité de transgression qui appartenait à l'acte d'écrire a pris de plus en plus l'allure d'un impératif propre à la littérature⁶¹⁷.

Avant même le questionnement relatif à la qualité potentielle de l'œuvre ou à son unicité, la fonction-auteur conçoit d'abord l'importance donnée au nom propre, à l'identité auctorale comme source de l'expression créatrice. Autrement dit, et comme le résume Sandra de Faultrier-Travers, « la qualité d'auteur est avant tout “une qualité dépendante” en ce qu'elle n'est pas inhérente ou consubstantielle à un sujet, mais la conséquence ou l'effet de l'existence d'un objet particulier, l'œuvre⁶¹⁸. » La présence d'un éventuel prête-plume, dans un tel cas, induit l'abandon de la paternité par le créateur au signataire, conférant à ce dernier le droit de s'en revendiquer comme le générateur véritable. La puissance de la paternité ne va pas seule, mais s'accompagne d'une réflexion relative à la défense des intérêts qui y sont corrélés et qui, là encore, se confrontent longtemps à « l'idée d'un droit du public sur l'œuvre » ; du fait d'une source de l'autorité prenant racine dans l'œuvre elle-même et non dans l'individu créateur, la

⁶¹⁴ Foucault cite lui-même Saint-Jérôme, *De Viris Illustibus (Des hommes illustres)*, dans *Œuvres complètes*, t. III, trad. Abbé Bareille, Louis Vivès, 1878, p. 270-338.

⁶¹⁵ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans *Bulletin de la Société française de philosophie*, n°3, 1969, p. 73-104. Texte accessible sur <http://1libertaire.free.fr/MFoucault349.html> [consulté le 30 juin 2023].

⁶¹⁶ Ces critères sont : « L'auteur est défini comme un niveau constant de valeur » ; « L'auteur est défini comme un certain champ de cohérence conceptuelle ou théorique » ; « L'auteur comme unité stylistique » ; et « L'auteur [comme] moment historique défini et point de rencontre d'un certain nombre d'évènements. »

⁶¹⁷ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », art. cité.

⁶¹⁸ Sandra de Faultrier-Travers, « L'auteur après l'auteur », art. cité, p. 171, citant Sandra de Faultrier-Travers, *Le Droit d'auteur dans l'édition*, Imprimerie Nationale, 1993, p. 63.

légitimité de ce dernier n'est que secondaire : « Dès la Révolution, le monopole de l'auteur n'est que le fruit d'un compromis entre un droit dit légitime à percevoir les fruits de son travail, l'auteur étant par analogie avec le travailleur manuel intégré dans une société de production et d'échange, et un droit de la collectivité d'être instruite, informée, enrichie⁶¹⁹. » L'émergence progressive du concept de « droit d'auteur » à la suite de la Révolution française, soit la réaffirmation de la propriété des textes dans un cadre légal,

[...] consacre l'identité de créateur, par étapes progressives reconnaissant à l'auteur un droit de la personne (et non plus seulement un droit de propriété matérielle) incluant, pour toutes les catégories de créateurs, le droit de divulgation, le droit au respect et la paternité de l'œuvre⁶²⁰.

Le droit français contemporain, dans la lignée de cette réflexion, entérine la concomitance entre ces deux concepts dans un processus de double singularisation du créant et du créé : « L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous. » (CPI L.111-1) L'auteur ne peut donc exister sans œuvre, et l'œuvre devient en réaction la marque de son auteur.

A cette constatation s'ajoute un second impératif : la caractérisation d'une œuvre, résultat d'un processus de création, induit également une condition d'originalité de celle-ci. Les théories de Proudhon au XIX^{ème} siècle avancent que l'œuvre (y compris littéraire), n'existe que grâce à l'environnement qui permet à l'auteur de la créer et de l'inscrire dans l'ensemble bien plus large de la pensée humaine : « L'homme ne crée pas ses idées, il les reçoit ; il ne fait point la vérité, il la découvre ; il n'invente ni la beauté ni la justice, elles se révèlent à son âme [...]»⁶²¹. » A ce titre, la propriété intellectuelle serait inique, et il serait illégitime de la revendiquer. Mais à l'inverse de cette posture, l'activité auctoriale pourrait être plus volontiers perçue comme étant liée à un concept d'accroissement de l'état d'une donnée porteuse d'une valeur initiale. Par la liaison visible à sa racine de la notion d'« auteur » dérivée du latin *auctor*, *oris*⁶²² au principe « d'augmentation », notamment en raison de sa supposée dérivation du verbe *augeo*, *auxi*, *auctum*, *augere*, « augmenter⁶²³ », dès lors, « l'auteur serait alors celui qui apporte quelque chose en plus⁶²⁴ ». Questionnant ce rapprochement étymologique, Antoine Compagnon y favorise plutôt le « pouvoir d'initiative » : « l'*auctor* est “celui qui promeut”, qui prend une initiative, qui est le premier à produire quelque activité, celui qui fonde, qui garantit et

⁶¹⁹ Sandra de Faultrier-Travers, « L'auteur après l'auteur », art. cité, p. 177.

⁶²⁰ Nathalie Heinich, *L'Elite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005, p. 178.

⁶²¹ Pierre-Joseph Proudhon, *Les Majorats littéraires : examen d'un projet de loi ayant pour but de créer, au profit des auteurs, inventeurs et artistes, un monopole perpétuel*, Bruxelles, Office de publicité, 1862, p. 14.

⁶²² <https://gaffiot.fr/#auctor> [consulté le 30 juin 2023].

⁶²³ <https://gaffiot.fr/#augeo> [consulté le 30 juin 2023].

⁶²⁴ Alain Viala, *La Naissance de l'écrivain*, op. cit., p. 276.

finallement l’«auteur»⁶²⁵ ». La « valeur ajoutée » issue d’une représentation singulière du monde serait ainsi plus volontiers l’effet d’un acte de création : « D’après Benveniste [...], *augere* consiste avant tout à poser un acte créateur, fondateur, voire mythique, qui fait apparaître une chose pour la première fois [...] l’auteur (*auctor*) est celui qui fonde une parole et s’en porte garant⁶²⁶. » Cette interprétation est notamment partagée par les créateurs eux-mêmes : « L’auteur est un producteur de contenu, si on veut vraiment le dire en termes prosaïques : il produit quelque chose. C’est un créateur, un inventeur. » (Anaïs Pournin) Laissant transparaître un héritage de cette pensée de concomitance de l’œuvre et de l’auteur, le droit français contemporain demeure depuis 1957 résolu sur ce point : les réglementations propres au cadre d’inclusion ou d’exclusion de ce qui relève du statut d’auteur, et celles relatives aux droits découlant de ce statut (relatifs à la fois au créateur, à l’œuvre et aux conditions de son exploitation), définies dans le CPI, font de l’auteur une entité n’existant pas *en soi*, mais définie par le truchement de l’acte de création dont il est indissociable. Ainsi l’individu(alisme) prime-t-il, et la caractéristique d’originalité de l’œuvre comme reflet de la personnalité de son créateur devient-elle à la fois fondatrice de la délimitation de ce qu’est une « œuvre de l’esprit » et s’inscrivant au fondement de la propriété intellectuelle : « L’œuvre est, quant à elle, juridiquement du moins, une création de forme, c’est-à-dire une idée matérialisée, dotée du caractère original, à savoir marquée par l’empreinte de la personnalité de son auteur⁶²⁷. » Le principe d’indissociabilité des discours à un individu identifiable, la logique d’appropriation qui en découle et l’impératif de l’originalité (soit la singularisation de la production issue de l’activité) que l’évolution juridique permet entérine notamment la possibilité d’une défense de l’auteur en cas de récupération, de modification ou de détournement abusif⁶²⁸. L’œuvre comme production devient incarnation de l’auteur singulier par l’incorporation de cette originalité. L’auctorialité contemporaine se trouve donc au carrefour de trois concepts : la singularité de l’auteur et de l’œuvre ; l’entérinement de cette singularité par le droit, approuvant la paternité de l’auteur sur son œuvre et l’originalité de celle-ci ; et la qualification esthétique. Le statut d’auteur se suffit de la création originale ; à cet égard, il n’est juridiquement pas porteur d’une

⁶²⁵ Antoine Compagnon, « Théorie de la littérature : qu’est-ce qu’un auteur ? Cours de M. Antoine Compagnon », Quatrième leçon : « Généalogie de l’autorité », s. d. Accessible sur : www.fabula.org/compagnon/auteur4.php [consulté le 30 juin 2023].

⁶²⁶ Ariane Bilheran, *L’Autorité : psychologie et psychopathologie*, op. cit., p. 23.

⁶²⁷ Sandra de Faultrier-Travers, « L’auteur après l’auteur », art. cité, p. 171.

⁶²⁸ La « représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l’auteur [...] » est « illicite » (CPI L.122-4). De la sorte, la contrefaçon (et le plagiat auquel la notion s’apparente) repose à la fois sur le principe d’une appropriation abusive de la paternité et d’une absence d’un caractère d’originalité qui dépasseraient, dans le cas d’une œuvre littéraire, la similitude des thèmes abordés et les éventuelles ressemblances diégétiques. Ainsi l’exemplifie le rejet de la plainte pour contrefaçon portée contre Marc Levy lors de la publication d’*Et si c’était vrai...* (M. A., « Marc Levy, Alain Minc, Calixthe Beyala devant la justice » [en ligne], dans *Le Figaro*, 20 septembre 2007. https://www.lefigaro.fr/livres/2007/09/20/03005-20070920ARTFIG90223-marc_levy_alain_minc_calixthe_beyala_devant_la_justice.php [consulté le 30 juin 2023].

charge symbolique. Pourtant, dans le milieu des lettres, son usage renvoie aussi à des considérations spécifiques.

3.1.1.2. Auteur ou écrivain ?

La fixation du concept d'« auteur » comme « créateur », indistinctement de la nature artistique de l'œuvre, est antécédente à loi de 1957 qui ne se conçoit que comme la poursuite d'un usage déjà entériné. C'est bien sous ce principe d'indistinction que le CPI décrit l'auteur (L.112-2). Mais par l'effet d'une synecdoque généralisante et surtout persistante, le terme tend encore aujourd'hui à désigner l'« auteur d'écrits » :

Pour désigner ceux qui écrivent, le mot d'usage le plus courant et d'acception la plus large était alors, comme de nos jours, celui d'« auteur ». En son sens général, il désignait quiconque a produit quelque chose ; son emploi pour désigner celui qui a produit un texte constituait une spécification fréquente, mais ne distinguait pas les particularités du texte considéré⁶²⁹.

L'attribution auctoriale par l'acte d'écriture induit ainsi une transformation du rôle du *scripteur*, simple « metteur en écrit », en producteur dont le travail porte la marque d'une individualité corrélée à cette écriture. Mais de la même manière que pour le terme « éditeur » (voir *supra*), le terme d'« auteur » est employé par les différentes instances de la chaîne du livre pour recouvrir différentes réalités. La restriction du statut d'auteur à celle de l'activité d'écriture se retrouve dans la parole des professionnels : « quelqu'un qui a quelque chose à exprimer *via* le canal de l'écriture » (Christophe Lucius) que dans la parole des auteurs eux-mêmes : « Je dirais qu'un auteur est quelqu'un qui écrit, qui se passionne pour l'écriture ; mais puisqu'un lecteur aussi peut se passionner pour l'écriture, alors un auteur est quelqu'un qui écrit vraiment, qui prend sa plume que ce soit pour écriture des articles, des livres, ce qu'on veut. » (Adrien Mangold) ; « Un auteur, c'est un artiste ; c'est-à-dire que c'est quelqu'un qui a une sensibilité plus fine que le commun des mortels. Et sa sensibilité, il la traduit dans son écriture, comme d'autres artistes la traduisent dans de l'expression musicale, ou de la peinture. » (Philippe Meslé) En dépassant son cadre strictement juridique (soit celui de la propriété intellectuelle relative à l'œuvre), la restriction de l'activité créatrice singulière au domaine de l'écrit confère à l'« auteur » une portée éminemment symbolique. Mais le rôle endossé par l'auteur n'en est pas forcément simplifié, et peut répondre à des logiques complexes n'induisant non seulement pas l'écriture comme moyen unique d'expression, mais n'induisant pas non plus de principe d'unité de l'écriture. Le partage d'une même « fonction-auteur » par les instances écrivantes n'empêche pas une la pluralité des individualités : ainsi, le principe de l'attribution de la fonction auctoriale varie dans son sens selon le genre des discours. La « fonction-auteur » foucaldienne évoquée au

⁶²⁹ Alain Viala, *La Naissance de l'écrivain*, op. cit., p. 276.

sujet de l'appropriation des discours est antécédente aux questionnements relatifs à l'esthétique littéraire. Toutefois, en s'ancrant dans une réalité matérielle, le texte littéraire acquiert également un capital symbolique propre à l'espace dans lequel il s'insère :

2 - « La fonction-auteur ne s'exerce pas d'une façon universelle et constante sur tous les discours. [...] Les discours « littéraires » ne peuvent plus être reçus que dotés de la fonction-auteur : à tout texte de poésie ou de fiction on demandera d'où il vient, qui l'a écrit, à quelle date, en quelles circonstances ou à partir de quel projet. Le sens qu'on accorde [au texte], le statut ou la valeur qu'on lui reconnaît dépendent de la manière dont on répond à ces questions⁶³⁰. »

Ainsi, par-delà le caractère indispensable de l'attribution de l'œuvre à l'individu, la production littéraire se double d'une charge symbolique qui lui est spécifique. Cette hyperonymisation de l'« auteur » à l'auteur plus particulier d'écrits tend même, dans l'usage professionnel comme dans l'usage profane, à se confondre avec le terme d'« écrivain », dont la définition est pourtant encore plus restreinte. L'acte d'écrire dans certains contextes (livrer une information neutre, remplir un formulaire, donner une indication géographique, etc.), qui ne se limite dès lors qu'à la scription, ne suffit pas à qualifier l'auteur comme tel. L'écrivain ne naît que dès lors qu'à son texte est associée une valeur « littéraire » (que celle-ci soit confirmée ou non par les différentes instances de réception), et désigne en conséquence le producteur à l'origine d'un texte ou de textes relevant de la littérature avant tout. Pourtant, divers discours tendent à faire correspondre aux deux termes une égale propension esthétique ; la confusion se retrouve notamment chez certains auteurs, qui par l'amalgame terminologique peuvent induire dans un même syntagme le principe de paternité (et donc une dimension juridique) et le principe de restriction de l'acte de création à l'activité d'écriture : « Pour moi, auteur et écrivain, c'est la même chose, quand même ! C'est un artiste qui crée une œuvre. Que ce soit un écrivain ou un auteur, pour moi c'est exactement le même terme. » (Christine Lacroix) D'autres inversent le rapport de légitimité :

Il y aurait donc une nuance entre « auteur » et « écrivain », c'est très piégeux. Moi, je suis un auteur. Ce mot est de la même famille qu'« agir », ou « acteur » : je suis le fabricant de ce que j'écris, et j'écris des poèmes, des chansons, des nouvelles, des romans, la liste des courses. « Auteur » est un terme beaucoup plus général et qui me va bien, mais parce que je fais tout cela, et que je le fais depuis longtemps. « Ecrivain », est un mot un peu désuet ; j'ai l'impression que personne ne se présente comme écrivain, mais plutôt comme auteur. (Philippe Meslé)

Une diversité dans l'usage s'observe également dans le discours des professionnels ; certains établissent bien une distinction basée sur l'appareil de loi : « Un écrivain écrit de la littérature ou de la poésie ; un écrivain est un auteur, mais un auteur peut aussi être un illustrateur, un traducteur, quelqu'un qui produit des textes qui ne sont pas de la littérature. [...] “Auteur” est vraiment plus proche du juridique. » (Charlotte Bayart-Noé) ; d'autres, tout en

⁶³⁰ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », art. cité.

rester proches du sens juridique, vont associer le statut d'auteur à la création, tout en restreignant cette dernière à l'une de ses franges, autrement dit à l'exclusion des autres : « On est auteur dès qu'on a écrit un livre, et qu'on le fait lire à des gens. Je n'ai pas de hiérarchie entre les auteurs ; c'est tellement dur d'aller au bout d'un livre, et je suis tellement admirative quel que soit le résultat final que je pense que c'est une fois le fichier fini qu'on va se dire auteur. » (Charlotte Allibert) Par évincement de toute dimension juridique, l'amalgame entre les deux notions apparaît ailleurs : « Étant donné que vous employez deux noms, j'y vois comme une invite à distinguer l'écrivain (personne qui écrit, comme il ferait autre chose, et qui est caractérisé par ce geste) de l'auteur qui certes écrit mais n'écrit pas comme tout le monde, c'est-à-dire possède un style et un monde propre. » (Bertrand Fillaudeau) Et là encore, l'échelle de légitimité est parfois inversée :

Un auteur est un artiste qui maîtrise parfaitement les mots, et qui est en capacité de dérouler une histoire à travers les lignes. Vous m'avez dit : « écrivain », donc vous faites un distinguo d'avec un auteur. Un écrivain peut être quelqu'un qui n'a pas forcément l'imaginaire et tout ce qui va avec pour créer du texte, mais qui par contre a une parfaite maîtrise de l'écriture, et qui va pouvoir mettre sa plume au service d'un auteur. (Sarah Berziou)

Ainsi à travers les discours l'amalgame entre « écrivain » et « auteur » tend à révéler une hiérarchie induite entre différents états de légitimité issus de l'acte de création. La confusion fréquente entre les deux termes participe de la construction collective de la posture de l'individu écrivant ; juridiquement, la distinction est néanmoins claire : si l'écriture paraît porteuse d'une valeur et d'une légitimité intrinsèque, qui pousse à voir derrière le terme d'« auteur » une figure, celle de l'auteur de littérature, le terme d'« écrivain » n'en est pas moins absent du CPI⁶³¹. À tous les égards, être « dit » écrivain impose un processus plus complexe que l'accès au statut d'auteur, et fera de ce fait l'objet d'une réflexion plus poussée ultérieurement (voir partie II). Un problème demeure malgré tout : l'acquisition du statut d'auteur se suffit-elle du seul support juridique accompagnant la création ?

3.1.1.3. L'autorité auctoriale légale face à l'auteur « autorisé »

Le concept d'« autorité » n'est pas étranger à celui d'« auteur », les deux termes partageant la même racine ; ainsi, « Le verbe *augeo*, dont provient l'*auctoritas*, signifie faire naître, augmenter, produire à l'existence⁶³². » Paternité et originalité, par la singularité de l'acte créatif, confèrent à l'auteur une *autorité auctoriale* sur l'œuvre indissociable de sa génération. Cette autorité est partiellement autopoïétique, du fait du pouvoir de revendication de l'auteur : celui-ci est, par l'acte créatif, garant de son œuvre : « Un auteur est tout simplement quelqu'un

⁶³¹ Comme le confirme l'outil de recherche du site Legifrance. Il est notable que le terme « écrivain » soit en revanche présent au sein du Code de la sécurité sociale (article R-382-1) et du Code général des impôts (article 92).

⁶³² Ariane Bilheran, *L'Autorité : psychologie et psychopathologie*, op. cit., p. 23. Voir également l'introduction.

qui produit un texte, qui le revendique, et qui le signe au double sens de l'identité et de la responsabilité, sur la scène sociale. En amont, l'auteur ne se pense pas sans désir d'auteur. L'auteur n'est pas simplement celui qui signe ; c'est celui qui a désiré signer. » (auteur anonyme) Autrement dit, l'autorité dont dispose l'auteur sur son œuvre résulte aussi notablement de l'expression de son intention : « Sous le nom *d'intention* en général, c'est au rôle de l'auteur qu'on s'intéresse, au rapport du texte et de son auteur, à la responsabilité de l'auteur sur le *sens*, et la *signification* du texte⁶³³. » De la sorte, l'auctorialité se constitue également par la démonstration d'une *marque* de l'individu sur sa création : « Au-delà de l'histoire qu'il raconte, un auteur doit être capable d'insuffler un peu de son âme dans ses textes, et cela sans que le lecteur en soit gêné dans sa lecture. » (Anita Berchenko) Mais comme il a été démontré, cette autorité par engagement et assomption de responsabilité n'est pas que déclarative ; elle est complétée et renforcée par diverses sources d'attestation périautoriales, dont la première est juridique ; son principe correspond à cet égard à l'autorité *rationnelle* de la terminologie wébérienne en ce qu'elle repose sur un support légal (le CPI). Le « droit » correspond autant à ce qui est revendiqué, soit la demande d'une « autorisation » possiblement attestée par un appareil légal (afin de l'entériner et de ne pas revendiquer le bien-fondé de ce droit par la seule pratique, individuelle ou collective) qu'à ce qui est donné, soit l'acte même de cette autorisation. Si l'autorité est « ce qui autorise », alors le droit est « ce qui est autorisé » et, par l'appareil juridique, cette autorité se suffit de la création. Ce droit de se dire auteur et d'être dit tel, institutionnellement légitime, se fait indépendamment du support sur lequel cette œuvre est créée ; l'autorité auctoriale n'en est pas moins autorité *sur l'œuvre*, délégation légale de disposer de cette œuvre selon ses choix, et possibilité d'en céder les droits d'exploitation. La remise en question de l'autorité d'auteur qu'il est possible d'exprimer se limite au doute sur la paternité de l'œuvre, ou sur le caractère original de celle-ci⁶³⁴. Mais cette « autorisation » juridique apparaît ne pas être la seule : le fondement de l'autorité auctoriale puise sa force du soutien qui lui est apporté par d'autres instances. Antoine Compagnon appuie ainsi l'idée de modernité du concept de « légitimité et d'autorité individuelle de l'auteur⁶³⁵ » ; toutefois cette autorité (et cette légitimité) furent « menacées dès le XIX^e siècle par l'industrialisation de la littérature et la montée en puissance des grands éditeurs, au moment même où le statut

⁶³³ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Seuil, coll. « Points essais » 1998, p. 51.

⁶³⁴ Les copies illicites comme l'incarnent les plagiat ne sont pas considérables comme des productions originales dans leur essence ; en cela, elles ne peuvent éthiquement donner lieu à l'affirmation d'une auctorialité, et donc d'une autorité sur le texte. Une telle revendication par le plagiaire entraîne le risque de se voir démunir de l'auctorialité en cas de condamnation.

⁶³⁵ Antoine Compagnon, « Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ? Cours de M. Antoine Compagnon », Quatrième leçon : « Généalogie de l'autorité », doc. cité.

symbolique de l'auteur atteignait pourtant son sommet⁶³⁶. » En qualité d'approbation par une instance légitimée et légitimante du milieu culturel, l'acte de publication devient *autorisation* à s'adresser à un public : « J'avais un désir "auteuriste". Et puis un jour, on est publié ; on fait ce qui s'appelle un livre, c'est la publication. La publication, c'est une forme d'autorisation. Etre publié, c'est "être autorisé à", à s'exprimer, à valider son désir sur une scène sociale. » (auteur anonyme) Tout auteur étant juridiquement qualifié tel avant même que ne soit entériné l'acte de publication, cette « autorisation » éditoriale n'est pas acquisition formelle du statut. Mais si, comme le rappelle Monique Nemer, « pour un éditeur, l'auteur est une notion qui ne souffre pas de degré d'intensité – on n'est pas "plus ou moins auteur"⁶³⁷ », par la force de cet imaginaire collectif, cette autorisation n'en devient pas moins, par extension, celle de « se dire auteur » : « A partir du moment où on a écrit quelque chose et qu'on le considère potentiellement comme une œuvre, c'est-à-dire qu'on y apporte le soin de le relire, de le faire relire, et d'avoir l'idée de le publier aux yeux de tout le monde, oui : on est un auteur. On peut être un mauvais ou un bon auteur, mais on a cette démarche d'auteur. » (Patricia Duliscouet) L'instance éditoriale « autorise » fondamentalement l'auteur à se dire tel, incarnant la légitimité « institutionnelle » wébérienne en lieu et place de l'Etat et rendant les deux entités indissociables : « L'auteur est un producteur de contenu, si on veut vraiment le dire en termes prosaïques : il produit quelque chose. C'est un créateur, un inventeur. Il va proposer ce contenu à un éditeur. » (Anaïs Pournin) L'auteur, par-delà la définition juridique, devient celui qui est publié ou, pour le dire encore plus précisément, celui qui a l'assurance et la promesse d'être publié par une instance éditoriale⁶³⁸. Plus que la simple facilitation de la mise à disposition d'une œuvre auprès d'un public, la publication devient un impératif d'association au système de sorte à voir son statut d'auteur reconnu dans l'espace public *au-delà* de la simple détermination juridique. L'« auteur » dans sa dimension symbolique est ainsi une construction soumise en permanence aux influences extérieures, qui vont ou non lui conférer du capital symbolique. L'édition fait de l'écrivain un *auteur autorisé* à publier, dans un contexte dépassant possiblement les seules contritions juridiques. Pour autant, cette autorisation n'est *elle non plus* pas strictement déclarative : si l'autorité éditoriale qui approuve ce statut est peu questionnée, tant la légitimité qu'on lui reconnaît est ancrée dans l'imaginaire collectif, elle ne s'en articule pas moins elle aussi autour d'un appareil de loi. Toutefois, celui-ci ne régleme pas les relations entre les deux entités dans ses moindres subtilités : tout en s'appuyant partiellement sur un système légal, l'instance

⁶³⁶ *Idem.*

⁶³⁷ Monique Nemer, « Les rapports auteur/éditeur », dans Gabrielle Chamarat et Alain Goulet (dir.), *L'Auteur*, op. cit., p. 186.

⁶³⁸ Cette antériorité ne saurait être réitérée à l'occasion de publications ultérieures à la première ; un « auteur » « autorisé à publier » par l'instance éditoriale mais n'ayant vu qu'un seul de ses textes publiés garde ce statut sans que le refus de ses autres manuscrits puisse le lui ôter.

éditoriale semble façonner tout un régime de croyance.

3.1.2. L'éditeur face à la loi

3.1.2.1. Le flou juridique d'une activité : entre liberté d'éditer et obligations

La Révolution et la fin des privilèges font du métier d'éditeur une activité s'exerçant sans besoin d'autorisation étatique. Cet héritage s'observe toujours à présent : comme le rappelle le site du SNE, « L'édition n'est pas une profession règlementée, et toute personne peut décider de se consacrer à l'édition d'ouvrages, sans exigence de titre ou de diplôme préalable⁶³⁹. » Le « métier d'éditeur » (soit les critères d'exercice de la profession) n'est ainsi pas régulé en tant que tel par l'appareil judiciaire français, mais seulement par le biais d'une Convention collective, dont les frontières théoriques ne recoupent pas toujours la réalité pratique (voir *supra*). Le concept n'en est pas pour autant absent des textes de loi qui, sans en apporter une définition, ne font que mention d'une « personne appelée éditeur » (CPI L.132-1), circonlocution corrélée à l'établissement préalable d'un « contrat d'édition » et dont seules les responsabilités afférentes à ce contrat sont détaillées. De fait, non obligatoirement contrainte par les préceptes d'une corporation, l'existence de l'éditeur n'est codifiée que corollairement à la loi relative aux produits qu'il contribue à créer, le rendant indissociable de l'objet sur lequel porte son exercice. Et tout comme une tournure ancienne définit l'éditeur comme l'individu « qui veut bien prendre le soin⁶⁴⁰ » de l'œuvre (laissant d'ailleurs entendre une concession faite au tiers-auteur, créateur de cette œuvre et alors présenté comme hiérarchiquement dépendant du bon vouloir de cet éditeur), en droit français contemporain l'activité d'éditeur apparaît toujours comme une construction en creux, son existence étant concomitante à la préexistence d'une œuvre, et *a fortiori* de son auteur. Par ailleurs, les divers Codes – dont celui de la Propriété intellectuelle – ne mentionnent ni ne définissent le syntagme de « maison d'édition » ; les structures éditoriales sont d'abord catégorisées par leur nature (SA, SARL, etc.), ainsi que par leur activité principale (code APE). A cet égard, la nomenclature APE en 58.11 Z, « édition de livres », ne constitue pas un prérequis nécessaire à l'activité éditoriale, mais ne permet que de classer la nature de l'activité principale d'une entreprise : toute structure peut être catégorisée en 58.11 Z si son activité principale consiste en « l'édition de livres », même si elle n'établit aucun contrat ; à l'inverse, une structure peut réaliser des activités de nature éditoriale sans devoir répondre à l'impératif d'une catégorisation comme telle. En effet, si l'apposition d'un

⁶³⁹ <https://www.sne.fr/faq-de-ledition/> [consulté le 30 juin 2023].

⁶⁴⁰ S. n., « Editeur », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. V, 1765, p. 396.

ISBN atteste l'existence d'une publication – et possiblement son statut de livre⁶⁴¹, toute entité procédant à une publication dotée d'un ISBN n'en est pas pour autant « éditoriale » par son activité à titre principal⁶⁴². Cet état de fait questionne notamment la frontière du livre : si certaines structures « traditionnelles » ont décidé de s'affranchir de cette contrainte, elle est encore plus courante dans les nouveaux espaces de production. De nombreuses plateformes dématérialisées favorisant l'accès à la publication en autonomie, s'inspirant des modèles institués dans le circuit de l'imprimé, procèdent également par attribution d'un ISBN aux œuvres qu'elles hébergent (voir partie III) ; toutefois, ceci n'est pas une démarche universelle. Par ailleurs, les ouvrages publiés avant l'instauration du système d'ISBN et n'ayant pas été réédités depuis en sont toujours dénués. Pour les raisons susmentionnées, il apparaît d'une part que quoique le contrat entérinant les relations entre les deux chaînons de l'auteur et de l'éditeur soit ordinairement établi entre un individu et une entreprise, par l'entremise d'un représentant de cette dernière, l'activité de la « personne nommée éditeur » n'exige pas la préexistence d'une structure au titre de laquelle cette personne agit ; et que d'autre part, l'usage du syntagme « maison d'édition » relève d'une finalité d'abord symbolique. Ces définitions lacunaires de l'éditeur et de l'activité éditoriale ne sont pas sans poser plusieurs interrogations.

Tandis que l'auteur jouit de son statut par la seule création, pouvant de fait exister en autonomie, la définition légale du statut d'éditeur semble pour sa part reposer *a priori* sur le principe d'une construction mutuelle réalisée par le truchement du contrat. Or, si l'auteur ne peut exister sans œuvre (originale), son statut étant concomitant de la création, l'éditeur n'y est en réalité pas strictement astreint. De la même manière que tout individu peut se définir comme « éditeur », le concept d'« édition » peut renvoyer à un ensemble de pratiques éditoriales ne nécessitant pas l'établissement d'un contrat dit « d'édition », ni même d'un simple contrat (la publication pouvant par exemple être celle d'œuvres tombées dans le domaine public). L'acte même de la publication, soit le fait de mener le livre au jour, ne semble pas non plus indispensable ; ceci en raison de la possibilité de fonder une structure catégorisée en 58.11 Z avant la publication du premier ouvrage au catalogue, voire même de la réception du premier manuscrit⁶⁴³. Il est par ailleurs possible pour l'instance éditoriale de publier des œuvres sans auteur (anonymes, notamment). De fait, si l'éditeur peut conceptuellement exister sans œuvre et

⁶⁴¹ L'*International Book Number* ne s'applique pas exclusivement aux « livres » mais également aux CD, DVD et cassettes.

⁶⁴² Le site de l'AFNIL, ayant la charge de leur délivrance, précise ainsi dans sa FAQ que la demande concerne tout aussi bien les « maisons d'édition » que les « sociétés non spécialisées dans l'édition », ou même « tout autre organisme ». <https://www.afnil.org/foire-aux-questions/> [consulté le 30 juin 2023].

⁶⁴³ A titre d'exemple, Actes Sud est fondée en 1977 mais ne publie son premier livre qu'en 1978. Cette dernière date est usuellement indiquée comme année de début de l'activité de la maison.

sans auteur, son statut doit reposer sur un autre principe. Le statut légal de l'éditeur se trouvant dans une zone grise (en l'absence de corporation, d'institution, etc. hormis les syndicats et associations), se *nommer* éditeur suffit-il à conférer la reconnaissance de ce statut et à le légitimer ? Ce principe serait plus volontiers celui de la capacité de la publication, ou plus précisément celui de l'engagement à assurer cette dernière. Mais cette *puissance d'agir* ne va pas seule : en dépit de l'imprécision juridique, une structure ou un individu remplissant des fonctions éditoriales n'en sont pas moins astreints à un ensemble d'obligations ; et l'individu-éditeur, représentant ou non d'une structure, par cet engagement, engage aussi son respect des responsabilités qui en découlent. Celles-ci sont corrélées aux conditions d'exploitation de l'œuvre par l'instance éditoriale. Si n'importe quel individu, et quel que soit son parcours, peut endosser des responsabilités d'une telle nature, s'appeler par là-même « éditeur », et rejoindre ou fonder une structure catégorisée en « 58.11 Z », cet exercice exige néanmoins tout un ensemble d'engagements légaux de l'instance endossant la responsabilité relative à cette œuvre et à son créateur. Autrement dit, un éditeur peut exister sans œuvre et sans auteur, et une œuvre peut exister sans auteur ; mais lorsque l'auteur d'une œuvre destinée à la publication est identifiable et qu'il n'est pas tombé dans le domaine public, alors l'engagement éditorial se définit par le conditionnement de l'exploitation de l'œuvre, prenant usuellement la forme d'un contrat dit « d'édition ». Ce dernier ne peut exister sans instance assurant préalablement le rôle de représentant ; de fait, pas de contrat (à plus forte raison, pas de contrat d'édition) sans éditeur, bien que le lien puisse prendre différentes formes (voire *infra*).

Quoique signe d'un rapport déjà déséquilibré, la seule puissance éditoriale dans sa capacité de refus ou d'acceptation de publier n'équivaut toutefois pas à un engagement de sa part. La simple adresse du manuscrit n'engage aucune responsabilité vis-à-vis de l'œuvre, ni vis-à-vis de l'auteur ; plus encore, la simple acceptation du manuscrit n'équivaut pas non plus à un engagement formel, celle-ci pouvant notamment être soumise à condition : « un éditeur peut demander une V2, de repenser le roman, ce qui demande énormément de travail, mais sans aucune garantie d'être publié au final. » (Amélie Petit) La responsabilité n'est formellement active qu'une fois le contrat signé, liant les deux parties ; si un tel lien est établi, alors les signataires s'engagent à respecter certaines clauses. Dans tous les cas, la possible cession des droits à laquelle procède l'auteur n'est pas sans limite, et certaines réglementations demeurent transversales à tout acte de publication. Si le remplacement des privilèges royaux par les Lois du 13 et 19 janvier 1791, et du 19 et 24 juillet 1793 redéfinit la propriété des ouvrages et en

établit les conditions de cession⁶⁴⁴, l'abandon des droits à l'exploitant reste possiblement totale, laissant alors à ce dernier la pleine jouissance sur l'œuvre. Mais la loi évolue, établissant une distinction nette entre droits patrimoniaux et droits moraux ; tandis que les premiers, qui conditionnent les modes d'exploitation, de reproduction et de représentation de l'œuvre par un tiers demeurent cessibles, les seconds restent la propriété exclusive de leur auteur, et deviennent par ailleurs imprescriptibles (CPI L.121-1). L'exploitant ne pouvant ni se les accaparer ni les outrepasser, leur respect est exigé indifféremment de la nature de l'auteur, de la période d'apparition de l'œuvre, ou de la nature du lien contractuel établi. Le modèle fixant le droit de la propriété intellectuelle étant toujours d'actualité, la cession d'un auteur ne peut porter que sur ses droits patrimoniaux. Chaque relation entérinée par contrat porte en outre sur des questionnements économiques : par son établissement, l'éditeur s'engage à rendre disponible l'œuvre par sa distribution, et son réassort (CPI L.132-17-2 et L.132-12), ainsi qu'à sa bonne représentation, lui assurant (théoriquement) un seuil minimal de visibilité, donc avant même que ne se posent les questions relatives à la légitimité littéraire et à la consécration. Suite à la publication, l'éditeur est par ailleurs chargé du dépôt légal (Code du Patrimoine, article L.132-2), pratique instaurée depuis 1793⁶⁴⁵ et se réalisant désormais auprès de la BnF par l'envoi d'un ou deux exemplaires. Mais les engagements contractuels ne s'effectuent pas que vis-à-vis de l'exploitation de l'œuvre ; l'éditeur est également tenu de rendre compte annuellement au moins (CPI L.132-13 et L.132-17-3), donnant lieu au versement des droits d'auteur calculés dans les clauses du contrat (CPI L.132-5). Indépendamment du profit réalisé sur ses ventes, l'édition d'un ouvrage fait donc de son éditeur, en qualité de producteur de bien, le *responsable* de l'œuvre. L'encadrement et la délimitation de l'exploitation ne vont pas sans contreparties : par la cession, l'auteur s'engage également à respecter les clauses inscrites au contrat, et de fait envers l'instance éditoriale à laisser l'exercice « paisible » de l'exploitation de son œuvre par l'éditeur (CPI L.132-8). Ainsi, la cession des droits patrimoniaux de l'auteur à l'éditeur ne lui confère pas de responsabilités spécifiques en raison de la relation qui est ainsi établie avec l'entreprise éditoriale. Une des commissions du VIème plan, prenant acte du déséquilibre entre le rôle de l'auteur et celui de la structure à laquelle il est rattaché, propose un élargissement des responsabilités auctoriales par l'entérinement du lien contractuel :

⁶⁴⁴ « Les auteurs d'écrits en tout genre [...] jouiront durant leur vie entière du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la république en d'en céder la propriété en tout ou en partie. » Voir Compte-rendu des travaux du congrès de la propriété littéraire et artistique/Loi du 19 juillet 1793 art. 1er.

⁶⁴⁵ Le Compte-rendu des travaux du congrès de la propriété littéraire et artistique/Loi du 19 juillet 1793, dispose ainsi, dans son article 6, des usages relatifs au dépôt légal dans la protection contre la contrefaçon : « Tout citoyen qui mettra au jour un ouvrage, soit de littérature ou de gravure, dans quelque genre que ce soit, sera obligé d'en déposer deux exemplaires à la bibliothèque nationale ou au cabinet des estampes de la république, dont il recevra un reçu signé par le bibliothécaire, faute de quoi il ne pourra être admis en justice pour la poursuite de contrefacteurs. »

Dans la mesure où un auteur est « attaché » à une maison d'édition par un contrat de publication qui peut le lier pour une très longue période, certains membres du groupe ont suggéré qu'il soit intéressé de plus près à la marche, à l'organisation de ladite maison. De même qu'il devrait être associé à la fabrication et à la production de son livre sur le marché, de même l'auteur devrait être consulté sur l'orientation générale d'une « marque » dont il porte les couleurs. Il serait donc souhaitable, dans cette optique, que les maisons d'édition facilitent la création de comités d'auteurs qui, siégeant aux côtés des responsables de l'édition, donneraient leur avis sur certaines options que la maison serait amenée à discuter⁶⁴⁶.

Cette proposition optimiste n'aura pas lieu. Si des auteurs peuvent effectivement être acteurs de l'évolution ou de la transformation d'une entreprise lorsqu'ils y sont employés (indépendamment de leur activité auctoriale, soit par contrat régulier et non par contrat d'édition proprement dit ; ou bien lorsqu'ils possèdent des responsabilités spécifiquement éditoriales dans la maison), le contrat d'édition lui-même n'est en aucun cas contrat d'embauche : il ne donne lieu à aucune prérogative de cette nature, quand bien même celui-ci fait effectivement état d'un « attachement » entre les deux entités. Le contrat d'édition n'est ainsi en aucun cas l'attestation d'un statut de professionnel mais un contrat différent portant sur une prestation, et l'auteur peut au regard de ce rapport n'être considéré, même juridiquement, que comme un simple prestataire de service. En dépit de l'engagement formel de l'éditeur suite à la cession des droits, un rapport de domination manifeste s'établit, dans lequel l'éditeur endosse le rôle du dominant, et l'auteur celui du dominé. Cette domination s'observe au-delà du cadre des conditions afférentes à la publication de l'œuvre sujette du contrat, pour s'étendre à ses adaptations.

3.1.2.2. La circulation des œuvres : des initiatives essentiellement éditoriales

Les droits patrimoniaux contractuellement cédés par l'auteur à l'éditeur peuvent l'être à nouveau de diverses façons. Les droits d'adaptation ont ainsi été le fruit d'une longue réflexion. A son établissement en 1957, le CPI ne prend pas en compte les transformations les plus récentes du monde de l'édition, laissant de fait des zones d'ombre dans l'exploitation des œuvres. Parmi celles-ci, un rapport du VIème plan y inclut le besoin de redéfinir les droits seconds, également nommés « droits annexes » et désignant « tous droits secondaires, les droits tirés d'une quelconque transformation de l'édition originale ou ordinaire. C'est le cas lorsque le livre se voit “prolongé” par une édition de poche, par un ouvrage Club, ou encore est adapté pour le cinéma, pour la télévision, devient disque, feuilleton, etc.⁶⁴⁷ » L'évolution de la loi, prenant progressivement en compte ces questionnements, donne la part belle aux adaptations audiovisuelles. Faisant suite à la loi du 3 juillet 1985⁶⁴⁸, les droits d'auteur sont étendus aux

⁶⁴⁶ Collectif, *Préparation du VIème plan. Rapport de la commission « Enseignements artistiques – création – diffusion »*, op. cit., p. 352.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 353.

⁶⁴⁸ Loi n°85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle, dans *Journal officiel de*

droits dits « voisins », et l'inclusion de leur mention devient obligatoire au nombre des clauses contractuelles depuis 1992⁶⁴⁹ ; la loi dispose aujourd'hui que les cessions des droits d'adaptation audiovisuelle « doivent faire l'objet d'un contrat écrit sur un document distinct du contrat relatif à l'édition proprement dite de l'œuvre imprimée. Le bénéficiaire de la cession s'engage par ce contrat à rechercher une exploitation du droit cédé conformément aux usages de la profession et à verser à l'auteur, en cas d'adaptation, une rémunération proportionnelle aux recettes perçues. » (CPI L.131-3) Cette cession externe au milieu éditorial exige légalement l'accord préalable de l'auteur des œuvres ainsi cédées, dont l'auteur peut d'ailleurs conserver le monopole. Tout en la circonscrivant à la responsabilité de l'entreprise éditoriale, la question des droits d'adaptation sous d'autres formats que l'imprimé se conçoit comme la prise en compte de la potentielle reconnaissance future du livre par des tiers non éditoriaux⁶⁵⁰. Plus qu'un pari sur une réussite future de l'œuvre, les clauses d'adaptation servent à garantir l'intérêt éditorial dans les revenus issus de cette reconnaissance ultérieure : la négociation des cessions faite à des tiers est gérée par l'instance éditoriale elle-même. De fait, même si l'inclusion des adaptations dans les contrats permet de freiner la cession sauvage des droits par l'instance éditoriale, le profit n'est pas exclusif à l'auteur : « ce sont des contrats tout à fait standards, qui sont en faveur de l'éditeur, avec 50 % sur les droits audiovisuels, etc. C'est beaucoup. » (auteur anonyme) Les adaptations ne sont pas qu'audiovisuelles, mais peuvent aussi s'étendre à d'autres champs de la production artistique, telles que les pièces de théâtres.

Toutefois, cette initiative laissée à l'auteur ne doit pas faire illusion : d'une part, ces pratiques d'adaptation (audiovisuelles ou autres) ne sont pas fréquentes et ne concernent qu'une minorité d'œuvres ; d'autre part les autres droits d'adaptation dits droits « annexes » ne bénéficient pas d'un tel traitement, et tendent au contraire à entériner un peu plus l'assujettissement auctorial vis-à-vis du système éditorial. Dénonçant plusieurs abus, le rapport de commission préconise la revalorisation du montant des droits d'auteur correspondant aux droits annexes évoqués, dont la coutume veut à l'époque qu'elle « corresponde à la moitié du droit principal – c'est à dire 5 % au lieu de 10 % », mettant en place une « accumulation d'usages et d'habitudes qui [...] lèsent gravement l'auteur⁶⁵¹. » Directement corrélée aux transformations du monde culturel et aux modes de consommation de ses produits, la revalorisation exigée prend ainsi compte de la spécificité du champ de production littéraire, « à

la République française, 4 juillet 1985, p. 7495-7501.

⁶⁴⁹ Loi n°92-597 du 1er juillet 1992 relative au code de la propriété intellectuelle (Partie législative) (1), dans *Journal officiel de la République française*, 3 juillet 1992, p. 8801 sq.

⁶⁵⁰ Cette reconnaissance peut par exemple être à l'initiative de divers groupes de production de films.

⁶⁵¹ Collectif, *Préparation du VIème plan. Rapport de la commission « Enseignements artistiques – création – diffusion »*, op. cit., p. 353.

un moment où l'évolution de l'édition entraîne, à côté de la vente traditionnelle, une extension considérable des circuits hors librairie : par courtage, par correspondance, à travers les clubs⁶⁵²... » Mais contrairement aux droits d'adaptation audiovisuelle, si l'auteur cède à titre exclusif ses droits patrimoniaux à l'éditeur, celle-ci inclut aussi la faculté pour ledit éditeur de transférer librement ces droits d'adaptation, de reproduction et de représentation à des tiers ; cette catégorie spécifique mérite une certaine attention. La circulation des œuvres peut être l'objet d'une initiative éditoriale ou auctoriale, intra ou extraéditoriale, active ou passive. Si les œuvres adaptées au théâtre ou au cinéma sont rares, il n'en va pas de même pour les adaptations de l'œuvre sous d'autres formats. L'adaptation au format de poche, semi-poche, édition de luxe, club, etc., ne nécessite pas nécessairement de cession dès lors que la structure disposant des droits possède également un département ou une collection dédiée à ces rééditions, que cette structure soit de grande taille (tel qu'Actes Sud avec « Babel »), ou soit plus petite (tel que Minuit avec « Double »). Nombre de structures éditoriales établissant des contrats, toutefois, ne disposent pas de collection dédiée à leur actif ou des moyens nécessaires ; les adaptations peuvent alors être assurées par une entreprise tierce en mesure d'adapter le livre au format de poche si la structure initiale ne dispose pas des moyens pour y procéder elle-même. Dans de tels cas, l'instance éditoriale qui dispose des droits d'exploitation de l'œuvre a le plus souvent la seule responsabilité de cette cession : « Chaque fois qu'une demande d'acquisition de droits est faite à l'éditeur, c'est au responsable des droits de rédiger le contrat dans lequel il ne devra céder que les droits qui lui ont été confiés en gestion par l'auteur. [...] Dans le cas des contrats pour des cessions “poche” ou “club”, il est généralement établi par l'acheteur⁶⁵³. » Quoiqu'active, cette cession n'est que partielle : l'éditeur d'origine cède les droits d'exploitation sous certains formats, mais n'abandonne pas pour autant ceux dont il dispose déjà. Il apparaît que la répartition des droits d'auteur générés par une telle cession n'est pas fixée légalement ; ainsi, selon le modèle de contrat délivré par la SGDL, « L'usage veut que l'auteur et l'éditeur se partagent à 50 % les montants perçus au titre de l'exploitation par des tiers. Mais rien n'empêche l'auteur de négocier un taux plus élevé (60 % ou 70 %), surtout dans les cas où il apporte lui-même à l'éditeur une proposition qui aboutit à une exploitation⁶⁵⁴. » En outre, comme certains discours l'indiquent, l'accord exprès de l'auteur n'est pas systématiquement requis dans ces situations et de telles adaptations sont parfois réalisées sans qu'il ne soit seulement mis au courant : « Un de mes livres est sorti au format poche : je l'ai appris par Amazon. Tout est comme ça. L'éditeur devait avoir des sorties au printemps – en

⁶⁵² *Idem.*

⁶⁵³ Jean-Baptiste Bourrat et Florence Maletrez, « La Cession des droits annexes », dans Bertrand Legendre, *Les Métiers de l'édition*, Editions du Cercle de la Librairie, 2012, p. 377-383.

⁶⁵⁴ Conseil Permanent des Écrivains, *Contrat d'édition commenté*, Société des Gens de Lettres, 2020, p. 20.

principe, ils sortent plutôt au printemps puisqu'en septembre, c'est la grosse rentrée – mais n'a même pas prévenu les auteurs que ça ne sortait pas à cause du confinement, ni ne leur a dit quand est-ce que ça sortait, il leur a rien dit. » (Christine Lacroix) Les auteurs n'ayant pas toujours autorité dans ces prises de décision, de tels événements contribuent à renforcer leur exclusion de la machine éditoriale, et de confirmer aussi bien leur subordination au système que leur statut de « non initié ».

Une telle liberté de cession par l'instance éditoriale peut par ailleurs se démultiplier, comme l'exemplifie la possible cession des droits d'exploitation à l'étranger. Ce phénomène peut être motivé par une décision de l'éditeur source, dans une démarche prospective : « Nous tâchons d'exporter autant que possible nos parutions à l'étranger. » (Alice Déon) ; tandis qu'aux éditions du Seuil, « La vente à l'étranger intervient essentiellement au moment du grand format : c'est au moment de la mise en composition du livre, quand l'attachée de presse approche les journaux, que les chargés de droits étrangers réfléchissent à des pays où éditer le livre. C'est un travail très précis, qui détermine quelle maison approcher selon le public du livre. » (Anaïs Pournin) Mais cette dynamique résulte également d'approches en provenance de maisons d'édition extérieures, notamment motivées par un succès critique ou commercial : « Evidemment, le fait qu'un titre ait un prix littéraire, notamment le Goncourt, va amener les éditeurs étrangers à se rapprocher de la maison pour demander ses droits. » (Anaïs Pournin) Relativement rares depuis la France⁶⁵⁵, les phénomènes de reterritorialisation font dans tous les cas peu état de relations directes entre l'auteur ciblé et l'éditeur ciblant, en ce qu'elles ne dépendent une fois de plus pas de l'initiative de ce premier, mais sont le plus fréquemment fixées contractuellement et passent en conséquence par l'intermédiaire de la structure publiante d'origine, disposant des droits et qui représentera alors les intérêts du créateur. De nouveau, l'auteur n'est pas en mesure de négocier lui-même ses droits, qui sont gérés par ladite instance : « [...] en France, l'éditeur possède les droits d'exploitation des ouvrages qu'il produit (droit patrimonial), il en a le *copyright*, charge à lui de céder les droits à un éditeur de poche, à un club comme France Loisirs, aux éditeurs étrangers, à un producteur de cinéma, etc. » (Jean-François Merle)⁶⁵⁶

⁶⁵⁵ Bertrand Fillaudeau déclare ainsi : « Les tentatives politiques pour favoriser les traductions d'auteurs français à l'étranger existent depuis un certain temps. Je ne suis pas certain qu'elles aient porté autant de fruits que l'on pouvait l'espérer. »

⁶⁵⁶ Ce modèle est notablement bousculé par l'immiscion de l'agent littéraire, prenant à sa charge la négociation au cas par cas des droits d'adaptation et/ou de traduction ; l'autorité dans la gestion de ces droits ordinairement délaissée à l'instance éditoriale en est donc renégociée : « L'agent littéraire prive le pactole français, unique au monde, qui consiste à maîtriser la revente des droits à l'étranger. » (auteur anonyme). La figure de l'agent sera approfondie dans la troisième partie.

Sous certaines conditions, la cession initiale des droits par l'auteur peut néanmoins atteindre son terme, et prendre fin.

3.1.2.3. La fin des droits d'exploitation et la rupture des liens

Par la signature du contrat, l'auteur s'engage formellement à céder à l'instance éditoriale les droits de représentation de son ouvrage à titre exclusif. Mais l'affiliation et le principe d'exclusivité (voir *infra*) subséquents à la signature n'induisent pas une subjugation éternelle de l'auteur à un éditeur spécifique, ou la permanence du droit d'exploitation de chacune des œuvres de cet auteur par l'instance éditoriale. Le départ de l'auteur, ou le changement d'éditeur peut se faire suite à résiliation de contrat, ou lorsque celui-ci atteint son terme ; l'auteur récupère alors l'intégralité de ses droits d'exploitation. Les circonstances permettant cette récupération sont toutefois soumises à conditions, et s'avèrent de nouveau en défaveur de l'auteur. Les contrats étant corrélés aux œuvres de manière individuelle, le « départ d'un auteur » de la maison ne signifie pas nécessairement la fin de la possession des droits patrimoniaux de l'instance éditoriale sur tous les livres de cet auteur, et induit donc parfois la fin d'une affiliation plus symbolique que juridique. Ainsi, le contrat arrive naturellement à son terme suite à l'atteinte de la durée de cession consentie au terme de la négociation lors de la signature ou, à défaut, à l'atteinte de la durée légale de la propriété littéraire et artistique, passé un délai de soixante-dix ans après sa mort (CPI L.123-1) – prorogé de trente ans dans le cas d'un auteur dit « mort pour la France » (CPI L.123-10) –, à l'issue duquel est actée l'entrée de l'auteur dans le domaine public. Toutefois, si la loi impose de prévoir une durée limite de cession des droits lors de la signature du contrat, l'étendue de cette dernière peut être significativement favorable à l'éditeur de sa propre initiative, résultant du rapport de non-initié de l'auteur, de l'imposition de l'autorité éditoriale ou d'un accord mutuel et éclairé :

Dans le rapport habituel qui peut exister entre un auteur et un éditeur, ce dernier proposera et même arrivera à imposer les termes de son propre contrat qui stipule que la cession des droits sera consentie pour la durée de la propriété littéraire et artistique reconnue en France, c'est-à-dire 70 ans après la mort de l'auteur ou celle du dernier co-auteur, en cas d'œuvres à auteurs multiples⁶⁵⁷.

Entre le décès de l'auteur et son entrée dans le domaine public, la liberté de cession des droits patrimoniaux revient alors à ses ayants-droit (CPI L.121-2). Si ceux-ci sont le plus souvent les membres de la famille proche, la transmission aux descendants n'est réalisée que par défaut, autrement dit en l'absence de précision spécifique de la part de l'auteur de son vivant⁶⁵⁸. L'atteinte de la limite (soixante-dix ans ou plus) entraîne quoiqu'il adienne la

⁶⁵⁷ Conseil Permanent des Ecrivains, *Contrat d'édition commenté*, doc. cité, p. 14.

⁶⁵⁸ L'Histoire littéraire compte ainsi plusieurs exécuteurs testamentaires, parfois dits « littéraires », extra-familiaux :

terminaison de l'exclusivité des droits d'exploitation, rendant tout un chacun libre de procéder à l'édition des œuvres concernées, dans le respect des droits moraux demeurant imprescriptibles. Avant que le contrat n'atteigne son terme ou que de nombreuses années se soient écoulées, certains phénomènes peuvent néanmoins précipiter la fin de possession des droits d'exploitation par l'instance éditoriale.

Dans le cadre d'un contrat d'édition standard, celle-ci a la responsabilité de la promotion des ouvrages inscrits à son catalogue, par la garantie de leur mise à disposition correcte et l'assurance de leur réassort. Pourtant, nombre de titres sont épuisés, indisponibles, ou n'ont su trouver leur public en raison de l'inégalité dans le déploiement des moyens consacrés, conjointement à la faible durée de vie des livres sur les tables des librairies. La réimpression présentant un risque financier pour l'éditeur – au même titre que le premier tirage – ne fait que renforcer cette tendance, poussant certains à ne plus assurer leurs engagements contractuels. Dans de tels cas, quels sont les ressorts de l'auteur ? La résiliation du contrat peut ainsi faire suite au manquement de l'éditeur à ses obligations. Celle-ci est de fait lorsque l'activité de l'entreprise « a cessé depuis plus de trois mois ou lorsque la liquidation judiciaire est prononcée » (CPI L.132-15), empêchant effectivement l'éditeur d'honorer ses engagements :

J'ai travaillé chez Numeriklivres de 2011 à fin 2014. Cette maison d'édition a cessé toute son activité fin 2018, [...] j'ai ainsi fondé les Éditions du 38, qui n'ont jamais eu de lien avec Numeriklivres. Un certain nombre d'auteurs avec lesquels j'avais de très bonnes relations ont souhaité me rejoindre aux Éditions du 38, et ont récupéré leurs droits sur leurs titres publiés chez Numeriklivres, pour me les confier. J'ai ainsi eu très vite un catalogue assez volumineux. (Anita Berchenko)

Si l'éditeur est toujours en activité toutefois, ce manquement doit être manifeste ; il peut être relatif à la bonne exploitation de l'ouvrage : « La résiliation [du contrat d'édition] a lieu de plein droit lorsque, sur mise en demeure de l'auteur lui impartissant un délai convenable, l'éditeur n'a pas procédé à la publication de l'œuvre ou, en cas d'épuisement, à sa réédition. L'édition est considérée comme épuisée si deux demandes de livraisons d'exemplaires adressées à l'éditeur ne sont pas satisfaites dans les trois mois. » (CPI L.132-17) La résiliation peut également faire suite aux manquements relatifs à l'auteur, faisant suite à la non-reddition des comptes, ou au non-versement des droits (CPI L.132-17-3 et L.132-17-3-1). Toutefois, si de tels manquements mettent normalement fin au contrat après un délai fixé, ceci n'est pas automatique : la récupération n'est possible que par la rupture préalable du contrat établi. La seule constatation des manquements est insuffisante, et doit s'accompagner d'une réclamation à l'initiative de l'auteur ; de la sorte, selon la nature du contrat signé, le lien légal peut perdurer

ainsi de Marguerite Duras en la personne de Yann Andréa ; de Marguerite Yourcenar en les personnes de Yannick Guillou Marc Brossollet et Yvon Bernier ; ou encore de Samuel Beckett en la personne de Jérôme Lindon (en complément de son neveu Edward Beckett).

longtemps sans qu'aucune entreprise éditoriale ne soit menée : « Nous avons régulièrement des auteurs publiés dans les années 90, qui ont arrêté d'être publiés parce que leur éditeur n'était plus dans leur maison, leur livre n'était plus dans l'air du temps. Après avoir récupéré leurs droits, ils sont venus chez nous pour que leurs textes continuent à exister. » (Charlotte Allibert) De la même manière, si le changement d'éditeur ne résulte pas nécessairement d'un conflit, mais possiblement d'une simple absence de relations, de tels cas n'engendrent aucunement la récupération automatique : « Je ne suis pas partie : je suis toujours chez City pour mes deux premiers bouquins ; je n'ai pas repris mes droits. Je laisse courir. J'ai simplement changé pour le troisième. » (Christine Lacroix) Ainsi, la non-récupération témoigne de la possible méconnaissance législative des auteurs, ou d'un manque de volonté de s'engager dans des procédures possiblement longues ; mais elle peut aussi se faire le reflet de l'ascendance éditoriale.

Si au regard de la loi il n'existe pas de hiérarchie du statut auctorial et que tous sont égaux en droits⁶⁵⁹, les conditions de cession varient usuellement d'un contrat à l'autre ; au regard de la puissance des engagements mobilisés par l'instance éditoriale, une inégalité peut exister dans le traitement symbolique ou économique des auteurs d'un même catalogue. Mais si certains auteurs, se sentant ainsi délaissés, peuvent chercher à rompre les liens, rien n'impose à l'éditeur de céder aux exigences autoriales s'il ne manque pas à ses obligations⁶⁶⁰, le laissant dans un état de soumission de possiblement (très) longue durée. Ce pouvoir conféré à l'éditeur peut fournir quelques pistes d'explication relatives à la continuation de l'exploitation d'une œuvre par un auteur, indépendamment de la possible détérioration des relations entre les deux entités, voire longtemps après le changement d'éditeur⁶⁶¹. Dans certains cas, ces mêmes tentatives donnent lieu à des pratiques éditoriales critiquées visant à assurer un service minimal d'exploitation, permettant de ne pas considérer l'ouvrage comme épuisé, mais mettant l'auteur dans une posture désavantageuse⁶⁶². Ainsi, la récupération des droits d'exploitation se comprend autant comme la conséquence d'un processus légal que comme un phénomène symbolique, par la cessation de la poursuite de l'affiliation symbolique entre cet auteur et l'instance éditoriale, mais celle-ci n'est pas tant aisée. La rupture du lien peut enfin survenir à l'initiative des structures éditoriales elles-mêmes.

⁶⁵⁹ Voir de nouveau Monique Nemer, « Les rapports auteur/éditeur », art. cité, p. 186.

⁶⁶⁰ <https://www.sgdl.org/sgdl-accueil/le-guide-pratique/le-contrat-d-edition/la-reprise-des-droits-par-l-auteur> [consulté le 30 juin 2023].

⁶⁶¹ Ainsi, les éditions de Minuit ont-elles continué de disposer des droits d'exploitation de *L'Amant* de Marguerite Duras, suite à son départ chez Gallimard.

⁶⁶² Voir par exemple <https://www.jeunesecrivains.com/t60442-mise-au-pilon-et-recuperation-des-droits> [consulté le 30 juin 2023]. En cas de poursuites, l'absence d'exploitation est sanctionnée aux torts de l'éditeur. Voir notamment Cour d'appel de Rennes, 2ème chambre, 16 septembre 2022 / n°19/03935.

Suite à l'atteinte du terme du contrat ou suite à la résiliation provoquée de celui-ci, l'auteur peut les céder de nouveau pour procéder à une nouvelle édition ; si le créateur peut bel et bien vouloir partir de son plein gré et changer d'éditeur de telle sorte que les droits d'exploitation de ses œuvres précédemment publiées soient cédés à un nouveau tiers, une telle récupération ne peut se faire de force et exige l'accord de l'éditeur d'origine. Le départ n'est pas toujours sujet de litiges et la rupture peut être amicale, pour les auteurs notoires (à l'exemple de Marcel Proust auprès de Grasset⁶⁶³) comme confidentiels :

Alors que j'étais chez Luciférines, les éditrices du Héron d'Argent m'ont proposé de passer chez elles, mais voulaient que ça soit moi qui aille négocier les conditions de mon propre départ. C'était délicat, mais la directrice de Luciférines a été très professionnelle, alors que j'étais probablement son titre qui vendait le mieux : elle m'a dit qu'elle n'était pas là pour tenir en otage un de ses auteurs. (Julia Richard)

Mais à l'inverse, opposition peut être faite. Sans passer par un recours légal, la médiation peut être privilégiée⁶⁶⁴ ; pourtant, le conflit peut parfois paraître insolvable et si aucun accord n'est trouvé, la décision d'arrêt ou de continuation impose le recours à un arbitrage juridique⁶⁶⁵. Mais si l'accord de l'éditeur d'origine est nécessaire, l'inverse n'est pas moins vrai : à titre individuel, les contrats portant sur une œuvre et ayant toujours cours ne peuvent être cédés par un éditeur à un tiers sans l'accord exprès de l'auteur : « L'éditeur ne peut transmettre, à titre gratuit ou onéreux, ou par voie d'apport en société, le bénéfice du contrat d'édition à des tiers, indépendamment de son fonds de commerce, sans avoir préalablement obtenu l'autorisation de ce dernier. » (CPI L.132-16) De la sorte, l'affiliation légale ne peut être transférée sans autorisation, y compris au sein des maisons d'un même groupe⁶⁶⁶. Toutefois, si le droit des contrats repose d'ordinaire sur un principe d'intransmissibilité, ce principe trouve sous certaines conditions une exception. Les transformations qui s'observent dans le milieu de l'édition, et notamment celles relative à la fusion des entreprises ou au rachat de certaines par des plus grandes, induit nécessairement la question de la propriété du catalogue cible. Qu'advient-il ainsi de l'affiliation des auteurs, signataires de contrats réalisés avec une maison rachetée ? Il apparaît ainsi que la cession ou reprise du fond de commerce d'une entreprise,

⁶⁶³ Léon-Pierre Quint, *Proust et la stratégie littéraire*, Corrèa/Buchet-Chastel, 1954 p. 125.

⁶⁶⁴ La relation initiale entre Samuel Beckett et les éditions Bordas donne lieu à l'établissement d'un contrat d'édition en bonne et due forme dès 1946, portant à la fois sur *Murphy*, déjà publié depuis 1947, mais aussi sur « les œuvres futures » sur lesquelles l'éditeur dispose d'une préférence. Le départ annoncé par lettre par l'auteur pour les éditions de Minuit n'est pas considéré, selon Bordas, comme un motif suffisant de rupture de contrat et au terme de longues tractations, le règlement des conflits sera fait avec l'aide de Jérôme Lindon, prodiguant conseils et soutien à l'écrivain. Un accord est trouvé entre Lindon et Pierre Bordas fin 1953 au sujet de *Murphy*, soit sept ans après la première adresse du manuscrit à ce premier éditeur. Voir Samuel Beckett, *Les Années Godot : lettres*, t. 2, 1941-1956, George Craig et al. (éd), Gallimard, 2015.

⁶⁶⁵ Voir par exemple Cour d'appel de Paris, 31 mars 2015, n°13/23894.

⁶⁶⁶ Rappelons que la cession totale des droits patrimoniaux est distincte de la cession des droits d'adaptation.

suite à sa cessation d'activité ou du rachat de l'entreprise elle-même entraîne le transfert des contrats et affiliations ; plus encore, celle-ci peut être réalisée sans l'autorisation des auteurs signataires. Un tel « transfert » est ainsi distinct de celui relevant d'un départ volontaire de l'auteur (faisant suite ou non à une initiative éditoriale tierce, dans des logiques de prédation). S'il reste possible aux auteurs de demander « réparation » ou « résiliation de contrat » si cette « aliénation du fonds de commerce [...] est de nature à compromettre gravement les intérêts matériels ou moraux de l'auteur » (CPI L.132-16), ceux-ci n'en paraissent pas moins « vendus avec la maison », procédé témoignant d'une passivité bien malgré eux, et faisant de fait l'objet de critiques⁶⁶⁷. A moins d'une demande expresse de récupération de leurs droits, les auteurs semblent considérés comme de simples biens mobiliers au service d'une dynamique plus large de diversification des activités et/ou des secteurs.

3.1.3. Le pouvoir de l'éditeur aux frontières du droit

3.1.3.1. L'engagement éditorial : de la protection et de la défense des œuvres au pouvoir d'une censure a priori

La seule déclamation d'originalité de l'œuvre (même inachevée) et de paternité est insuffisante, et doit être accompagnée d'une preuve d'antériorité sans laquelle l'auteur ne peut bénéficier d'une protection légale contre les actes malveillants⁶⁶⁸. Par la signature du contrat et, plus encore, par la prise en charge du dépôt légal, l'instance éditoriale entérine formellement l'existence de l'œuvre à une date donnée, l'auteur devant autrement s'en justifier seul. Si la qualification légale de l'« auteur » est indépendante de toute allégeance à une entité éditoriale, et quoique l'auteur autonome dispose bien de certaines alternatives pour se protéger en cas de litige⁶⁶⁹, l'affiliation présente néanmoins l'avantage d'une certaine protection : l'engagement contractuel est aussi engagement de l'éditeur à défendre des intérêts partagés, dans la mesure où celui-ci en a la responsabilité. Sans garantir que des actes malveillants soient menés, le passage par l'éditeur offre une protection supplémentaire des droits inhérents au créateur, la structure disposant – usuellement – de services juridiques à même de l'assister en cas de préjudice. Mais si ces intérêts conjoints et défendus conjointement laissent à supposer une certaine solidarité, en

⁶⁶⁷ Voir sur la chaîne Youtube de François Bon, [@françois bon | le tiers livre], « Gallimard mange Minuit, les auteurs avec », 24 juin 2021. <https://youtu.be/Ys2CVLdZG9I> [consulté le 30 juin 2023].

⁶⁶⁸ Notamment relatifs au vol portant sur la propriété même de l'œuvre, à la contrefaçon portant sur le partage de l'œuvre sans que l'auteur ne bénéficie d'éventuels droits d'auteur, ou au plagiat portant sur la nature de l'œuvre comme « œuvre de l'esprit ».

⁶⁶⁹ Antérieurement à la publication, ou dans le cas où l'auteur ne désirerait pas passer par un système traditionnel et voudrait déléguer cette tâche à un tiers (notamment dans le cas de l'autoédition), la protection du manuscrit peut être réalisée par différents moyens. De manière autonome, l'auteur peut procéder par l'envoi d'un mail ou d'un courrier recommandé à lui-même, mais peut également passer par un tiers, notamment un huissier, ou par certains organismes proposant également un service de dépôt, à l'exemple de la SGDL, SNAC, etc. La SGDL ne propose la conservation du dossier que temporairement, et restreint la soumission du document à ses adhérents, tandis que la SNAC l'ouvre à tous.

va-t-il toujours ainsi lorsque l'accusation est portée contre l'auteur lui-même ? Au droit de création est posé certaines limites ; et si l'édition exerce toujours son pouvoir par la sélection des propositions à publier, elle reste également toujours tributaire du pouvoir politique. L'engagement éditorial dépasse alors la simple « passation » du texte, soit sa mise à disposition, et ne se limite donc pas à la simple approbation du contenu textuel par la reconnaissance de ses caractéristiques intrinsèques, ou à leur appréciation ; mais en sort pour s'étendre à une dimension épitextuelle, qui est celle de la confrontation dudit texte aux limitations imposées par l'appareil juridique. Ainsi, « l'engagement éditorial » est aussi pris de responsabilité face aux éventuelles conséquences juridiques qui découlent de la publication. A propos du procès fait à *Coupure* en 1970, Eric Losfeld cite ainsi les interventions de Robert Gallimard et Jérôme Lindon :

Robert Gallimard : Nous (les éditeurs), considérons que la chose écrite doit être publiée mais il ne peut pas appartenir à un éditeur de décider si la « chose écrite » représente le « bien » ou le « mal ». Il doit publier, c'est tout.

Jérôme Lindon : C'est notre rôle, à nous éditeurs français, dans la mesure où nous vivons de lutter contre tout ce que l'on appelle des entraves à la liberté d'expression. Liberté d'expression, c'est un mot qui est un peu galvaudé, mais je crois qu'il n'a pas perdu de son actualité et que lutter contre ces entraves, ça veut dire très précisément republier des textes interdits qu'on estime interdits à tort⁶⁷⁰.

Outre la réglementation relative à la contrefaçon (CPI L.122-4 et L.335-2), la nature des interdictions est notamment entérinée par les dispositions de la Loi sur la presse du 29 juillet 1881 relative à la diffamation, à l'injure, au droit à la vie privée, etc.⁶⁷¹, toujours en vigueur dans sa nouvelle version ; les libertés de la création artistique pouvant se confronter aux droits des plaignants font l'objet d'affaires diverses⁶⁷². La fin de la guerre et les transformations du champ de la production qui y font suite établissent progressivement une liste d'interdictions complémentaires. Celles-ci portent notamment sur les publications destinées à la jeunesse⁶⁷³ ; mis à part ce cadre spécifique, l'Etat est autorisé à « prendre le contrôle [...] de publications de toute nature⁶⁷⁴ » suite à la Loi du 3 avril 1955 sur l'état d'urgence, courant jusqu'en 2015 et

⁶⁷⁰ Eric Losfeld, *Endetté comme une mule*, op. cit., p. 201.

⁶⁷¹ Loi sur la liberté de la presse, dans *Journal officiel de la République française*, 30 juillet 1881, p. 4201 sq.

⁶⁷² Ces affaires étant trop nombreuses pour être toutes citées, nous renvoyons néanmoins avec intérêt à la récente approche du sujet par Anne Arzoumanov. Voir Anne Arzoumanov, « Débattre d'une fiction au tribunal. Pour une étude de la jurisprudence en droit de la presse depuis les années 2000 » [en ligne], dans *Fabula-LhT*, n°25, 2021. <http://www.fabula.org/lht/25/arzoumanov.html> [consulté le 30 juin 2023].

⁶⁷³ Celles-ci, en vertu de la Loi n°49-956 du 16 juillet 1949, suivent des réglementations spécifiques. Selon ses articles toujours en vigueur, certaines publications y sont sujettes à prescription dès lors que celles-ci apparaissent, « par leur caractère, leur présentation ou leur objet », « principalement destinées aux enfants et adolescents ». La pornographie et l'incitation aux crimes, délits, etc. y est interdite à la représentation de ces publications, qui ne doivent pas « démoraliser » (art. 2). La surveillance des publications est opérée par une commission instituée comprenant notamment « deux représentants des éditeurs de publications autres que celles destinées à la jeunesse, désignés par leurs organismes professionnels ». La composition actuelle de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence est consultable sur <http://www.justice.gouv.fr/justice-des-mineurs-10042/commission-cscpj-12129/> [consulté le 30 juin 2023].

⁶⁷⁴ Loi n°55-385 du 3 avril 1955 relative à l'état d'urgence (article 11-2), dans *Journal officiel de la République française*, 7 avril 1955, p. 3480 ; modifié par la Loi n°2015-1501 du 20 novembre 2015 prorogeant l'application de

entraînant saisies et destruction d'ouvrages constellant le XXème siècle⁶⁷⁵. Mais hors l'état d'urgence, la censure prend essentiellement la forme d'une interdiction de vente aux mineurs, entraînant une interdiction d'exposition et de publicité⁶⁷⁶ frappant également de nombreuses œuvres⁶⁷⁷. Les objets des condamnations continuent d'évoluer et aujourd'hui, ceux-ci sont notamment relatifs à la tenue de propos racistes, antisémites, xénophobes, ou faisant l'apologie de crimes, etc., par la Loi du 13 juillet 1990⁶⁷⁸.

Face aux possibles poursuites et en prévention de celles-ci, l'engagement éditorial peut trouver ses limites ; ainsi, bien que les intérêts de l'auteur et de l'éditeur paraissent conjoints, la solidarité évoquée se voit freinée par la clause de garantie auctoriale, soit l'assurance de l'auteur à fournir à l'éditeur une œuvre originale, et n'étant pas de nature à « engager la responsabilité de l'éditeur⁶⁷⁹ » dès lors que celui-ci n'accepte pas de se mettre activement dans le cadre de la loi⁶⁸⁰. L'acceptation du *risque* lié à la nature de l'ouvrage publié, dès lors que celui-ci est consciemment propice à soulever des protestations, n'est en rien obligatoire mais seulement conditionné au bon vouloir de l'éditeur :

Pour certains genres d'œuvres qui peuvent conduire à des actions de tiers [...], il est conseillé d'avoir une discussion en amont avec l'éditeur, et s'il accepte, par la publication, le risque d'une procédure, d'ajouter une clause du type : « Compte-tenu de la nature particulière de l'œuvre cédée et de son sujet, que l'éditeur déclare connaître parfaitement, il est d'ores et déjà prévu entre les parties qu'en cas de procès, l'éditeur n'appellera pas en garantie l'auteur et prendra seul en charge toute condamnation et tous frais liés à toute action ou revendication d'un tiers⁶⁸¹ ».

En nette faveur de l'éditeur, la clause de garantie laisse percevoir la possibilité d'un abandon de l'auteur en cas de difficulté ; face à la crainte de la contrition légale menant au risque d'une possible désolidarisation⁶⁸², diverses stratégies peuvent être envisagées, à l'image d'une invitation à l'autocensure par l'éditeur⁶⁸³ ou du fait de l'auteur lui-même, notablement en

la Loi n°55-385 du 3 avril 1955 relative à l'état d'urgence et renforçant l'efficacité de ses dispositions (article 4).

⁶⁷⁵ Dont *La Question* d'Henri Alleg (éditions de Minuit) fournit un exemple emblématique.

⁶⁷⁶ Loi n°49-956 du 16 juillet 1949 (article 14).

⁶⁷⁷ Là encore trop nombreuses pour être listées de manière exhaustive, ces publications font essentiellement l'objet d'une interdiction en raison de leur caractère pornographique. Citons néanmoins le cas d'*Eden, Eden, Eden* de Pierre Guyotat, paru en 1970 aux éditions Gallimard, et dont la censure prononcée la même année n'est levée qu'en 1981.

⁶⁷⁸ Loi n°90-615 du 13 juillet 1990 tendant à réprimer tout acte raciste, antisémite ou xénophobe, dans *Journal officiel de la République française*, 14 juillet 1990.

⁶⁷⁹ Conseil Permanent des Écrivains, *Contrat d'édition commenté*, doc. cité, p. 6.

⁶⁸⁰ En complément de cette réflexion, il est à rappeler qu'en marge du pouvoir existent toujours des éditions clandestines. La période contemporaine n'y est pas étrangère, à plus forte raison pendant les périodes de trouble (à l'exemple des éditions de Minuit pendant la seconde guerre mondiale).

⁶⁸¹ Conseil Permanent des Écrivains, *Contrat d'édition commenté*, doc. cité, p. 6.

⁶⁸² Emmanuel Pierrat, « L'éditeur est-il solidaire de son auteur ? » [en ligne], dans *Livres Hebdo*, 15 juillet 2016. <https://www.livreshebdo.fr/article/lediteur-est-il-solidaire-de-son-auteur> [consulté le 30 juin 2023].

⁶⁸³ Voir notamment Emmanuel Pierrat, « Une longue histoire de l'autocensure (II/II) » [en ligne], dans *Livres Hebdo*, 4 octobre 2022. <https://www.livreshebdo.fr/article/une-longue-histoire-de-lautocensure-iiii> [consulté le 30 juin 2023].

littérature par la limitation de « l'espace imparti à la fiction⁶⁸⁴ ». Si ces phénomènes participent de la fragilisation de son auctorialité, d'autres moyens de contourner les contritions légales existent toutefois, par cette même mise en fiction⁶⁸⁵ ou encore par le recours au pastiche ou à la parodie, quoique ceux-ci ne soient reconnus « la plupart du temps [que] seulement dans la jurisprudence⁶⁸⁶ », en raison d'une absence de définition de la notion dans les textes juridiques. Mais outre ces moyens d'esquive de l'interdiction *a posteriori* de la mise à disposition du public, la priorité donnée à l'éditeur à la défense de ses propres intérêts peut pousser ce dernier, en d'autres circonstances, à se substituer directement à l'appareil de loi.

La fin des privilèges royaux faisant suite à la Révolution signe l'arrêt de certaines pratiques étatiques d'encadrement des conditions de production et de diffusion des ouvrages ; la délégation progressive de la responsabilité des œuvres à la figure nouvelle de l'éditeur, au cours du XIX^{ème} siècle, laisse entrevoir un basculement de l'ordre de régulation : la production que l'édition engendre et la distribution qu'elle organise ne sont plus régentées *en amont* par la sphère politique mais en aval, l'interdiction frappant l'œuvre *a posteriori* de sa mise à disposition plutôt qu'*a priori*. Ce principe de répression prenant le pas sur la prévention fait que le pouvoir politique n'est plus qu'en mesure de contrevenir à l'existence du livre que *suite* à la décision éditoriale de faire exister ce dernier. Cette transformation de l'interventionnisme étatique dans la confection du droit à publier n'empêche pourtant pas l'existence d'une action préalable à la publication ; le pouvoir éditorial étant toujours prioritaire sur le pouvoir politique dans l'ordre d'accès au texte, l'instance éditoriale devient l'entité « autorisante » qui, prévenant le risque de procès ou d'accusations diverses, devient en mesure de réinstaurer une censure *a priori*, autocensure structurelle par le calibrage de la production et la régulation du catalogue. Contrairement à la censure répressive, aisément identifiable en raison de la publication des décisions au *Journal officiel*, l'application de la censure *a priori* par l'instance éditoriale complexifie l'identification des œuvres concernées, ou de celles transformées. Cet état de fait s'observe dès le XIX^{ème} siècle où, en raison de la demande grandissante du lectorat qui s'intellectualise de plus en plus à l'échelle nationale mais également en raison d'une crainte persistante de sanctions, les pratiques se régulent sans que les effets en soient immédiatement perceptibles : « [...] il est plus difficile de mettre en évidence la responsabilité individuelle de tel ou tel éditeur dans le refus d'éditer des écrivains ou le caviardage de leurs textes. [...] On

⁶⁸⁴ Nathalie Heinrich, « Les limites de la fiction » dans *L'Homme*, n°175-176, 2005, p. 58.

⁶⁸⁵ Ainsi que l'exemplifie notamment Nathalie Heinrich avec le cas de Nicolas Jones-Gorlin, auteur du roman *Rose Bonbon* (Gallimard, 2002). Voir *Ibid.*, p. 60 sq.

⁶⁸⁶ Marie-Pierre Strowel et Alain Strowel, « La parodie selon le droit d'auteur et la théorie littéraire », dans *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, n°1, vol. 26, 1991, p. 23. Cette imprécision s'observe toujours actuellement au regard du CPI.

possède de multiples témoignages de la vigilance des éditeurs sur le contenu des livres qu'ils éditaient, notamment en matière de moralité⁶⁸⁷. » Mais si les mœurs comme les lois évoluent avec le temps, la « censure bienveillante » résultant de la « vigilance » éditoriale persiste. Aujourd'hui encore, en prévision d'une possible interdiction voire de poursuites judiciaires, l'instance éditoriale peut opter pour un refus de publication dont le contenu engagerait sa responsabilité vis-à-vis de la loi, qu'elle soit relative à des arguments propres au droit d'auteur (suspçon de plagiat) ou autres : « Je vais vérifier que le projet ne va pas à l'encontre des lois, notamment sur la dimension des mœurs : apologie de la violence ou du nazisme, etc. » (Jérémy Rueff)⁶⁸⁸ Sans empêcher l'interdiction ou la censure *a posteriori* de la publication par les instances étatiques (si l'éditeur en prend le risque, ou que ce risque est mésestimé), cette transformation signe le passage d'une soumission légale de l'auteur à l'Etat vers une soumission à l'éditeur, agissant nécessairement dans le processus de construction de l'autorité auctoriale. L'auteur, face à son injonction, peut se soumettre à la contrainte par la transformation active de l'œuvre de sorte à correspondre aux exigences formulées, et à l'engagement de l'éditeur vis-à-vis de la loi, ou accepter l'apposition de ces transformations tout comme la refuser :

Le cas des livres polémiques est un peu particulier : là, un bras de fer s'engage entre l'éditeur, qui souhaite que l'auteur édulcore son propos pour éviter les problèmes juridiques à publication, et l'auteur qui peut tenir particulièrement à une phrase, un mot, un paragraphe. [...] A chacun d'être capable de lâcher du lest, tout en étant ferme quand c'est nécessaire sur des points polémiques ou juridiques. (Anaïs Pournin)

Dans de plus rares cas, la pratique de la censure éditoriale peut être opérée *a posteriori* de la publication à son initiative⁶⁸⁹. Faisant suite à la remise en cause de l'autorité (voire de la légitimité) auctoriale, ces entreprises de mise au ban résultent usuellement d'une dépréciation lectoriale et médiatique : impuissant à maîtriser les conditions de la réception, l'éditeur reste en mesure d'agir sur la disponibilité même desdits textes. Mais ces formes d'autocensure, se faisant par définition préalablement à toute décision de justice, témoignent là aussi de la substitution de l'instance éditoriale à l'appareil de loi. Ces décisions de retrait de la vente et de toute visibilité prises sans l'accord de l'auteur participent du renforcement de sa subordination, tout en laissant percevoir la force du lien symbolique établi entre les deux : par la disparition du soutien ou du support éditorial, l'instauration de ces retraits est également le moyen de prévenir

⁶⁸⁷ Jean-Yves Mollier, *Une autre histoire de l'édition française*, op. cit., p. 267.

⁶⁸⁸ L'action éditoriale prévisionnelle peut ne porter que sur une partie de l'œuvre. A l'occasion de la publication d'un extrait de *L'Innommable* de Samuel Beckett dans le numéro de février 1953 de la NNRE, un passage du texte est supprimé. Dans sa lettre à Jérôme Lindon du 11 février de la même année, l'auteur s'exprime : « Ce n'est pas quelques phrases qui ont sauté mas une demi-page à peu près. [...] Tout le passage quoi. » Une note d'excuse paraît dans le numéro d'avril de la revue, indiquant avoir « supprimé treize lignes » afin d'« éviter des poursuites ». Voir Samuel Beckett, *Lettres*, t. 2, *Les Années Godot (1941-1956)*, op. cit., p. 371 à 382.

⁶⁸⁹ Un titre de ME***, initialement paru au Seuil, disparaît des rayons suite à la remontée de tweets injurieux publiés par l'auteur ; de la même manière, les ouvrages de MA*** sont retirés de la vente (y compris en ligne) fin 2019 par son éditeur Gallimard avant même le début de l'instruction.

la déconsidération des valeurs de l'entreprise, sur laquelle peut découler le potentiel lynchage médiatique.

Le principe de « censure bienveillante » semble ainsi déclasser le pouvoir politique comparativement au pouvoir éditorial. Ce dernier, qui se définit (parmi l'ensemble de ses responsabilités) comme un « professionnel » de la communication peut donc prendre des initiatives relatives à la diffusion et à la distribution d'un texte, mais également relatives à l'empêchement de ces dernières. Les effets de ce pouvoir éditorial parajuridique peuvent également être plus intensément observés dans les procédés de catégorisation et de transformation de l'œuvre.

3.1.3.2. L'immiscion éditoriale au cœur de l'œuvre

Si le fréquent amalgame, dans le discours de tous les acteurs du monde du livre, entre « auteur » et « écrivain » repose sur l'écart entre la définition juridique du statut et la portée symbolique qui lui est associée, un phénomène similaire s'observe au sujet de l'œuvre, objet placé au cœur de la relation entre l'auteur et l'éditeur. Si dans les textes de loi, une approche de ce que recouvrent les « œuvres de l'esprit » est bien présente, celle-ci paraît incomplète. La loi de 1957 dispose que « Sont considérées notamment comme œuvres de l'esprit au sens du présent code : les livres, brochures et autres écrits littéraires, artistiques et scientifiques [...] » (CPI L.112-2). Or, l'affirmation d'une autorité artistique dans la revendication de la paternité de l'œuvre n'est pas similaire à l'affirmation d'une autorité propre à la caractérisation de cette œuvre. En dépit de l'usage du mot dans le CPI, la définition du « littéraire » ne repose pas sur des fondements juridiques ; de fait, si la loi française définit bien le statut des auteurs et en creux le rôle de l'éditeur, elle n'offre qu'une liste d'exemples relevant de la catégorie des « œuvres de l'esprit » sans les délimiter explicitement. De même, l'autorité dans l'acte de décision (ou de refus) de la caractérisation n'est pas de provenance législative, mais laissée à l'appréciation d'autres instances, possiblement autoriales mais sans s'y restreindre. Ce qui relève du « littéraire » n'appartient pas au domaine du droit ; l'appréciation de cette caractéristique est donc délaissée aux entités à qui est attribuée une certaine autorité à la reconnaître. De manière plus spécifique, la classification par genre, *via* ou non l'estampillage effectif, ne relève pas non plus du droit. Du fait de ce désengagement étatique sur les catégorisations de l'esthétique, les critères définitoires de ce qui incarne ou caractérise une « œuvre » sont laissés aux industries culturelles. L'Etat, qui n'est plus en mesure de déclarer ce qui ou non mérite à être publié, délègue cette responsabilité aux structures qui engagent leurs propres moyens pour mettre ces œuvres à disposition et à les dire méritoires. Il n'y a plus

d'approbation *a priori* sur ce qui est « bon », « bien », « moral », etc., ou non ; ni sur ce qui est littéraire⁶⁹⁰. La capacité éditoriale de catégorisation s'immisce ainsi comme tissu symbolique établi en complément de la loi, instaurant un régime de croyance permettant de bâtir une certaine légitimité dans son action. Dans un second temps, cette constatation s'observe également sur la caractéristique d'achèvement des « œuvres de l'esprit », à son tour peu délimitée. La qualification d'une production originale comme œuvre est indépendante de son état d'avancement et suffit à définir la qualité d'« auteur » de son créateur : l'« œuvre de l'esprit est réputée créée, indépendamment de toute divulgation publique, du seul fait de la réalisation, même inachevée, de la conception de l'auteur » (CPI L.111-2), nécessitant à tout le moins le besoin pour l'œuvre d'« être une forme, et non une idée⁶⁹¹ ». Malgré tout, cet état de fait se heurte possiblement aux exigences de l'instance éditoriale, à laquelle il appartient de requérir des propositions terminées ou abouties lors de leur soumission, en vue d'estimer l'opportunité de leur publication. Le site de Flammarion précise : « Nous ne lisons que les manuscrits complets (les projets ne sont pas étudiés)⁶⁹² » ; Denoël indique : « Nous n'étudions pas les simples synopsis ou extraits, le manuscrit devra être envoyé dans sa totalité⁶⁹³ » ; les manuscrits déposés chez Zulma doivent l'être dans leur « intégralité⁶⁹⁴ ». Cette précision récurrente ne doit pourtant pas laisser supposer un état définitif du projet : la modification des œuvres entre l'acceptation du manuscrit et la publication proprement dite est un phénomène particulièrement fréquent, remettant en question la nature même de cet aboutissement exigé (voir partie II).

Le risque éditorial étant consubstantiel de l'histoire de l'édition, toute évaluation d'un projet inachevé induit l'impossibilité par l'éditeur de se projeter optimalement dans une conception des attentes du lecteur, en raison de sa connaissance parcellaire de l'œuvre : « Le premier chapitre envoyé était très captivant, mais le reste du livre n'a pas du tout suivi. On a un peu acheté le livre sur le premier chapitre en se disant qu'il y avait moyen de sauver le reste, et il a été très difficile de travailler » (Marie-Laure Deprez) ; ces exigences peuvent toutefois, en certains cas, être outrepassées. La fragmentation des envois paraît consubstantielle à certaines pratiques plus spécifiques, volontiers relatives au privilège d'auteurs légitimés ou consacrés⁶⁹⁵,

⁶⁹⁰ Le pouvoir politique peut toutefois, théoriquement, consacrer la littérarité d'un ouvrage, par l'introduction d'une œuvre littéraire dans un programme scolaire (voir partie II). L'instance étatique demeure une forme d'autorité littéraire, mais limitée dans ses capacités d'exercice.

⁶⁹¹ Agnès Tricoire, *Petit traité de la liberté de création*, La Découverte, 2011, p. 106.

⁶⁹² <https://editions.flammarion.com/Service-des-manuscrits-litterature> [consulté le 30 juin 2023].

⁶⁹³ <https://www.denoel.fr/Footer/Contacts-Manuscrits> [consulté le 30 juin 2023].

⁶⁹⁴ <https://www.zulma.fr/contact/> [consulté le 30 juin 2023].

⁶⁹⁵ La correspondance de Marguerite Yourcenar en fournit un notable exemple. Voir Marguerite Yourcenar, *Lettres à ses amis et à quelques autres*, Michèle Sarde et Joseph Bami (éd.), Gallimard, coll. « Folio », 1995. Nous prenons comme exemple la lettre de Yourcenar à Yannick Guillole datée du 5 octobre 1986 (p. 884) : « Je vous ai fait envoyer hier les pages 252-285 de *La Déchirure*, les dernières correspondant à ce chapitre. Comme je vous

à tout le moins marquant l'assurance d'un retour sur investissement ; la motivation commune demeure en tous ces cas le « moindre risque » : « Quand les relations sont bonnes, on trouve des éditeurs qui sont présents, qui demandent des textes, qui sont prêts à signer sur un ou deux chapitres ou sur un synopsis. On comprend facilement ceux qui n'ont plus trop envie de prendre de risques, qui savent que tel texte va plaire à tel éditeur, et qui du coup taillent leur texte en fonction. » (Adrien Mangold) La sollicitation de projets terminés s'adresserait donc plus volontiers aux primo-écrivains (ou plutôt, primo-proposants) qu'aux écrivains⁶⁹⁶ reconnus, expérimentés, accomplis voire appartenant déjà au « sérail », et pour qui une plus grande tolérance est possiblement accordée. Une telle requête éditoriale serait donc par conséquent l'exigence minimale pour entrer, sinon dans la littérature, du moins dans son antichambre qu'incarne le catalogue de la maison d'édition. En agissant sur l'œuvre de sorte à l'orienter vers un état publiable qui en théorie correspond à l'œuvre en tant que produit inséré sur le marché, donc en réinterrogeant *a posteriori* de la réception préalable à la publication le caractère « accompli » et « abouti » de l'œuvre, l'éditeur se positionne comme véritable décideur, ou juge de ce qui constitue « l'état final » de celle-ci. Les étapes intermédiaires (brouillons, épreuves) n'atteignent pas tant le statut d'œuvre que d'œuvre « en cours » ; marque d'une puissance symbolique tissée par-dessus le droit. Cette constatation amène à s'interroger sur la potentielle auctorialité éditoriale qui, par son acte de transformation de l'œuvre, acte dans son atteinte d'un aboutissement : le statut de l'auteur en est-il remis en question ?

L'autorisation de la publication d'un état final dont il décide des caractéristiques fait de l'éditeur l'élément estimant ce qui fait l'œuvre « véritable », « digne » d'entrer au sein de l'histoire littéraire ; toutefois, la force de décision éditoriale amenant à sa possible transformation avant publication n'entraîne aucune conséquence sur la définition de l'œuvre aux yeux de la loi. En outre, la paternité de l'auteur sur son œuvre ne saurait lui échapper, y compris suite à la modification de l'œuvre avant sa divulgation (CPI L.111-2). Sandra de Faultrier-Travers rappelle la délimitation du statut de l'auteur à son existence juridique, comme l'est par ailleurs l'œuvre dont il revendique la paternité : au nom de la loi, l'auteur est « une personne physique sous le nom de laquelle une œuvre est publiée⁶⁹⁷ » ; ainsi, l'activité éditoriale, lorsqu'elle agit *sur* le texte directement (donc sur l'auctorialité de l'auteur original,

l'avais précédemment indiqué, vous avez déjà eu en main les pages 252-266 de ce manuscrit, mais j'y ai fait depuis de sérieuses coupures dans tout ce qui concerne, si je puis dire, l'air du temps, et non les actions des personnages eux-mêmes. »

⁶⁹⁶ Notons que si ces mentions concernent d'ordinaire la littérature, les essais ne sont pas toujours astreints à cette exigence. Le site de Flammarion ne reproduit ainsi pas la mention d'aboutissement sur sa page dédiée au service des manuscrits pour les sciences humaines mais y préfère les synopsis. Voir <https://editions.flammarion.com/Service-des-manuscrits-sciences-humaines> [consulté le 30 juin 2023].

⁶⁹⁷ Sandra de Faultrier-Travers, « L'auteur après l'auteur », art. cité, p. 171-183.

disposant du lien initial de paternité sur l'œuvre), ou sur la dimension péri-textuelle de l'objet-livre (en tant que création elle aussi originale) n'est pas assimilable à une entreprise de nature auctoriale. Ces agissements se veulent en réalité structurels (ou sont du moins présentés comme tels) plus volontiers qu'individuels. Le travail d'éditeur est communément dissimulé, invisibilisé derrière le nom d'auteur mais aussi derrière la structure publiante – tout comme l'est celui du correcteur, agissant pourtant lui aussi sur le corps même du texte ; l'éditeur qui agit de telle sorte – et le fait au nom de sa maison – ne saurait prétendre à une quelconque *paternité*. En conséquence, l'éditeur n'est pas « autorisé » à devenir signataire et ne peut revendiquer une auctorialité⁶⁹⁸. Dans le cas contraire, les modifications éditoriales pourraient justifier la considération de l'instance (ou de son représentant en la figure de l'éditeur) comme « co-auteur » de toutes les œuvres d'un catalogue donné, du simple fait de l'exercice de sa profession⁶⁹⁹. Le conditionnement de l'œuvre de l'esprit, que celle-ci passe ou non par un réseau traditionnel d'édition, ne saurait influencer sur la nature de la propriété intellectuelle ni changer l'essence de cette œuvre comme étant « de l'esprit » et ce, indépendamment de la portée des modifications apportées à l'œuvre avant sa publication.

Support permettant d'agir et d'être protégé dans ses agissements, mais aussi de contraindre par la délimitation de ces derniers, l'ensemble de lois et de règlements instaurés vise à l'harmonisation de la profession, semblant ainsi contrevenir à la vision d'une édition (*a fortiori* d'une édition littéraire) « hétérogène ». Au-delà de la diversité des structures, et au-delà des fonctionnements instaurés par le système, l'appareil juridique fait de chaque maison d'édition un lieu incarnant le pouvoir que constitue « l'institution éditoriale⁷⁰⁰ ». Dans les interstices du flou juridique qui détermine un certain nombre d'usages dans les relations qu'entretiennent l'auteur et l'éditeur, l'autorité structurelle que représente ce dernier s'immisce. Dans ce modèle, l'allégeance de l'auteur à l'éditeur (ou plutôt, à l'instance éditoriale) déjà structurelle et économique, est également renforcée par un verrouillage juridique de leurs statuts

⁶⁹⁸ Cette réalité juridique n'empêche pas, dans certains discours, la vision d'une auctorialité *symbolique* de l'éditeur, et non juridique (voir partie II).

⁶⁹⁹ Selon l'Agessa, l'activité éditoriale est précisée comme ne relevant pas du régime des artistes-auteurs ; cette dernière concerne notamment « les lecteurs et conseillers, c'est-à-dire les personnes qui ont pour fonction de lire un manuscrit et de donner un avis (écrit ou verbal) sur l'opportunité de publication », de même que les « conseillers littéraires et artistiques », « directeurs littéraires » et « directeurs de collection », et d'une manière générale tous les intervenants agissant potentiellement sur le texte et sa transmutation d'œuvre brute en produit commercialisable. Quelle que soit la portée de la réécriture, celle-ci ne donne pas le statut « d'auteur ». L'éditeur ayant statut de « co-auteur » sur l'œuvre témoigne d'un statut formellement distinct de l'activité éditoriale exercée sur l'œuvre. Voir <https://www.secu-artistes-auteurs.fr/artiste-auteur/le-regime-social/affiliation/activites-artistiques-eligibles/les-ecrivains> [consulté le 30 juin 2023].

⁷⁰⁰ Comme le rappelle Jean-Pierre Lebrun, « institution », « établissement » et « entreprise » ne peuvent être confondus. Voir Jean-Pierre Lebrun, « L'institution : ni établissement ni entreprise », dans *Empan*, n°78, 2010/2, p. 67-72.

respectifs. Mais si le rapport de domination et l'assujettissement de l'auteur à l'éditeur se voit légalement entériné, il puise aussi sa force dans un système de conviction découlant de ce même appareil juridique : il s'agit d'établir *un rapport d'autorité incontestable* qui, indépendamment de la structure, instaure une « croyance » en l'imperméabilité des rapports entre les deux entités.

3.2. L'auteur assujetti, à la charnière du droit et de la croyance

3.2.1. Le lien contractuel

3.2.1.1. La négociation sous contrainte : le contrat comme terrain d'entente asymétrique

Toute entreprise de publication résulte d'une dialectique entre auteur et instance éditoriale ; au cours d'un tel processus, dans l'édition dite « traditionnelle » à tout le moins, plusieurs « transactions » s'opèrent entre ces deux entités, confrontant leurs *desiderata* respectifs ; par conséquent, la forme finale que prend l'œuvre s'arbore comme le produit d'une négociation. Celle-ci se comprend comme un échange donnant ultimement lieu à un compromis, et son objectif est de trouver un point d'équilibre défendant suffisamment les intérêts de chaque partie représentée de sorte à ce qu'un accord soit trouvé. En cela, la négociation s'opère de sorte à faire accepter à l'autre le bien-fondé de l'accord proposé en l'état, ou d'optimiser la représentation des intérêts propres d'une des parties. Dès lors, la négociation relève de la persuasion qui selon Arendt « présuppose l'égalité et opère par un processus d'argumentation⁷⁰¹ », et à ce titre ne relève pas de l'autorité en ce que celle-ci nécessite la reconnaissance « inconditionnelle⁷⁰² » de ceux sur qui elle s'exerce, et dont l'obéissance est recherchée. En ce que la négociation vise à amener à accepter un état d'autorité *présenté* et a pour condition impérative l'absence d'obéissance préalable, l'autorité s'y *exprime* bien sans être nécessairement effective. Dans le contexte éditorial, cette négociation s'observe tout particulièrement dans les conditions d'application du contrat d'édition, officialisant la nature des échanges entre auteurs et éditeurs. Dans son objectif de limiter les possibilités futures de litiges, autrement dit de désaccord entre les signataires, il se conçoit donc comme un espace de protection. Ces contrats sont eux-mêmes tributaires du fonctionnement d'un système juridique plus large –celui du droit codifié – afin que les clauses fixées suivent un certain nombre de règles prédéfinies. Toutefois, la signature du contrat induit l'acceptation d'un ensemble de contraintes : d'une part celles définies préalablement à la signature, par l'acceptation des éventuels compromis réalisés ; d'autre part celles relatives à l'engagement des clauses inscrites, et donc postérieures à la signature. Préalablement à sa signature, le contrat d'édition incarne

⁷⁰¹ Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, op. cit., p. 123.

⁷⁰² Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence*, op. cit., p. 145.

donc bel et bien un des multiples espaces de négociation entre deux parties, chacune tentant de le tourner à son avantage. Le créateur de l'œuvre (qu'il n'ait jamais été publié, qu'il soit publié par d'autres maisons, que son ou ses contrats précédents aient atteint leur terme ou aient été rompus) est déjà dans une situation relationnelle et intersubjective avec l'instance auctoriale ciblée, mais pas encore dans une relation d'obéissance « inconditionnelle » ; il n'est pas encore à proprement parler soumis à l'autorité éditoriale, et sa reconnaissance de la légitimité de celle-ci n'est pas exigée. La « persuasion », *a priori*, ne peut donc s'opérer dans le champ éditorial qu'en dehors de l'établissement de ce contrat, portant sur les interactions préalables à la proposition d'une première mouture, ou suite à cette proposition. De fait, cette signature entérine la marque de l'existence d'un « terrain d'entente » entre un auteur et un éditeur, dont le rôle est de conditionner les échanges, de délimiter les droits de chacun des signataires mais aussi leurs devoirs. Mais l'émetteur du contrat, soit l'instance cherchant à le faire accepter par un signataire, a pour but d'optimiser sa position et ses avantages dans l'échange ; tandis que le signataire second a pour but de limiter cette position pour l'équilibrer avec ses attentes. En stipulant les conditions d'exploitation de l'œuvre par l'éditeur d'une part, et les conditions de rémunération de l'auteur d'autre part, c'est bien autour de questions économiques et juridiques que se cristallisent les échanges entre les deux instances. Pourtant, avant même de s'opérer sur des objets de nature économique, la négociation dans laquelle entre l'auteur induit une considération symbolique de son statut. D'abord, par l'acte de publication, la finalité du contrat permet la confirmation du statut d'auteur ou la conservation de ce statut ; tandis que le refus de publier n'engage pas le statut éditorial. Ensuite, par sa tentative de persuasion de l'auteur d'accepter la publication selon les conditions établies par le contrat proposé ; l'instance éditoriale a pour finalité d'amener l'auteur à accepter les conditions de sa soumission. Enfin, par-delà l'aspect juridique lui-même, la négociation peut aussi prendre place dans la considération du texte et de son éventuelle transformation, soit du conditionnement de la réception de l'œuvre. Avant (ou après) la signature du contrat et suite aux éventuels conseils ou conditions de l'éditeur, l'auteur peut être persuadé de modifier son manuscrit pour le faire correspondre aux attentes de ce dernier (voir partie II). Le rapport d'autorité qui s'établit induit donc le plus souvent une ascendance de l'instance éditoriale sur celle de l'auteur ; à ce titre, l'auteur a pour objectif de sauver ses prérogatives⁷⁰³. Les enjeux étant plus prégnants pour l'auteur que pour l'éditeur, la négociation semble donc fondamentalement déséquilibrée.

Il apparaît ainsi que cet espace de négociation préalable à l'établissement d'un contrat

⁷⁰³ Le rôle de l'agent littéraire, intervenant dans ce rapport de force et pouvant permettre de faire pencher la balance au bénéfice de l'auteur, sera abordé dans la troisième partie de cette thèse.

est profondément asymétrique, et se fait dans un contexte et des conditions au large désavantage de l'auteur :

Chez Gallimard, les contrats sont signés relativement tard, au dernier moment. Le livre est fait ! La négociation s'est faite de manière orale ; enfin, il n'y a rien à négocier : les à-valoir sont faibles. Mais ce sont des contrats tout à fait standards, qui sont en faveur de l'éditeur (auteur anonyme)

Par le biais de la signature du contrat d'édition et la cession des droits d'exploitation relatifs à son œuvre, l'auteur-fournisseur/prestataire de l'entreprise éditoriale se positionne dans un rapport qui n'est pas établi avec la plus haute autorité décisionnaire au sein de l'entreprise (directeur, président, ou membre de comité), ni même avec l'individu-éditeur incarnant son interlocuteur privilégié : le contrat est établi auprès de l'entreprise, par le biais de son représentant. Cette entreprise participe d'un système qui, par-delà la grande hétérogénéité des structures, est détentrice des moyens de création, de promotion, et de légitimation de l'objet sur lequel porte la négociation (le texte, et à plus forte raison le livre). Positionné face à un ensemble d'acteurs plus ou moins inamovibles, la marge de manœuvre de l'auteur paraît d'ores et déjà faible. Cette inamovibilité est renforcée par le principe du contrat-type. Etabli en 1977 par la SGDL en coordination avec le SNE de sorte à fournir une base de documentation aux auteurs et mise à leur disposition⁷⁰⁴, l'instauration du modèle de référence agit en faveur d'une clarification des droits dont peut jouir l'auteur, contribuant à une meilleure connaissance des pratiques du milieu professionnel. Le principe toutefois participe également d'un désir d'harmonisation de ces pratiques : outre les points prédéfinis par la loi et ne pouvant donc pas faire l'objet d'une adaptation, les clauses restantes, soient celles constitutives d'un possible espace de négociation, en sont rendues similaires d'une structure à l'autre. Quand bien même certaines de ces structures fournissent un modèle spécifique⁷⁰⁵, l'asymétrie devient donc *structurelle* à l'échelle du milieu tout entier, entre tous les auteurs et le milieu éditorial, avant même de s'observer à l'échelle du cas singulier.

En-deçà de ce déséquilibre structurel, l'asymétrie préalable à l'établissement du contrat individuel porte également sur les objets mêmes laissés à la possibilité d'une négociation, par essence restreints. Par son initiative en tant qu'émetteur du contrat, et par sa force de proposition soumise dans un second temps à l'approbation ou au refus de l'auteur, l'instance éditoriale dispose d'un indéniable avantage. Elle est ainsi en mesure de clarifier certaines prérogatives, présentées comme relevant de ses attributions exclusives (et ne relevant donc pas d'une négociation). Celles-ci peuvent notamment porter sur la détermination du format, de la

⁷⁰⁴ <https://www.sgdl.org/sgdl-accueil/le-guide-oratique/le-contrat-d-edition> [consulté le 30 juin 2023].

⁷⁰⁵ Voir par exemple : <https://www.coetquen.fr/pages/a-propos-de-la-maison-d-edition/contrat-d-edition.html> [consulté le 30 juin 2023].

présentation, du prix de l'ouvrage, de son insertion dans une collection, etc⁷⁰⁶. Cette fermeture au débat peut être motivée par un souci d'harmonisation sérielle ou visuelle dans la présentation de l'ouvrage sujet du contrat (à l'exemple de la collection « Blanche » de Gallimard, ou des publications des éditions de Minuit). Ponctuellement, ces points peuvent néanmoins faire l'objet de soumission de propositions d'une partie ou de l'autre, une situation concernant fréquemment le choix de l'illustration de couverture ou du titre. Même dans les espaces ouverts à l'échange, celle-ci peut devenir l'incarnation d'un respect de l'autorité d'une des parties : « On a à cœur de tenir compte de tout : par exemple, jamais je n'imposerai un titre si l'auteur a décidé qu'il ne le changera pas » (Sarah Berziou), mais peut aussi prendre la forme d'un rapport de force, à l'image de ces « maisons d'édition où l'auteur n'a rien à dire » (Charlotte Bayart-Noé). Ces espaces où l'auteur a voix au chapitre portent donc sur les éléments n'étant pas verrouillés dès l'origine ; ceux-ci peuvent également être d'ordre financier, relatifs au montant alloué en droits d'auteur ou d'à-valoir, ainsi que sur le nombre d'exemplaires prévus au tirage. Indépendamment de la reconnaissance de l'autorité de l'auteur sur l'œuvre dont il a la paternité, c'est bien l'éditeur qui engage le processus même de publication ; à cet égard, celui-ci peut sembler être le décisionnaire final du devenir de l'œuvre⁷⁰⁷. Toutefois la négociation, qui se considère aisément sous l'angle de l'auteur cherchant à défendre ses droits face à une organisation dont le pouvoir dépasse son propre champ d'action, est en réalité *aussi* celle de l'éditeur ; ce dernier devant également négocier avec l'auteur la défense de ses propres intérêts, qui ne sont pas celle d'une domination gratuite de l'écrivain et d'une exploitation la plus décomplexée possible de son œuvre, mais bien la recherche d'un avantage qui lui soit le plus profitable selon les contraintes du marché sur lequel il prévoit d'insérer l'ouvrage : « La faculté d'éditer [...] se débat, comme beaucoup d'autres, aujourd'hui, sous le garrot du négoce. Il faut voir dans le présent recueil ce que, d'un moment de pensée, l'édition peut soustraire à l'étranglement. Et remercier l'éditeur⁷⁰⁸. » Que l'éditeur agisse sous la recherche exclusive du profit au mépris de toute considération esthétique, ou qu'il s'inscrive dans un esprit de défense de l'art en lutte face aux dérives du capitalisme, un éditeur qui ne cherche pas *a minima* la rentabilité de son entreprise est voué à disparaître. Agissant au nom de sa structure et engageant les fonds dont il est responsable, l'éditeur est en droit de décider ou non ce qu'il estime être digne de publication : « La décision de tout publier a beau se prévaloir, en vain, je l'ai dit, de sa fidélité à la réalité, elle peut aussi receler une lâcheté au moment de juger⁷⁰⁹. » Si ce négoce est requestionné dans

⁷⁰⁶ Conseil Permanent des Écrivains, *Contrat d'édition commenté*, doc. cité, p. 15.

⁷⁰⁷ Remarquons que la signature du Bon à tirer (BAT) par l'auteur, en situation normale obligatoire, a valeur de garde-fou à cet égard.

⁷⁰⁸ Jean-François Lyotard, « Avertissement », dans Derrida *et al.*, « La faculté de juger », Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 8.

⁷⁰⁹ *Idem.*

le cas d'autres formes contractuelles, où les engagements sont partagés, voire à la seule responsabilité de l'auteur (voir *infra*), les impératifs économiques joints à la connaissance du marché de l'instance éditoriale lui confèrent également une initiative dans des espaces juridiquement ouverts à la persuasion :

Je propose à mes auteurs des contrats que je ne pense pas être mauvais, surtout au vu de mes moyens : je fais des avances, ce que tout le monde ne fait pas, et ils touchent quasiment l'équivalent de ce qu'ils peuvent avoir sur un roman en littérature classique. C'est honorable, car il faut rajouter derrière le coût des illustrateurs, qui est parfois plus important que celui des auteurs. Je ne me sens pas « coupable », de ce côté-là. (Jérémy Rueff)

En conséquence de la limitation drastique des marges de négociation laissées à l'auteur, certains acceptent ainsi ce rapport asymétrique en connaissance de cause, faisant état d'une certaine résignation : « Il faut être en position de force pour négocier, et l'auteur ne l'est pas. » (Philippe Meslé) Si la négociation, par essence possible pour l'auteur, tourne rarement à son avantage manifeste⁷¹⁰, cette conséquence pourrait résulter du poids que représente l'auteur sur le marché et donc son importance économique : « Bien sûr, Houellebecq peut négocier d'une maison à l'autre ; mais c'est capitaliser sur son nom, c'est au-delà même de la qualité d'écriture. » (Philippe Meslé) L'asymétrie est aussi possiblement renforcée par la méconnaissance qu'ont les auteurs de leurs propres droits, les renvoyant au statut de « non initiés » :

C'est tellement difficile d'avoir un contrat d'édition qu'on est pas en mesure de négocier après, alors qu'on est en droit de le faire. Ma formation en école de commerce m'a permis de me blinder : je suis capable de lire et de comprendre un contrat d'édition, mais ce n'est pas le cas de tout le monde. Il y a trop d'auteurs naïfs, qui veulent seulement signer. (Julia Richard)

En cas d'impossibilité d'atteindre un accord, entérinant la rupture de la négociation, la publication peut être annulée même suite à l'acceptation initiale⁷¹¹.

3.2.1.2. La force prospective du lien contractuel : l'affiliation exclusive

Les transformations apparaissant au cours du XIX^{ème} entraînent une reconfiguration des questions relatives à la propriété des œuvres, faisant suite au changement d'interlocuteur. Les changements contractuels participent ainsi de la transformation de l'édition en industrie culturelle, et dont les effets sont toujours visibles. L'évolution des conditions de cession des droits d'exploitation des œuvres, auparavant cédés au libraire-imprimeur et désormais à

⁷¹⁰ Comme l'induit le *Baromètre* de 2021 qui indique ainsi : « En littérature générale, la majorité des contrats (52 %) prévoit un taux de droits d'auteur de 10 à 15 %. Mais 11 % des auteurs et autrices perçoivent moins de 5 % ; 34 % perçoivent de 5 à 10 % ; 1 % perçoivent de 15 à 20 % et seulement 2 % perçoivent plus de 20 %. » Collectif, *8^{ème} baromètre des relations auteurs-éditeurs*, op. cit., p. 5.

⁷¹¹ Voir par exemple le cas d'Odile Bouhier dans Collectif, « Le paysage de la rémunération d'auteur » [en ligne], dans *Société des Gens de Lettres*, s. d. <https://www.sgdL.org/sgdL-accueil/presse/presse-acte-des-forums/actes-la-remuneration-des-auteurs/2764-le-paysage-de-la-remuneration-d-auteur> [consulté le 30 juin 2023].

l'éditeur, entraînent une restriction de ces modes d'exploitation. L'une de ces transformations est relative au principe d'exclusivité : dans l'ancien modèle, l'attachement de l'auteur à un éditeur était variable ; le modèle du « forfait » permettait à l'auteur de changer d'éditeur (ou de libraire-imprimeur) à chaque ouvrage et une même œuvre pouvait être l'objet d'autant de contrats que de libraires-éditeurs en assuraient l'impression⁷¹². Le passage du forfait (soit d'une cession unique, au profit de l'auteur sur le court terme par l'apport d'une somme fixe, et au profit de l'éditeur sur le long terme si le livre rencontre le succès), et de la cession des droits sur une période possiblement indéfinie vers une rémunération proportionnelle imposent à l'éditeur de ne plus s'engager sans visibilité, mais à mesurer cet engagement. Toutefois, ce modèle du forfait en pratique jusqu'au début du XIX^{ème} siècle, faisant état de cession de droits par œuvre, n'entérine pas la possibilité d'une affiliation de l'auteur *de droit*. Mais au cours des années 1850 se généralise un modèle de « contrat exclusif », remplaçant ledit forfait et permettant d'établir « un nouveau système de rapports privilégiés où l'homme de lettres et l'éditeur se prêtent mutuel concours⁷¹³. » Le concept de l'éditeur attiré par voie contractuelle entraîne une telle affiliation, pouvant être aussi perçue comme une appropriation : « les écrivains sous contrat ailleurs sont, par définition, indisponibles pour les autres éditeurs⁷¹⁴. » Bien que la jurisprudence ait récemment requalifié les contrats d'édition comme « d'interprétation stricte⁷¹⁵ », faisant que les clauses non explicitement formulées induisent une absence de cession de l'auteur au tiers, le principe d'exclusivité est implicite mais n'en reste pas moins de droit, « sauf convention contraire » (CPI L.132-8). Suite à leur cession par l'auteur, l'éditeur dispose donc des droits de diffusion et de distribution à titre exclusif, et selon les clauses définies par le contrat : l'auteur n'est alors plus en droit de reproduire ou d'adapter l'œuvre dont il est lui-même à l'origine, ou de les céder à un autre tiers. Les relations entre auteurs et éditeurs, tout particulièrement depuis cette transformation, sont plus arborescentes que rhizomatiques : tandis qu'un éditeur unique est propice à avoir une multiplicité d'auteurs à sa charge, il est moins courant que les œuvres d'un auteur soient toutes publiées par une structure différente, à plus forte raison si sa bibliographie est importante ; le modèle le plus fréquent est ainsi que plusieurs œuvres d'un même auteur (non tombé dans le domaine public) se trouvent au catalogue d'un même éditeur. Mais si depuis 1840 le principe du « mono-éditeur » pour un auteur tend à se généraliser du fait de l'affiliation légale couplée à l'affiliation volontaire, ce dernier n'empêche pas la possible circulation des auteurs, et donc la fluidité des « affiliations » contractuelles (voir *infra*). L'« affiliation auctoriale » dans le temps long, poussant un auteur à rester chez le même éditeur, peut aussi être

⁷¹² Elisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, op. cit., p. 144.

⁷¹³ Christophe Charles, « Le champ de la production littéraire », art. cité, p. 140.

⁷¹⁴ Jean-Yves Mollier, « L'histoire de l'édition, une histoire à vocation », art. cité, p. 345-346.

⁷¹⁵ Cour de cassation, Chambre civile 1, 12 juin 2012, 11-10.923.

le résultat de l'extension de la cession aux œuvres futures si les clauses en font mention, pratique aujourd'hui fréquente. Ainsi, le principe de préférence selon lequel « Est licite la stipulation par laquelle l'auteur s'engage à accorder un droit de préférence à un éditeur pour l'édition de ses œuvres futures de genres nettement déterminés » (CPI L.132-4), trouve ses racines antérieurement à la loi de 1957⁷¹⁶. Mais la clause de préférence n'est pas systématique et certains contrats de publication se font ainsi au « coup par coup », par « acceptation tacite » (auteur anonyme). Lorsqu'elle est instaurée, son modèle laisse d'ordinaire lieu à deux versions : la première mentionne l'assurance de proposer en priorité les prochains ouvrages chez le même éditeur selon un nombre variable : « Mon contrat est un peu plus exigeant avec l'Homme Sans Nom, puisque j'ai une clause de préférence : je dois lui soumettre les deux prochains romans que j'écris. Au départ, c'était cinq [...]. » (Julia Richard) La deuxième forme mentionne l'assurance de proposer, toujours auprès du même éditeur, chaque manuscrit réalisé dans un intervalle déterminé d'années : « City, c'était un contrat sur cinq ans et trois livres ; ils n'en ont pris que deux et n'ont jamais répondu pour le troisième. Ils ont trois mois pour répondre, et au bout de deux ans, je n'avais pas de réponse, donc je l'ai amené ailleurs. » (Christine Lacroix) La clause de préférence n'induit en aucun cas l'assurance de la publication, mais seulement celle de la proposition prioritaire des manuscrits ; toujours en position de force, l'éditeur est donc en mesure de refuser ces derniers :

[...] pour me parler de contrat alors que je n'y connaissais strictement rien, [mon éditeur] m'avait dit immédiatement : « On va vous proposer de manière standard un contrat avec préférence, ce qui est en votre défaveur, mais c'est ce qui se fait aujourd'hui. » Ils acceptaient un premier livre, mais pour les manuscrits suivants, j'étais obligé de leur soumettre et ils avaient le droit de les refuser. Vous vous rendez compte de la soumission des auteurs ? C'est dément. A mon avis, ce contrat de préférence est beaucoup moins en vigueur aujourd'hui. (auteur anonyme)

Même si en cas de refus successifs, et selon les clauses déterminées contractuellement, l'auteur est alors libre de soumettre ses nouveaux projets à d'autres structures éditoriales⁷¹⁷, le « droit de préférence » apparaît comme une « affiliation forcée » à l'avantage manifeste de l'éditeur. En dépit de sa fondation sur une base juridique, cette soumission sur le long terme est souvent méconnue des auteurs, qui la croient parfois illégale :

Il y avait une clause d'exclusivité⁷¹⁸ pour les deux premiers, mais d'après ce que j'ai compris, cette clause n'est plus valable depuis, je ne sais pas, peut-être 2010, me semble-t-il, parce que c'est une atteinte à la liberté de création. En tout cas, à chaque fois, les éditeurs nous disent qu'en fait, cette clause d'exclusivité n'existe pas, et que donc, même si elle figure dans le contrat, ce n'est pas quelque chose qui attache un auteur. (Jean-Marc Moura)

⁷¹⁶ Samuel Beckett mentionne de la sorte dans sa correspondance, en 1946 : « J'ai signé un contrat avec les Editions Nouvelles Françaises (Bordas) pour tous ouvrages à venir en français & en anglais (y compris les traductions) et mes affaires sont maintenant entièrement entre leurs mains. » Samuel Beckett, *Lettres*, t. 2, *Les Années Godot (1941-1956)*, op. cit., lettre à George Reavey, 15 décembre 1946, p. 141.

⁷¹⁷ Cette possibilité n'entraîne pas la résiliation des contrats précédemment établis.

⁷¹⁸ Dans les discours auctoriaux, « exclusivité » et « droit de préférence » sont souvent amalgamés.

Le principe de « non-initiation » auctoriale, plus encore que sur le fonctionnement d'une structure éditoriale, s'étend aussi sur les questions juridiques et particulièrement contractuelles. Peu au courant des droits et devoirs des signataires, les auteurs se retrouvent plus facilement en position d'infériorité, et le droit de préférence incarne de nouveau le déséquilibre : « Quand bien même elle n'a pas de valeur juridique, pour la contester, il faut franchir le pas moralement, comme aller aux Prud'hommes contre un employeur. » (auteur anonyme) Cette méconnaissance n'est cependant pas exclusive aux auteurs, certains éditeurs en faisant une critique similaire : « Pour la méthodologie, le contrat a été rédigé de manière claire : par exemple, la clause d'exclusivité, c'est totalement illégal mais souvent, les éditeurs peu scrupuleux ont transformé ça en clause de préférence, qui sont finalement des clauses d'exclusivité déguisées. » (Sarah Berziou) Signe de l'asymétrie des relations, la clause relève en tous points d'une stratégie éditoriale lorsqu'elle est instaurée, par l'automatisation d'un pari fait sur l'auteur sur le long terme :

Pour lui, c'est une sécurité : il m'a dit qu'il voulait prendre des risques avec les gens qu'il choisissait de publier ; qu'il ne m'interdirait pas de partir mais que si ça marchait bien, il pouvait après me négocier comme un joueur de foot, si jamais une grosse maison me repérait et me voulait absolument. (Julia Richard)

Cette clause permet à l'éditeur de s'assurer de garder un auteur-phare chez lui, tant que l'auteur écrit des romans qui correspondent à sa ligne éditoriale. J'ai cru, au départ, que ce genre de clause pouvait être un frein à l'évolution d'un auteur, mais avec le recul, je la vois différemment. Bien entendu, elle n'est dérangeante que si l'on se trouve face à un éditeur malhonnête, qui ferait en sorte de bloquer l'ascension de son auteur pour une raison x ou y. (Laure-Anne Braun)

Entre complicité et opposition, cette affiliation forcée peut aussi se révéler génératrice de tensions : « Je connais une autrice ayant publié son premier roman et pour qui ça s'est très mal passé éditorialement. Son éditeur ne voulait pas la laisser partir, en raison de ce contrat avec préférence. Elle a écrit une lettre de quatre-vingt pages pour qu'il lâche l'affaire. » (auteur anonyme) Pour ces mêmes raisons, l'absence de préférence peut à son tour témoigner d'une tactique ne reposant pas sur la contrainte contractuelle : « Il n'y avait aucune clause d'exclusivité contractuelle entre Gracq et Corti mais une confiance commune. » (Bertrand Fillaudeau) Enfin, l'indication selon laquelle les « œuvres futures » doivent relever d'un « genre nettement déterminé » est source de questionnements. Si celle-ci peut laisser supposer que cette détermination est en faveur de l'auteur, afin que ses propositions ne soient pas empêchées de publication si elles ne relèvent pas de la ligne éditoriale de la maison d'édition, la question de la détermination des genres reste fonction de leur appréciation par l'instance éditoriale, qui par sa capacité de décision atteste ou réfute les caractéristiques intrinsèques au projet (voir partie II). Sans cette fois relever d'un rapport de « non-initiation », l'autorité éditoriale repose ici sur la souplesse que permet le cadre juridique :

J'ai essayé de me renseigner, et le Code est très creux. Il n'y a aucun cadre là-dessus. Faut-il que ce soit un nombre d'années et de livres dans un genre défini ? Est-ce qu'« imaginaire » est trop large, et que l'éditeur a le droit de me dire : « Il faut que ça ne soit que de la dystopie » ? Qu'est-ce qui constitue un périmètre suffisamment restrictif pour ne pas polluer l'auteur ? Et puis, qu'est-ce qui constitue une œuvre ? Si je fais *Toto va à la plage*, et que j'en écris deux pages, est-ce que ça constitue une œuvre ? Je me dis que je pourrais toujours écrire des textes très mauvais dans le seul but d'être refusée pour pouvoir partie après, si ça se passe mal. (Julia Richard)

Usuellement, l'auteur est contractuellement tenu de rendre la version définitive de son manuscrit dans des délais impartis ; mais ceci – hors cas de l'ouvrage de commande – n'engage pas les ouvrages subséquents inclus dans la clause de préférence. Ainsi, l'auteur n'est pas tenu de soumettre ses nouveaux projets selon un calendrier imposé, ou selon une régularité prédéterminée dans le cas d'une production sérielle, en raison de l'absence d'injonction légale à écrire⁷¹⁹.

L'établissement d'un contrat d'édition est-il pourtant absolument nécessaire ?

3.2.2. Une soumission prétendument obligatoire

3.2.2.1. Obéir et croire en la nécessité de l'obéissance

La subtilité du rapport de force qui s'établit impose de revenir sur le concept de persuasion. Comme l'affirme Barthes, le pouvoir « n'est pas un, n'est pas massif, n'est pas un processus unidirectionnel entre une entité qui commande et ses propres sujets⁷²⁰. » Selon la même logique, d'après Foucault :

[Le pouvoir] n'est pas le « privilège » acquis ou conservé de la classe dominante, mais l'effet d'ensemble de ses positions stratégiques – effet que manifeste et parfois reconduit la position de ceux qui sont dominés. Ce pouvoir d'autre part ne s'applique pas purement et simplement comme une obligation ou une interdiction, à ceux qui « ne l'ont pas » ; il est investi, passe par eux et à travers eux ; il prend appui sur eux, tout comme eux-mêmes, dans leur lutte contre lui, prenant appui à leur tour sur les prises qu'il exerce sur eux⁷²¹.

Le pouvoir fonctionne selon un principe de réciprocité asymétrique, par l'acceptation du pouvoir par les classes dominées, et par la reconnaissance de ce pouvoir comme légitime. En tant que forme déléguée du pouvoir, l'autorité suit un cheminement similaire : en ce qu'elle ne repose pas sur la persuasion, car « Lorsque les ressources de l'argumentation se déploient dans le cadre d'une relation égalitaire, il s'agit d'un rapport de pouvoir et l'autorité est

⁷¹⁹ Suite à une première condamnation, ordre fut donné aux auteurs François Bourgeon et Christian Lacroix de fournir une nouvelle œuvre aux éditions Casterman « sous astreinte de mille euros par jour de retard. » La décision est anéantie par la cour d'appel de Paris du 27 avril 2004. La société Casterman se pourvoit en cassation, qui ultimement rend un arrêt de rejet. Cour de cassation, Chambre civile 1, 20 décembre 2007, 05-14.372.

⁷²⁰ Roland Barthes, *Leçon inaugurale donnée au Collège de France*, 1977, cité par Umberto Eco dans *La Guerre du faux*, op. cit., p. 245.

⁷²¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Gallimard, 1975, p. 31-32.

suspendue⁷²² », l'autorité n'est telle qu'une fois acceptée et reconnue comme légitime, sans besoin d'être justifiée par l'instance qui en dispose auprès de ceux qui la subissent. Elle est de fait consubstantielle de l'obéissance des instances dominées :

L'autorité, si elle implique une relation hiérarchique stable, où la place de chacun(e) est définie sur un acte vertical, suppose en même temps une reconnaissance de la part de ceux/celles sur lequel(les) elle s'exerce. Plus précisément, son trait principal est que ceux/celles « dont l'obéissance est requise la reconnaissent inconditionnellement ; il n'est en ce cas nul besoin de contrainte ou de persuasion⁷²³. »

Dans le contexte de l'édition, cette obéissance (et la reconnaissance de la légitimité de l'autorité qui en découle) est entérinée par la signature du contrat. Une fois la négociation (au désavantage de l'auteur) terminée, le contrat peut être établi, contrat dont la signature engage chaque partie à en respecter les clauses qui y sont inscrites ; de fait, cette signature établit formellement le lien qui est alors tissé entre ces deux instances. Par l'acte de cession de ses droits d'exploitation, l'auteur accepte d'une part une situation par essence inégalitaire, et atteste d'autre part de sa reconnaissance de la hiérarchie qui est établie entre lui-même et l'instance éditoriale. Autrement dit, par sa signature, l'auteur accepte *de jure* l'autorité de l'éditeur et s'engage à y obéir, s'y soumettant indépendamment des critiques potentiellement formulées par la suite : si l'auteur peut effectivement dénoncer les pratiques de l'instance éditoriale avec qui il est lié par contrat, son obéissance reste formellement active tant que ce contrat est en cours. Ainsi, en dépit de la considération selon laquelle le mépris (*contempt*⁷²⁴) viendrait contrevenir au fondement de l'autorité, le cadre contractuel entérine la légitimité reconnue de cette autorité, par-delà toute remise en question. De fait, le seul moyen d'opposition est conditionné par une mutation de l'état du contrat lui-même. Outre l'atteinte de son terme, y mettant fin et déliant l'auteur de ses engagements (et donc de son obéissance), cette mutation peut s'établir par le biais d'un ou plusieurs avenants – cette situation engendre toutefois une nouvelle soumission au contrat initial intégrant les dispositions dudit avenant, réenactant l'obéissance –, ou s'opérer par la rupture du contrat. En ce cas, qui témoigne d'une incompatibilité insurmontable entre les deux instances signataires, le rapport établi est dissout et l'auteur retrouve la disposition initiale de son positionnement relatif à l'instance éditoriale, redevenant externe à son champ d'action : sa reconnaissance inconditionnelle n'est plus requise, puisqu'il n'est plus concerné par cette autorité. Dans le cas d'un rapport individuel établi, l'« obéissance » de l'auteur n'est pas relative à l'édition comme système, mais à la maison auprès de laquelle il signe. Toutefois, cette obéissance peut-elle aussi être celle envers l'institution plus générale de l'édition ? Le partage

⁷²² Yves Sintomer, « Pouvoir et autorité chez Hannah Arendt », art. cité, p. 121.

⁷²³ *Idem.* Yves Sintomer cite Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence*, op. cit., p. 145.

⁷²⁴ Hannah Arendt, *Crisis of the Republic*, op. cit., p. 144.

du pouvoir consiste en l'occupation des « positions stratégiques⁷²⁵ » au sein du rapport de domination ; il s'applique dès lors, dans le cadre de l'édition, au constat de répartition dans la domination du marché du livre. Mais cette domination s'exerce également sur le rapport entre auteur et éditeur : quoi que l'édition traditionnelle ne soit pas un milieu homogène, un ensemble de pratiques sont partagées, et ces pratiques reposent notamment sur la soumission contractuelle de l'auteur. De fait, même si un rapport de domination s'observe au niveau du marché entre les structures, la somme des instances éditoriales traditionnelles constitue bien un « pouvoir » systémique, institutionnalisé, dont chaque élément représente une incarnation. A l'échelle microstructurelle, le pouvoir est celui de la maison d'édition ; dans ce contexte, l'autorité est l'individu remplissant des fonctions éditoriales ou de direction ; mais à l'échelle macrostructurelle, les cartes sont rebattues : le pouvoir est celui de l'édition dans son ensemble, en qualité de système dominant. L'« influence » de l'autorité, qui est alors celle de tous les acteurs représentant le pouvoir, révèle alors sa présence aussi en-dehors de l'établissement contractuel d'une relation de dominant à dominé.

Pourtant, le pouvoir ne se conçoit pas que comme la possibilité d'exercer une contrainte ou une force (donc par son application pratique), mais suppose aussi la présence du champ de son exercice, et donc l'existence de marges à ce pouvoir dès lors que ce dernier n'est pas absolu. Ces marges sont des états, ou des espaces, de non-établissement de l'intersubjectivité. L'autorité, comme représentation du pouvoir mais aussi comme exemplification de son institutionnalisation, qui suppose l'obéissance de ceux sur qui elle s'exerce, induit aussi de fait l'existence d'un champ d'action sur lequel elle a prise. L'obéissance n'atteste de la légitimité que dès lors qu'elle se double de la considération de la désobéissance comme tentative de s'y soustraire. Ainsi, cette obéissance ne s'instaure qu'à la mesure de la conviction en l'impossibilité d'être en mesure d'échapper à l'autorité et, par extension, au potentiel exercice du pouvoir : la possibilité d'exister « aux marges » revient à renier la véracité du discours tenu par l'instance d'autorité, et donc à remettre en question son bien-fondé même. Dès lors, se soustraire au pouvoir ne serait pas tant au détriment de l'instance-cible (dont l'obéissance est requise) qu'au détriment du pouvoir lui-même. Ainsi, l'autorité consiste également ou bien à faire accepter que les rapports n'existent pas au-delà de ces marges, ou bien que ces territoires sont incompatibles avec le principe de reconnaissance. En conséquence, pouvoir comme autorité reposent donc tous deux sur un principe de persuasion, indispensable à la cohésion du système de pouvoir instauré ; en cela, pour approfondir ce qu'affirme Hannah Arendt dans *La Crise de la culture*, autorité et persuasion ne paraissent pas fondamentalement incompatibles en

⁷²⁵ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 31.

toutes circonstances. L'instauration d'une persuasion de l'illégitimité des formes marginales à l'autorité est exemplifiée par le cas de l'édition. Ainsi, l'autorité éditoriale ne repose pas exclusivement sur son fonctionnement relatif aux « règlements » institués, mais aussi sur la *représentation* qui en est donnée. Le régime de croyance s'instaure d'abord dans la conviction en l'impossibilité de l'auteur d'accéder à la visibilité, à la légitimité ou à la reconnaissance par ses seuls moyens, et que l'instance éditoriale seule pourrait lui permettre cet accès. La croyance n'étant pas conditionnée par l'établissement *effectif* d'un rapport entre deux instances, l'effet instauré est donc, premièrement, celui d'une persuasion effective de l'auteur en des bénéfices contrebalançant la « part abandonnée » suite au tissage du lien.

3.2.2.2. Premier effet du régime de la croyance : passer par un éditeur

La figure fantasmée de l'auteur construit ce dernier, dans l'imaginaire collectif, comme le seul créateur de l'œuvre – en dépit de l'existence de domaines de création nécessairement communs (ouvrages techniques, académiques, scientifiques, scolaires, encyclopédiques, usuels, etc.)⁷²⁶ Cet imaginaire participe couramment de la réduction du concept d'auteur à son essence romantique (dans le cas de du romancier, au producteur du texte dans un isolement monacal (voir partie II)), à tout le moins tend à l'extraire de tout système de production :

L'idéologie charismatique qui est au principe même de la croyance dans la valeur de l'œuvre d'art, donc du fonctionnement même du champ de production et de circulation des biens culturels, constitue sans doute le principal obstacle à une science rigoureuse de la production de la valeur des biens culturels. C'est elle en effet qui oriente le regard vers le *producteur apparent*, peintre, compositeur, écrivain, bref, vers « l'auteur », interdisant de demander ce qui autorise l'auteur, ce qui fait l'autorité dont l'auteur s'autorise⁷²⁷.

Or, comme le rappelle Arendt, le pouvoir est avant tout un concept *relationnel* et *intersubjectif*, en ce qu'il ne naît que dans la condition où deux entités (au moins) entrent en relation : « Le pouvoir jaillit parmi les hommes lorsqu'ils agissent ensemble et retombe dès qu'ils se dispersent⁷²⁸. » L'autorité, forme déléguée du pouvoir, n'est elle aussi présente qu'à condition de s'exercer sur des récepteurs en mesure de l'accepter. Dans les faits, si l'auteur peut factuellement créer l'œuvre de manière autonome, il s'inscrit aisément dans un statut de codépendance aux autres instances de la chaîne du livre suite à la création, voire dans l'accompagnement de celle-ci. En se présentant comme détentrice des moyens d'accès à la légitimité par son truchement, l'édition cherche à entériner la conception de la création comme un art collectif. Un des premiers arguments récurrents est celui de la simple *visibilité* : « Une

⁷²⁶ Bertrand Legendre, *Idées reçues sur l'édition*, Le Cavalier Bleu, 2008, p. 15.

⁷²⁷ Pierre Bourdieu, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°13, 1977, p. 5.

⁷²⁸ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p. 260.

des motivations d'écrire était aussi dans mon cas de pouvoir faire partager ça à des gens. D'un point de départ où je m'en fichais, j'ai peu à peu évolué vers le : « Ça serait bien d'être publié. » » (Adrien Mangold) ; cette perception d'une indissociabilité de ces deux phénomènes n'est bien sûr pas qu'auctoriale : « Un éditeur choisit un texte pour en faire un livre et le proposer au public. » (Charlotte Bayart-Noé) A cette visibilité que permet le passage par l'éditeur fait suite la possible *reconnaissance* ; celle-ci peut être relative à l'œuvre, le passage la révélant comme *digne* d'être lue : « Je pense que le seuil d'existence de la littérature, c'est l'édition, qui valide le passage à l'acte. [...] [La publication] est la manifestation objective de la réalisation du désir d'écrire. » (auteur anonyme) ; mais le passage par la publication se construit aussi, dans l'imaginaire collectif comme dans l'espace social, comme le moyen nécessaire à l'« entérinement » du statut d'auteur : « Avant ça, il n'est qu'un amateur. » (Marie-Laure Deprez) L'accès à la reconnaissance symbolique repose de fait sur une croyance en la nécessité d'une construction mutuelle : il ne saurait y avoir d'« auteur » comme construction collective sans éditeur : « Un auteur, c'est quelqu'un qui écrit ; un éditeur, c'est quelqu'un qui lui permet de devenir auteur. » (Amélie Petit) Mais le passage par l'éditeur n'est pas que symbolique : les avantages peuvent être également relatifs à la protection de l'œuvre (par la foi en l'engagement et en la responsabilité de l'éditeur vis-à-vis de celle-ci) ; ou plus pragmatiquement relatifs à des questions d'ordre financière, l'auteur espérant tirer profit de la commercialisation de son œuvre : « Un auteur est quelqu'un qui a écrit une œuvre et qui se fait payer pour la publier. » (Marie-Laure Deprez) La publication est donc *déclarée et perçue* comme requérant préalablement l'adresse expresse du créateur à un établissement spécialisé dans ce domaine ; en effet, cette croyance repose notamment sur la démonstration des compétences et de la possession des moyens par l'instance publiante : « Je me dis, par principe, que l'éditeur a le plus souvent raison, même si je renâcle au préalable. » (Jean-François Merle) La relation entre un auteur et un éditeur peut dès lors s'observer comme la conséquence d'une « part de liberté abandonnée » : en échange du passage par un éditeur, l'auteur espère obtenir des avantages dont le bénéfice est supérieur à la perte : « L'auteur est propriétaire de son “bébé”, mais l'éditeur a une vision plus globale du marché. Un besoin de reconnaissance ou une envie de partager son travail, son œuvre, ne va pas forcément sans concession ; c'est un prix à payer pour obtenir un certain rayonnement. » (Anaïs Pournin) Certes, en dépit de l'instauration d'un régime de la croyance, quelques privilèges restent à l'auteur, marquant un certain pouvoir de décision face à l'autorité éditoriale ; ainsi, l'auteur peut choisir les structures auxquelles il adresse son projet, et peut soumettre un même manuscrit dans plusieurs maisons, dans un même intervalle de temps ou suite au refus de l'une d'entre elles : « Je l'ai envoyé sans y croire, chez les grands d'abord. [...] On entretient un vague espoir puis effectivement, on reçoit des réponses négatives. Mais

j'avais un deuxième volet d'adresses. » (Philippe Meslé) L'auteur peut par ailleurs choisir, parmi les éditeurs ayant reçu favorablement son projet, lequel aura la charge de sa publication. Cette liberté des auteurs dans le choix trouve aussi son pendant dans la possibilité pour l'auteur de ne *pas* s'adresser à un éditeur, ou de décider, après soumission, de ne pas signer le contrat qui lui est proposé. La dénégation de la reconnaissance ou de la légitimité de ce qui se développe et s'exerce aux marges ne fait pas état d'une « coercition », du fait de cette liberté de recourir au relais de son choix pour accéder à la publication, ou à refuser de passer par un biais ; mais en dépit de ces arguments, du fait du contrôle du marché du livre par les diverses instances éditoriales, il en découle que – du moins dans le circuit de l'imprimé – seuls de minimes échappatoires au champ d'action du pouvoir sont laissées à l'auteur. Ainsi, quoique chacun puisse exercer inconditionnellement la pratique créative, la croyance n'en est-elle pas moins celle d'une inéluctabilité de la subjugation, dissimulée derrière les choix apparents : l'édition reste le meilleur moyen de garantir une visibilité minimale d'une œuvre, et sa reconnaissance critique. Plus encore, bien que la sphère éditoriale ne soit pas homogène – les entreprises pouvant être en concurrence, du fait de leur partage d'un même marché –, les pratiques et les intérêts propres à chaque structure sont aussi communs pour partie d'entre eux ; ainsi, le régime de la croyance concerne chaque entreprise et se destine aux « classes dominées » constituées par les instances auctoriales, indifféremment de la puissance des entreprises auprès desquelles les auteurs sont signataires. La persuasion s'établit donc bien en dehors de la seule relation intersubjective lors de la négociation des clauses du contrat : elle se retrouve à large échelle, dans la conviction du bien-fondé d'un système tout entier. Mais le régime de la croyance s'établit aussi plus subrepticement dans la *nécessité* d'établir un contrat inégalitaire.

3.2.2.3. Deuxième effet du régime de la croyance : signer un contrat auprès d'une instance traditionnelle

En dehors du cadre contractuel (soit avant la signature, ou suite à la rupture du contrat), le rapport relationnel entre l'auteur et l'instance éditoriale n'implique pas d'obéissance et, conséquemment, le concept d'autorité ne semble pas s'appliquer à proprement parler. Malgré tout, par extension du premier point, la croyance auctoriale devient également celle du bien-fondé d'une telle soumission : *via* la cession des droits patrimoniaux, l'établissement d'un contrat d'édition entérine la reconnaissance de l'autorité de l'éditeur par l'auteur, mais le procédé entraîne également la reconnaissance de la qualité d'auteur par l'éditeur. Sans lui conférer le statut d'*auteur* à proprement parler (qui naît de l'acte de création, même inachevé), l'instance éditoriale lui reconnaît la propriété intellectuelle de son œuvre, le droit moral qui en résulte, mais également la caractéristique d'originalité de l'« œuvre de l'esprit » publiée. Le

statut d'« auteur » dans sa portée symbolique (dépassant donc le cadre strictement juridique) est donc essentiellement relié à l'établissement d'un contrat d'édition, par l'assurance d'une publication (ou du moins à sa promesse par l'instance éditoriale). En effet, l'utilisation du terme « auteur » dans les contrats d'édition, qui détermine les clauses d'engagement de l'instance éditoriale à assurer la publication, est par définition antécédent à cette même publication ; en outre, indépendamment de toute attestation par un énoncé spécifique, l'auteur reconnaît, par la signature du contrat, la capacité de l'éditeur à parler et agir en son nom (notamment incarnée par la capacité de représentation dont dispose l'éditeur suite à la cession), soit le choix des mesures et moyens mis à disposition pour assurer la circulation de l'ouvrage dans l'espace marchand et médiatique. Directement renforcée par le système juridique lui-même, la perception de la nature « collective » de la création dans le discours présente ainsi, de façon récurrente, une conviction auctoriale en la nécessité du contrat : « le contrat est indispensable, mais il peut y avoir de fait quelques souplesses dans les relations et les engagements. » (Adrien Mangold) ; « Ce que je savais du monde de l'édition avant de me lancer, c'était : envoyer son manuscrit aux éditeurs (au format papier la plupart du temps) ; signer un contrat d'édition qui stipule des droits d'auteur sur les ventes ; il faut parfois attendre des années pour obtenir un contrat d'édition [...]. » (Laure-Anne Braun) La croyance telle qu'ici définie s'adresse plus volontiers aux instances dominées, soit celles dont il est attendu qu'elles fassent acte d'obéissance à l'autorité, ou qu'elles expriment par l'énonciation ; mais cette conviction dépasse possiblement le cadre des auteurs tributaires de ce système, pour se retrouver dans le discours des professionnels eux-mêmes ; selon la définition de l'éditrice Charlotte Bayart-Noé, « Un auteur est assigné à un contrat d'auteur », présumant de l'inconditionnalité de l'établissement d'un rapport juridique et contractuel entérinant la domination pour accéder à ce statut. Autrement dit, par son attestation publique du statut « d'œuvre » et « d'auteur », l'autorité est donc bel et bien *autorisation*, comme vu *supra*, mais celle-ci prend d'abord forme contractuellement⁷²⁹. Le conditionnement de l'accès au statut symbolique de l'auteur n'est donc pas que fonction du filtre de la production, mais aussi de la subjugation contractuelle au système éditorial : par la reconnaissance d'une institution du rapport établi entre l'œuvre et l'auteur qui revendique sa paternité, la publication atteste en échange de l'appartenance d'un auteur au système légitimant. Indubitablement, l'action éditoriale dispose donc d'un capital symbolique, qui est à la fois celui de reconnaître mais aussi celui de *faire reconnaître*, soit de « dire » l'auteur et œuvre de manière incontestable, quoique cette déclaration exige l'assujettissement. L'auteur, dont le contrat d'édition n'a pour effet que de défendre ses intérêts face à l'éditeur à

⁷²⁹ Peut-être alors peut-on réinterpréter la vision de « l'auteur ayant désiré signer » (auteur anonyme) non plus seulement sous l'angle de la signature de l'œuvre, comme marque de la paternité, mais aussi sous l'angle de la signature dudit contrat.

qui il cède ses droits, devient ainsi tributaire de l'instance éditoriale de son propre gré. Toutefois, la croyance fonde son principe sur l'absence du besoin de passer par la démonstration de preuves établies ; affranchie de la nécessité de l'objectivité, elle n'est pas nécessairement *savoir*, et ne repose pas sur des faits, mais de simples énoncés. Le rapport de « non-initié » dans lequel se trouvent communément les auteurs les amène donc possiblement à accepter une simple *présentation* du fonctionnement du système par les instances éditoriales comme légitime. Or, la nature d'une négociation elle-même (et donc l'occasion d'exprimer son autorité), étant conditionnée par la connaissance ou la familiarité d'avec ce sur quoi porte l'échange, il est manifeste que certains écueils puissent découler de ce système de croyance instauré.

La reconnaissance du capital symbolique qu'incarne l'éditeur dans l'imaginaire collectif et la perception du contrat d'édition comme indispensable pour accéder à la reconnaissance n'empêche pas la fréquente méconnaissance des auteurs, relativement aux lois concernant ces contrats, menant parfois à la disparition de toute forme de négociation : « un auteur signe partout où on lui demande de signer⁷³⁰ ». Certains sont bien alertes : « Ne signez pas tout de suite le premier contrat. Lisez-le, renseignez-vous sur les clauses auprès d'organismes compétents (comme la SCAM-SACD et autres). » (Laure-Anne-Braun) ; « je suis capable de lire et de comprendre un contrat d'édition, mais ce n'est pas le cas de tout le monde. Il y a trop d'auteurs naïfs, qui veulent seulement signer. » (Julia Richard) Dans cette veine, certains éditeurs affirment tempérer cette réalité, conseillant aux auteurs dont les projets ont été acceptés de se renseigner sur ces sujets : « J'encourage fortement un auteur à faire lire le contrat à un avocat, ou quelqu'un possédant un minimum de connaissance juridique, et à se rapprocher de la Société des gens de lettres. » (Sarah Berziou) ; en dépit de cela, une part conséquente ne semble pas disposer d'outils suffisants à une bonne analyse⁷³¹.

Ainsi, le régime de la croyance est celui poussant à croire que d'une part il est indispensable de passer par une structure éditoriale, à plus forte raison « traditionnelle », et d'autre part qu'il est indispensable que les relations entre un auteur et un éditeur soient asymétriques. De la même manière que pour l'autorité, l'obéissance effective à celle-ci ne se

⁷³⁰ Collectif, « Le paysage de la rémunération d'auteur », art. cité.

⁷³¹ Parmi les auteurs, « Une courte majorité (52 %) estime que les contrats pour l'exploitation papier sont toujours clairs et explicites », tandis que pour 32 %, cette sensation n'est que « parfois présente », et « rarement ou jamais » pour 15 %. Voir Collectif, *8ème baromètre des relations auteurs-éditeurs*, op. cit., p. 4. Dans l'empressement des auteurs à signer en dépit de leur ignorance des lois, une confusion peut même survenir sur la nature du document, amenant des auteurs à opter pour des contrats ne relevant pas du contrat d'édition, mais du contrat à compte d'auteur. Voir Nicolas Parisi, « Contrat d'édition : attention aux pièges » [en ligne], dans *Lufthunger club*, 28 juin 2020. [consulté le 30 juin 2023]. Une professionnelle déclare également « Beaucoup de gens se planquent derrière des contrats d'édition, mais font en réalité de l'autoédition. » (Patricia Duliscouet)

fait pas exclusivement par rapport aux « règlements » qui sont institués (ce qui requiert la connaissance de ceux-ci), mais aussi par rapport à la *représentation* qu'un individu se fait de ces règlements, autrement dit relativement à la crédibilité qui est accordée au système de croyance instauré. Mais une nuance est malgré tout à apporter à ce constat : une alternative concrète pourrait bel et bien exister, consistant alors à chercher activement *en dehors* du système institué, donc aux marges du champ d'action de son pouvoir. Si le marché du livre est bien contrôlé par les instances éditoriales, ce contrôle est essentiellement celui des instances *traditionnelles* avant tout, parmi lesquelles ne sont pas incluses les structures recourant à des pratiques « périphériques » au modèle commun. Ainsi, en cas de refus d'une part ou de l'autre, l'auteur dispose aussi de la liberté de s'adresser consciemment à ces relais alternatifs. En raison de son impérative liaison contractuelle à l'instance éditoriale, l'auteur affilié n'est jamais vraiment « indépendant », et seul l'auteur « hors contrat » peut l'être, suite à la rupture de ce dernier ou à son recours à des formes non-contractuelles. Cependant, un nouvel écueil survient : la légitimité de ces relais est remise en cause par différentes instances, et premièrement par la sphère éditoriale « classique » dominante qui participe de leur invisibilisation et de leur décrédibilisation. Derrière l'objectif principal du régime de la croyance (faire croire que l'instance éditoriale est un relais nécessaire), s'en dessine dès lors un second : celui de faire croire que le seul moyen d'accès à la reconnaissance et à la légitimité passe par l'affiliation à l'édition « traditionnelle », soit que les formes alternatives au contrat dit « d'édition » (donc en marge du système institué) seraient moins porteuses de légitimité : Jérémy Rueff établit « des contrats d'édition tout à fait classiques, tels qu'ils peuvent être pratiqués dans l'édition générale. Ni à compte d'auteur, ni à demi, mais des *vrais* contrats ». (nous soulignons) Il apparaît que la critique portée sur les structures repose tout particulièrement sur leur modèle contractuel, et impacte donc les auteurs signataires : le capital symbolique associé à leur statut d'auteur en est interrogé. Cette distinction entre les modèles est par ailleurs appuyée par le système juridique. Quelles sont ces formes alternatives, et comment s'échafaude leur (dé)légitimation ?

3.2.2.4. Des modèles à géométrie variable

La signature d'un contrat dit « d'édition » suppose une prise en charge exclusive de l'intégralité des dépenses relatives à la publication et à la promotion ; dès lors, si l'auteur doit payer quoi que ce soit et quelle que soit la situation, il ne s'agit plus d'édition dit « à compte d'éditeur ». Hormis le contrat dit « d'édition », d'autres formes contractuelles peuvent ainsi lier l'auteur et l'instance éditoriale. La première prend la forme du contrat dit « à compte d'auteur », modèle qui « Ne constitue pas un contrat d'édition » (CPI L.132-2), mais un « louage d'ouvrage » régi par les dispositions des articles 1787 et suivants du Code civil. Par son usage,

l'auteur participe aux frais ordinairement avancés par l'éditeur, de telle sorte que ce dernier assure les tâches qui lui sont dévolues dans le contrat d'édition usuel, définies par l'article L.132-1 du CPI, soit la publication et la diffusion. Le contrat à compte d'auteur libère donc l'éditeur d'une partie de ses engagements financiers et les décharge à l'auteur ; cette pratique permet de la sorte à une structure de diminuer considérablement le risque éditorial tout en accroissant la taille de son catalogue⁷³². La deuxième prend la forme du contrat dit « de compte à demi » qui ne répond pas non plus aux conditions permettant de l'établir comme contrat d'édition (CPI L.132-3) mais constitue « une société en participation » régie par les articles 1871 et suivants du Code civil. Le contrat « à demi⁷³³ » qui définit le « partage des gains et recettes » est rarement appliqué de raison de son manque d'intérêt manifeste pour les entreprises éditoriales : les sommes engagées initialement le sont par l'éditeur ; celui-ci prend donc un risque éditorial, tout en laissant à l'auteur l'intégralité de ses droits. D'après les différents *Baromètres*, établis en fonction des auteurs qui acceptent de répondre à ces enquêtes, les contrats prenant cette forme paraissent minoritaires⁷³⁴. Leur poids sur le marché est en outre inférieur à celui de l'édition dite « traditionnelle »⁷³⁵. La pratique la plus commune demeure donc bien celle du contrat d'édition dit « classique », la confortant comme emblème du système dominant. Si ces deux formes ne constituent pas de contrat dit « d'édition » au regard de la loi, les acteurs y ayant ponctuellement ou majoritairement recours n'en voient pas pour autant leur nature remise en question ; en effet, le rôle de l'éditeur n'étant pas réglementé par la loi, l'accès à cette dénomination est indépendante de la nature du contrat signé. Il est constatable par ailleurs que des entreprises reposant sur ce système n'en sont pas moins catégorisées en 58.11 Z dans la classification APE. Mais quoi que le statut juridique de l'éditeur ne soit pas fonction de la nature des contrats qu'il établit avec les auteurs, une dimension symbolique n'en est pas moins rattachée à l'usage de ces deux types de liens contractuels. En effet, en dépit de la reconnaissance de l'existence de ces formes par le système juridique, celles-ci n'en sont pas moins marginales à l'institution ; par leur simple existence en dehors des cadres d'échange où l'autorité est supposée s'exercer normalement, elles en incarnent la contestation.

⁷³² Les éditions L'Harmattan, fondées en 1975 se situent ainsi « au premier rang en nombre de titres édités par an avec plus de 2900 titres publiés en 2018, près de 30 000 auteurs référencés, 50 000 présents au catalogue » Voir www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=harmattan&sr=2 [consulté le 30 juin 2023].

⁷³³ La pratique du contrat dit « à demi » se rencontre quelquefois sous l'appellation de « compte d'éditeur participatif », à l'exemple des éditions des Trois Colonnes. Voir www.lestroiscolonnes.com/maison-edition.php [consulté le 30 juin 2023].

⁷³⁴ Selon les 7ème et 8ème *Baromètres des relations auteurs-éditeurs*, publiés respectivement en 2018 et 2020, 96 % des auteurs ont signé un contrat à compte d'éditeur.

⁷³⁵ Le groupe Aparis, détenteur des maisons Edilivre et Publibook, est classé 51ème des plus importantes structures éditoriales en 2018 ; Le groupe L'Harmattan est classé 59ème. Les autres noms les plus récurrents associés à cette spécialisation (Vérone, Baudelaire, Anovi, Amalthée, etc.) n'y figurent pas. Voir Fabrice Piault, « Les 200 premiers éditeurs français », 2018, art. cité.

La spécificité des engagements que ces contrats impliquent entraîne nombre de critiques de part et d'autre ; celles-ci sont en provenance des acteurs composant le système institué, qui y portent un regard globalement dépréciatif en raison d'une image renvoyée n'étant pas « celle de qualité et de légitimité » (Anaïs Pournin). Ces critiques se retrouvent également dans le discours auctorial, se justifiant par des arguments pratiques notamment relatifs à la cherté de la pratique⁷³⁶ : « Quand j'ai commencé, mon premier livre était déjà édité en éditeur payant. Là, j'ai payé très, très cher pour le faire éditer. » (Christine Lacroix) ; ou interrogeant la nature de l'engagement éditorial envers l'œuvre et l'auteur. Ce manque peut être relatif à l'accompagnement sur l'œuvre dans sa finalisation : « on m'a demandé aucun retravail : mes textes sont parus tels quels. Je ne pense pas qu'il y avait de coquilles, mais s'il y en avait eu, est-ce qu'elles auraient été corrigées ? On m'a juste montré la maquette, sans même le texte en entier. Il ne faut pas s'attendre à un standing ni à un vrai circuit. » (Anaïs Pournin), mais également sur le temps long :

La prise de risque fait aussi partie du travail de l'éditeur, c'est quelque part ce qui justifie son pourcentage. Si le livre fait un carton, certes l'auteur devient riche, mais l'éditeur n'aura pas écrit le livre et il deviendra tout aussi riche. Quand l'éditeur s'exonère de ce rôle, c'est dommage. C'est aussi pour ça qu'il y a des maisons d'édition à compte d'auteur. (Adrien Mangold)

La dénonciation d'une absence de véritable affiliation entre les deux entités peut amener divers locuteurs à refuser aux professionnels le statut même « d'éditeur », dès lors que le champ d'exercice de l'activité professionnelle peut être estimé trop lointain des pratiques faisant communément consensus comme relevant de l'activité éditoriale (soit des pratiques à la fois instituées et majoritaires) et que ces locuteurs sont eux-mêmes des acteurs du système traditionnel : « [L'autoédition a] le même sort que naguère l'édition à compte d'auteur, en particulier la Pensée universelle, mais ce n'est pas un éditeur, il se borne à composer le livre et à l'imprimer, charge à l'auteur, qui a payé pour ce service, de s'en débrouiller. » (Jean-François Merle) Une autre critique, partagée par les acteurs auctoriaux comme éditoriaux, porte sur la confusion que génèrent consciemment certaines structures recourant à ces pratiques, délivrant des informations peu claires et qui sont parfois dénoncées comme des arnaques⁷³⁷, des « pièges⁷³⁸ » poussant des auteurs à effectivement signer « n'importe quoi » (Julia Richard), sans connaissance précise de la subtilité séparant les différentes formes contractuelles.

⁷³⁶ Quoique les fourchettes varient grandement d'une source à l'autre, et que ces sources soient des acteurs de l'édition à compte d'auteur ou non, les coûts les plus élevés indiqués montent usuellement à plusieurs milliers d'euros : « [...] il existe beaucoup d'arnaques et beaucoup de fausses "maisons d'édition" qui profitent de la naïveté des auteurs rêvant de trouver un éditeur (en facturant parfois des milliers d'euros pour publier un livre sans aucun soin) [...] » (Thomas Boitel)

⁷³⁷ <https://www.maison-edition.fr/eviter-les-arnaques-a-ledition-de-manuscrit> [consulté le 30 juin 2023].

⁷³⁸ Laurent Lemire, « Les pièges de l'édition à compte d'auteur » [en ligne], dans *L'Express*, 1er janvier 1998. https://www.lexpress.fr/amp/culture/livre/les-pieges-de-l-edition-a-compte-d-auteur_802331.html [consulté le 30 juin 2023].

La critique des contrats « alternatifs » se confronte cependant à une défense de leur usage, pouvant être du fait des acteurs professionnels concernés. Tout en revendiquant leur statut par le recours à divers syntagmes partagés avec le reste du secteur⁷³⁹, ces acteurs vont notamment légitimer leur démarche par l’invocation de poncifs relatifs au milieu éditorial traditionnel. Par la décision d’un cheminement inverse à un système de publication décrit comme fonctionnant « au compte-gouttes⁷⁴⁰ », l’édition à compte d’auteur s’affiche comme un moyen d’adresse rapide et non restreint au public. Modèle « très pratiqué aujourd’hui⁷⁴¹ », son fonctionnement repose notablement sur l’affaiblissement du filtre éditorial, dans une invitation active à la proposition opposée à la préconisation usuellement visible, sur les sites d’éditeurs traditionnels, d’une restriction et d’un accord à une ligne délimitée en amont (voir *supra*). « Dès l’instant où vous pensez avoir quelque chose d’intéressant à dire ou raconter, nous considérons que cela mérite d’être entendu⁷⁴². » Mais cette réponse à un désir auctorial manifeste de voir son texte lu engendre l’absence assumée de ligne éditoriale, parfois faite au prix d’un manque de cohérence dans les catalogues (dont les « mille collections⁷⁴³ » de L’Harmattan témoignent). En dépit de cette constatation, les maisons à compte d’auteur laissent percevoir une place, parfois assez fournie voire dominante, consacrée au domaine littéraire⁷⁴⁴. Le jeu sur la possibilité d’une posture acquise contre paiement est une tentation particulièrement forte pour la production auctoriale de littérature, particulièrement porteuse de légitimité, et fait de la satisfaction individuelle dans la recherche d’acquisition du statut d’auteur le moyen d’un troc symbolique : en échange d’un moindre engagement éditorial dans le processus publicationnel et d’une plus grande permissivité, ces structures assurent pouvoir « donner une chance de montrer son travail⁷⁴⁵ ». Ainsi, la défense du recours à ces modèles peut aussi être auctoriale : de nouveau, ces contrats sont alors présentés dans les discours comme des recours en cas de refus des manuscrits. Déjà visible par le passé, avec l’emblématique exemple de Proust et Grasset, le cas se retrouve aujourd’hui encore : « les comptes d’auteur ne sont pas un problème, ils vous disent oui tout de suite ; il n’y a aucune sélection. » (Christine Lacroix), malgré la possibilité toujours

⁷³⁹ Soit de nommer la raison sociale de la structure « Editions », de se nommer « maison d’édition », ou de recourir à des titres tels que « responsable éditorial ». Voir par exemple <https://www.editions-verone.com/editions-verone.php> [consulté le 30 juin 2023].

⁷⁴⁰ <https://www.editions-baudelaire.com/editions-baudelaire.php> [consulté le 30 juin 2023].

⁷⁴¹ *Idem*.

⁷⁴² <https://www.editions-spinelle.com/index.php/nos-contrats> [consulté le 30 juin 2023].

⁷⁴³ <https://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=harmattan&sr=2> [consulté le 30 juin 2023].

⁷⁴⁴ Quoique L’Harmattan se décrive comme éditeur de sciences humaines avant tout, son catalogue compte aujourd’hui plus de 15 000 titres répertoriés dans la catégorie « création littéraire », distincte des textes critiques. Un constat similaire s’observe par exemple dans les catalogues des éditions Verone, Baudelaire ou Spinelle.

⁷⁴⁵ <https://www.editions-verone.co/editions-verone.php> [consulté le 30 juin 2023].

existante d'un rejet par ces relais⁷⁴⁶. Si cette recherche de légitimité se positionne en marge du système institué, elle n'en pousse pas moins à s'interroger sur le principe même de l'obéissance « inconditionnelle » que l'institution éditoriale traditionnelle cherche à mettre en place. Cette dernière paraît avoir pour objectif de ne pas faire vivre la création en dehors d'elle, ou de ne pas considérer ce qui vit en dehors d'elle comme égale à celle qu'elle permet ; la croyance est donc celle de sa présentation comme un biais indispensable pour entrer sur le marché et, de fait, exister « véritablement » en tant qu'œuvre et permettre à l'auteur d'exister véritablement en tant que tel. L'édition, *a fortiori* traditionnelle, est plus que jamais *subie*.

L'autorité éditoriale est bel et bien le fruit d'une construction mutuelle : à sa déclaration comme relais indispensable doit correspondre une perception équivalente. Mais cette croyance peut aussi être renforcée par un système institutionnel périphérique à la relation entre l'auteur et l'instance éditoriale.

3.2.3. Le rôle des institutions littéraires périéditoriales depuis la guerre et leurs limites

La transformation progressive du champ de production de la littérature au XX^{ème} siècle réactive la recherche et le désir d'une meilleure défense des droits des auteurs et celui d'une meilleure reconnaissance de l'activité d'écriture. En raison de l'assujettissement de l'auteur à l'autorité éditoriale depuis son apparition au XIX^{ème} siècle, cette défense repose donc sur une double initiative : d'une part, celle des pouvoirs publics, en mesure de changer effectivement la loi ; d'autre part, celle des associations diverses pouvant représenter les intérêts des auteurs. Ces dernières peuvent instaurer des dialogues avec les pouvoirs publics de sorte à faire évoluer l'appareil légal, mais aussi avec les instances à l'origine du déséquilibre : la négociation se produit donc aussi avec les éditeurs eux-mêmes, ou plutôt les organismes qui les représentent – en premier lieu le SNE – de sorte à établir un terrain d'entente sur les conditions d'exploitation de leurs œuvres qui ne leur soit pas unilatéralement défavorable aux auteurs. Il apparaît pourtant que ces évolutions tendent à entériner une situation où l'instance éditoriale reste en posture de domination.

3.2.3.1. Les initiatives dédiées (théoriquement) à la défense des auteurs : associations et syndicats

Certes, l'amélioration de la situation des auteurs provient de décisions étatiques visant à une meilleure reconnaissance de leurs droits, et à une meilleure défense de leurs intérêts. Toutefois, plusieurs de ces décisions ne sont que des rétropédalages relativement à une situation

⁷⁴⁶ Certaines conditions de présentation sont parfois exigées. Voir par exemple <https://www.editions-verone.com/manuscrit.php>. [consulté le 30 juin 2023].

que l'Etat à lui-même permise ; de plus, cette situation est encore décriée à certains égards ; droits et défense ne sont de l'avis de beaucoup encore pas assez assurés : les faiblesses du système juridique se combinent à une pratique éditoriale dont les effets sont au détriment d'une majorité d'auteurs. Ainsi, face à un système complexe, rôdé et verrouillé, l'auteur ne dispose pas toujours nécessairement de moyens de défense ou de protection efficaces. La protection des auteurs et les moyens de subsistance par la création ayant toujours été sujets à caution, diverses initiatives, institutionnelles ou non, ont pu et peuvent encore chercher à tempérer ce déséquilibre. Au XIX^{ème} siècle déjà, les cénacles se présentent comme des moyens de soutien et de défense des auteurs entre eux ; quoi qu'ils ne constituent pas des institutions, ils demeurent des espaces de création et de légitimation⁷⁴⁷. A la même époque naissent diverses organisations plus volontiers dédiées à ce but premier, notamment sous la forme de syndicats et de collectifs, dont le plus emblématique reste encore aujourd'hui la SGDL. Officiellement créée en 1838 par le dépôt des statuts de la société⁷⁴⁸, son objectif initial est « de garantir à chacun les fruits de son travail et [de] créer un fonds commun destiné à venir en aide aux écrivains à qui des conjonctures malheureuses rendraient cette assistance nécessaire⁷⁴⁹. » Précurseuse de la future Caisse nationale des lettres par son aide aux nécessiteux, le soutien matériel des auteurs est accompagné d'un engagement à la défense de leurs droits ; ces finalités toujours revendiquées par la société à l'heure actuelle :

La Société des gens de lettres a pour vocation la promotion du droit d'auteur et la défense des intérêts de l'auteur. [...] Elle veille ainsi à la préservation du droit moral et des droits patrimoniaux de tous les auteurs de l'écrit (écrivains, essayistes, traducteurs...), que l'écriture soit ou non leur activité première, quel que soit le mode de diffusion de leur œuvre et quelles que soient les sociétés de gestion dont ils peuvent par ailleurs être membres (SOFIA, SACEM, SACD, SCAM...). Elle travaille également à l'amélioration du statut juridique et social de tous les auteurs⁷⁵⁰.

Sans être un syndicat « à proprement parler », mais pouvant remplir des « activités d'ordre syndical⁷⁵¹ », la SGDL agit comme intermédiaire, par sa « vocation à recevoir des dons et des legs grâce auxquels elle peut apporter aux auteurs un soutien individuel (juridique, social ou fiscal), un éventuel soutien judiciaire et doter l'ensemble de ses prix littéraire de printemps et d'automne. » Siégeant par ailleurs « au conseil d'administration des principales institutions du livre (CNL, SOFIA, CFC, Agessa...) pour y faire entendre la voix des auteurs », la société agit également comme groupe d'influence ; reconnue association d'utilité publique dès 1891⁷⁵², son

⁷⁴⁷ Vincent Laisney et Anthony Glinier, *L'Age des cénacles*, op. cit., p. 23.

⁷⁴⁸ Isabelle Diu et Elisabeth Parinet, *Histoire des auteurs*, op. cit., p. 344.

⁷⁴⁹ *Idem*.

⁷⁵⁰ <https://www.sgdl.org/sgdl-accueil/la-sgdl/presentation-de-la-sgdl> [consulté le 30 juin 2023].

⁷⁵¹ Nicolas Gary, « 1 million € d'aide aux auteurs : la SGDL veut "permettre à tous d'en bénéficier" » [en ligne], dans *Actualité*, 4 avril 2020. <https://www.actualite.com/article/8192/interviews/1-million-eur-d-aide-aux-auteurs-la-sgdl-veut-permettre-a-tous-d-en-beneficier> [consulté le 30 juin 2023].

⁷⁵² Anna Boschetti, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, op. cit., p. 565.

activité dans la vie des lettres lui confère un poids auprès des pouvoirs publics : « La SGDL est ainsi à l'origine des principales innovations juridiques, sociales ou culturelles qui ont permis la protection des intérêts des auteurs (sécurité sociale, retraite complémentaire, revenus accessoires, droit de prêt en bibliothèque...) et plus récemment l'adaptation du contrat d'édition à l'ère du numérique⁷⁵³. » La société contribue ainsi à « la rédaction de grands traités », notamment celui de la Convention universelle du droit d'auteur », à Genève en 1952⁷⁵⁴, à la loi sur la sécurité sociale des artistes-auteurs en 1975 et à la création de l'Agessa, permettant à l'écrivain de devenir « enfin un citoyen à part entière », à la loi sur le prix fixe du livre en 1981, à la création de la première retraite complémentaire pour les écrivains en 2005. Mais quoiqu'elle ait pu contribuer à de nombreuses avancées, le poids de la SGDL dans la relation entre auteurs et éditeurs a pu être questionné : si par son statut d'association, la société peut mener diverses missions et engendrer des bénéfices, elle ne dispose en revanche pas de la capacité juridique d'agir au nom de la défense des intérêts moraux, économiques ou sociaux de ses membres. Faute de s'être justement « transformée en un syndicat défendant la propriété intellectuelle⁷⁵⁵ » des auteurs, et face à cette optique de monopole du secteur sans que la société dispose pour autant d'une force équivalente à la SACEM ou à la SACD, des voix se font entendre en réponse à la domination de la SGDL sur le pouvoir de représentation des écrivains dans le milieu des lettres, dénonçant sa faiblesse, voire son inefficacité dans les rapports qui les opposent aux éditeurs. Ainsi, diverses initiatives, voire tentatives de briser son hégémonie ont vu le jour au cours de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Le Comité National des Ecrivains (CNE), créé clandestinement en 1943 par Aragon pendant l'Occupation allemande, se transforme après la Libération en association littéraire officielle. Perçu comme une branche du parti politique dont il est issu, le comité a « tenté en vain de se constituer en “ordre” des écrivains en réclamant le monopole de l'épuration professionnelle, qu'il n'a pas obtenu⁷⁵⁶. » Entré en concurrence avec la SGDL⁷⁵⁷, le CNE s'effondre deux décennies après la guerre, « désajusté par rapport aux enjeux de la crise de mai 1968 » et trop « identifié au PCF⁷⁵⁸ », puis disparaît en 1970⁷⁵⁹. Sa fin est notamment actée par la naissance de l'Union des écrivains (UE) suite à l'occupation du siège de la SGDL le 21 mai 1968, dont l'apparition fait subir au CNE

⁷⁵³ <https://www.sgdl.org/sgdl-accueil/la-sgdl/presentation-de-la-sgdl> [consulté le 30 juin 2023].

⁷⁵⁴ Anna Boschetti, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », art. cité, p. 565.

⁷⁵⁵ Jean-Yves Mollier, *Une autre histoire de l'édition française*, op. cit., p. 266.

⁷⁵⁶ Gisèle Sapiro, *Les Ecrivains et la politique en France : de l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*, Seuil, 2018, p. 174.

⁷⁵⁷ *Idem.*

⁷⁵⁸ Boris Gobille, « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968 : capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°158, 2005/3, p. 37.

⁷⁵⁹ Gisèle Sapiro, *Les Ecrivains et la politique en France*, op. cit., p. 181.

« un vieillissement social – générationnel, politique et littéraire⁷⁶⁰ ». L'UE, installée dans les bureaux de la SGDL comme « une organisation parallèle et rivale qui l'eût peu à peu supplantée⁷⁶¹ », se veut une initiative « vraiment représentative de la littérature vivante ». Peu après ces événements, le Syndicat des écrivains de langue française (SELF) est fondé en 1976 par les écrivains Marie Cardinal et François Coupry, à la suite de la parution d'un article de cette première, dénonçant le déséquilibre entre l'instance éditoriale et les auteurs : « L'édition pèse sur nous d'un tel poids que nous ne pouvons que perdre la tête comme Thieuloy l'a fait, ou perdre le respect de nous-mêmes⁷⁶². » Inscrit dans « la continuité de ce renouveau d'un syndicalisme d'auteur dans l'après-68, impulsé par l'Union des Ecrivains⁷⁶³ », le SELF se propose « d'organiser professionnellement les écrivains afin de rompre leur atomisation et de leur permettre de peser collectivement face aux éditeurs et aux pouvoirs publics⁷⁶⁴ ». Le syndicat « apparaît comme une entreprise bien plus restreinte d'écrivains placés sur la défensive, contraints de s'organiser pour lutter contre le remplacement de la fonction d'assistance et de protection sociale du CNL par un soutien public au secteur de l'édition, c'est-à-dire, finalement, contre la prise de pouvoir des éditeurs⁷⁶⁵. » Un temps « interlocuteur principal, sinon privilégié des éditeurs, s'efforçant de combattre, souvent, l'influence de la SGDL⁷⁶⁶ », les relations entre le SELF et le SNE sont rompues dès 1977, mettant un coup d'arrêt aux négociations faisant notamment suite au refus du modèle-type de contrat d'édition alors proposé par le syndicat d'auteurs. Préconisant la fin du « droit de passe » destiné à « rembourser le service de presse et les exemplaires salis ou abîmés⁷⁶⁷ » et amputant de l'ordre de 10 % le montant des droits d'auteur touchés, le modèle suggérait aussi la réduction la limitation du temps de cession des droits patrimoniaux à trois ans, et le rééquilibrage dans la répartition des droits annexes⁷⁶⁸. Le SNE y préférera un autre modèle-type, établi en collaboration avec la SGDL ; toujours très en défaveur de l'auteur, le modèle réalise toutefois

⁷⁶⁰ Boris Gobille, « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968 », art. cité., p. 37.

⁷⁶¹ Bernard Pingaud, « Naissance de l'Union des écrivains », dans *La Quinzaine littéraire*, numéro du 15 au 30 juin 1968. Document accessible à l'adresse : <https://horlieu-editions.com/introuvables/politique/union-des-ecrivains-1968.pdf> [consulté le 30 juin 2023].

⁷⁶² Marie Cardinal, « Les mangeurs d'écrivains », dans *Esprit*, n°453, 1976, p. 108.

⁷⁶³ Boris Gobille, entrée « Bordier Roger, Robert » [en ligne], dans *Le Maitron dictionnaire biographique : mouvement social, mouvement ouvrier*, 2008. Voir <https://maitron.fr/spip.php?article17284> [consulté le 30 juin 2023].

⁷⁶⁴ *Idem.*

⁷⁶⁵ Gisèle Sapiro et Boris Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains en quête d'un statut », art. cité, p. 137-138.

⁷⁶⁶ Patrick Combes, « VI. L'après-Mai. Essai de bilan », dans *La Littérature et le mouvement de mai 1968 : Ecriture, mythes, critique, écrivains (1968-1981)*, Seghers, 1984, p. 195-260.

⁷⁶⁷ Marie Cardinal, « Les mangeurs d'écrivains », art. cité, p. 108.

⁷⁶⁸ S. n., « Le syndicat des écrivains rompt ses relations avec le Syndicat national de l'édition » [en ligne], dans *Le Monde*, 17 février 1977. https://www.lemonde.fr/archives/article/1977/02/17/le-syndicat-des-ecrivains-rompt-ses-relations-avec-le-syndicat-national-de-l-edition_28765258_1819218.html [consulté le 30 juin 2023].

quelques avancées : la « passe », qui ne sera supprimée qu'en 1995⁷⁶⁹, est réduite, le droit de préférence devient négociable⁷⁷⁰. Longtemps écarté des sphères de décision, le SELF se verra régénéré en 2012 : depuis, celui-ci « poursuit sa mission car, même dans un monde littéraire et éditorial qui s'est transformé, les écrivains et auteurs ont toujours besoin de lui⁷⁷¹. » Sans prétendre instaurer un « Code des usages des auteurs et des éditeurs⁷⁷² » tel qu'à l'époque de sa fondation, les nouveaux statuts témoignent de nouveau d'une posture défensive, indiquant comme buts « la défense des intérêts généraux et particuliers des écrivains et artistes auteurs », « l'amélioration permanente de la législation concernant [leurs] professions », le « resserrement de liens de solidarité entre tous les auteurs », et contribue « par tous moyens légaux, à la reconnaissance et l'amélioration de la condition d'écrivain et d'auteur, ainsi qu'à l'amélioration pour eux des conditions d'exploitation de leurs œuvres, sous toutes les formes présentes et à venir⁷⁷³ ». Parallèlement à ces tentatives infructueuses mais répétées de détrônement de la SGDL, d'autres initiatives syndicales voient le jour ; sans être exclusivement dévolues aux écrivains, celles-ci peuvent inclure ces derniers dans un ensemble plus large de la pratique auctoriale. Ainsi, le Syndicat national des auteurs et des compositeurs (SNAC), fondé en 1945 sous l'égide de la SACEM et de la SACD, compte l'activité littéraire au sein du groupement intitulé « Lettres » ; le Comité Pluridisciplinaire des artistes-auteurs et artistes-autrices (CAAP), fondé en 1996, défend les « intérêts moraux et matériels » des auteurs « quel que soit leur domaine de création artistique⁷⁷⁴ ». D'autres restreignent l'adhésion aux auteurs de l'écrit, sans spécifiquement réduire cette branche à l'activité littéraire, à l'exemple de la Ligue des auteurs professionnels, fondée en 2018. Des associations sans activités syndicales voient également le jour : outre l'Association littéraire et artistique internationale (ALAI), créée par Victor Hugo en 1878 et toujours active, naissent notamment en 1979, soit deux ans à peine après la perte de prestige du SELF, le Comité des auteurs en lutte contre le racket de l'édition (CALCRE), association dont l'objet est de « Défendre les droits des auteurs en matière d'édition et susciter chez ceux-ci toute action novatrice dans les rapports auteur-éditeur⁷⁷⁵. » Cet éclatement des entreprises dédiées à la défense des auteurs a pu entraîner des dynamiques fédératrices : en 1979 est créé le Conseil Permanent des écrivains (CPE) ; se voulant rassembleur de la majorité des sociétés, associations et syndicats dédiés à la défense des auteurs, dans un « front commun », le

⁷⁶⁹ Cour de cassation, chambre civile 1, 7 juin 1995, 93-15.485.

⁷⁷⁰ Olivier Bessard-Banquy, *L'Industrie des lettres*, Pocket, coll. « Agora », 2012, p. 59.

⁷⁷¹ <https://www.self-syndicat.fr> [consulté le 30 juin 2023].

⁷⁷² Archives de l'Union des écrivains, carton 12, chemise n°29, « dossiers syndicaux », sourcé d'après Gisèle Sapiro et Boris Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains en quête d'un statut », art. cité, note n°92, p. 138.

⁷⁷³ <https://www.self-syndicat.fr/a-propos/statuts-du-s-e-l-f/> [consulté le 30 juin 2023].

⁷⁷⁴ <https://www.caap.aso.fr/spip/php?article26> [consulté le 30 juin 2023].

⁷⁷⁵ *Journal officiel de la République française*, 11 mars 1979, p. 2234.

CPE a depuis sa création pour vocation de s'établir comme « l'interlocuteur naturel des éditeurs, tel le Syndicat national de l'édition (SNE) et des pouvoirs publics. Il négocie et définit avec eux les usages et les lois qui intéressent les auteurs du livre⁷⁷⁶. » Toujours en place à l'heure actuelle, il compte notamment dans ses rangs la SGDL, le CALCRE, le SELF, le SNAC mais également d'autres organisations de défense des auteurs d'autres domaines (SCAM, SACEM, SAIF, etc.). Toutefois, la LAP et le CAAP n'en font pas partie. Ainsi, quoique les divers chamboulements (économiques ou juridiques), visibles à partir de l'après-guerre aggravent l'asymétrie entre les auteurs et les éditeurs, ceux-ci entraînent également l'émergence récurrente d'initiatives visant à tempérer ce déséquilibre. Ces initiatives associatives et syndicales observées ne pèsent toutefois que modérément dans le rapport de force entre auteurs et éditeurs ; leur couverture est également faible, le nombre d'adhérents restant particulièrement limité au regard du total d'auteurs sur le territoire⁷⁷⁷. Mais surtout, nombre de ces groupes dédiés à la défense des auteurs contribuent en réalité à la poursuite des pratiques instituées, qui à grande échelle agissent au détriment des auteurs.

3.2.3.2. L'entérinement institutionnel de l'asymétrie

Tous les modèles ne sont pas reconnus équitablement par les différentes institutions, et une différence de traitement s'observe d'abord dans la considération des pratiques marginales par les divers organismes. Une première déconsidération s'observe à l'échelle même des structures de production, et impose un bref retour sur le pendant syndical du côté éditorial et de son plus important représentant, le SNE. Fondé en 1874, renommé Syndicat national des éditeurs en 1946 puis enfin rebaptisé Syndicat national de l'édition en 1971 suite à la réforme de ses statuts, le SNE s'ancre dans une tournure caractéristique des mutations à l'œuvre dans le courant de la décennie 1970. Corollairement à l'importance croissante prise par la distribution dans le développement des entreprises éditoriales, qui engendre l'accélération d'une marchandisation désormais effrénée du livre et des œuvres de l'esprit, le changement induit que le syndicat prenne désormais « moins en compte des personnes, comme par le passé, que des entreprises⁷⁷⁸. » Pis, le pouvoir accru des cadres dirigeants, dans un « début de dislocation des tutelles familiales dans certaines grandes et anciennes entreprises » joint à la « volonté du

⁷⁷⁶ <https://www.conseilpermanentdesecrivains.org/qui-sommes-nous/> [consulté le 30 juin 2023].

⁷⁷⁷ Par exemple, la SGDL en compte 6000 en 2020, dont seulement 2000 à jour de cotisations (Nicolas Gary, « Financements, actions, missions : Société des Gens de Lettres, quelle histoire ? » [en ligne], dans *Actualité*, 11 juin 2020. <https://actualite.com/article/7237/auteurs/financements-actions-mission-societe-des-gens-de-lettres-quelle-histoire> [consulté le 30 juin 2023]) ; La Ligue des auteurs professionnels compte plus de 2500 adhérents aujourd'hui. <https://ligue.auteurs.pro/syndicat/adherents/> [consulté le 10 février 2022].

⁷⁷⁸ Jean-Marie Bouvaist, « Tendance d'évolution dans les structures de l'édition française », dans *Communication et langages*, n°69, 1986, p. 100.

secteur d'étendre ses activités au-delà du livre et même de l'imprimé⁷⁷⁹ » entérinent cette situation nouvelle. Le Syndicat national de l'édition apparaît désormais avant tout comme un syndicat patronal, qui « représente les dirigeants des maisons d'édition, pas l'ensemble des employés du secteur de l'édition⁷⁸⁰ », et se fait d'abord le vecteur de la parole des acteurs dominants. Historiquement dirigé par des acteurs à la tête d'importantes entreprises⁷⁸¹ et réunissant notamment tous les grands groupes ainsi que leurs filiales, sa puissance est hégémonique face aux autres syndicats d'éditeurs⁷⁸² ou associations professionnelles⁷⁸³. Partenaire d'importantes organisations telles que le CPE, la SGDL, et diverses sociétés de gestion collective (SCELF, SCAM, Agessa, etc.), le syndicat se montre particulièrement impliqué dans la vie du livre, quoique l'importance dans l'harmonisation des pratiques et la défense de celles-ci soit notable : l'adhésion au SNE requiert au minimum un an d'exercice, et surtout de pratiquer le métier « dans les conditions prévues à l'article 132-1 du Code de la propriété intellectuelle⁷⁸⁴ », soit dans le cadre d'établissement d'un contrat dit « d'édition », toutes les pratiques s'en s'éloignant en étant par déduction empêchées : « Le SNE veille à ne pas accepter parmi ses membres des entreprises qui pratiquent l'édition à compte d'auteur ni des auteurs autoédités⁷⁸⁵. » Les syndicats, étant « par nature soumis à des impératifs de généralité et contrôlés par les acteurs dominants⁷⁸⁶ », deviennent en contrepartie peu propices à défendre les particularités propres aux secteurs occupés par des acteurs minoritaires du marché, ou aux pratiques minoritaires. Même à moindre échelle d'influence, le modèle de contrat proposé sur le site du SEA relève bien du contrat « d'édition » ; tendant à montrer son caractère « alternatif » comme plus relatif à la puissance des grands groupes qu'à la nature des relations instituées avec les auteurs⁷⁸⁷. La défense revendiquée de ces derniers, pour partie, n'est donc pas de leur fait unique ni du fait d'associations mais aussi de celui d'instances qui exploitent déjà leur travail. Mais ces deux ensembles paraissent faire état d'une certaine contiguïté dans leurs intérêts. Celle-ci s'observe notamment à travers la grande similarité de la posture de la SGDL avec le SNE dans sa déconsidération manifeste des pratiques marginales, et des écrivains n'étant pas

⁷⁷⁹ *Idem.*

⁷⁸⁰ Collectif, « Le partage de la valeur », art. cité, p. 130.

⁷⁸¹ Le comité a ainsi été dirigé de 1982 à 1985 par Jean-Manuel Bourgois, anciennement directeur de plusieurs filiales du Groupe de la Cité ; de 1985 à 1991 par Alain Gründ, PDG des éditions éponymes ; par Serge Eyrolles de 1991 à 2010, par Antoine Gallimard de 2010 à 2012. Le syndicat est aujourd'hui dirigé par Vincent Montagne, PDG de Média-Participations.

⁷⁸² Parmi ceux existant, on comptera le Syndicat national de l'édition jeunesse indépendante (SNEJI), fondé en 2012, le Syndicat des éditeurs alternatifs (SEA), fondé en 2014, ou encore le Syndicat National des Editeurs indépendants de l'Imaginaire, créé en 2017.

⁷⁸³ Comme l'association l'Autre livre, créée en 2002, l'Alliance internationale des éditeurs indépendants, créée la même année, ou la Fédération des éditeurs indépendants (FEI), créée en 2021.

⁷⁸⁴ <https://www.sne.fr/le-sne/comment-adherer-au-sne> [consulté le 30 juin 2023].

⁷⁸⁵ <https://www.sne.fr/faq-de-ledition/> [consulté le 30 juin 2023].

⁷⁸⁶ Tanguy Habrand, *Le Livre au temps du confinement*, op. cit., p. 42.

⁷⁸⁷ <https://www.lesea.fr/ressource/> [consulté le 30 juin 2023].

assujettis selon la forme promue par l'édition traditionnelle. En 1977, les deux organismes élaborent le contrat-type de cession des droits d'auteur et le « code des usages » ; en 1985, la SGDL participe à l'instauration du double contrat d'édition avec obligation d'un contrat séparé pour la cession des droits d'adaptation audiovisuelle. Si la société, en somme, prend en compte le poids de l'éditeur dans le contrat, et dit agir dans le sens d'une défense des auteurs, c'est toujours bien du contrat dit « d'édition » qu'il s'agit ici, et non des formes alternatives. Une inégalité selon la nature des liens tissés s'observe également dans les possibilités d'adhésion, réservée aux auteurs ayant publié au moins « un livre à compte d'éditeur⁷⁸⁸ » et amenant à voir certaines limites dans l'engagement à promouvoir la « défense des intérêts de l'auteur⁷⁸⁹ ». Une telle situation n'est pas sans d'ailleurs générer quelques critiques : en 2020, Joann Sfar, président d'honneur de la Ligue des auteurs professionnels, reproche à la SGDL de participer à l'entérinement de la soumission de la profession d'auteur à l'instance éditoriale : non seulement la profession a été « organisée depuis très longtemps, de manière paternaliste », mais de plus « la Société des gens de lettres parle pour la filière livre dans son ensemble ou pour les éditeurs⁷⁹⁰. » Sous couverture d'affirmer représenter les intérêts des auteurs, la SGDL est ainsi accusée de mener des actions contraires aux intérêts de ces derniers, tout particulièrement en période de difficultés. Seuls les syndicats, plus souples, semblent moins restrictifs dans leurs conditions d'adhésion : la LAP n'en fait état que d'une seule, accueillant les auteurs autoédités « s'ils ont déclaré leurs livres au dépôt légal⁷⁹¹ » ; l'adhésion au SNAC, au SELF ou au CCAP n'est pas restreinte aux écrivains autoédités, ni à ceux publiés à compte d'auteur⁷⁹². En dépit de leur poids modéré dans les rapport de force à l'œuvre, ces organismes se présentent comme les seuls dont la défense donne la primauté à la création. Les recours de l'auteur en quête d'indépendance du système semblent donc limités, celui-ci étant poussé à se plier au modèle d'un système dominant tel que majoritairement défini par l'instance éditoriale. Dans un second temps, la déconsidération est également celle des sociétés de gestion des droits d'auteur.

En plus du soutien juridique possible, plusieurs organismes et associations peuvent également contribuer à supporter économiquement l'activité auctoriale, par le moyen d'une gestion collective, assurant collecte et redistribution des droits au titre de l'exploitation des œuvres. En raison de la reconnaissance de leur mission comme d'utilité publique, ces sociétés

⁷⁸⁸ <https://www.sgdl.com/sgdl-accueil/la-sgdl/adherer-a-la-sgdl/comment-adherer> [consulté le 30 juin 2023].

⁷⁸⁹ <https://www.sgdl.org/sgdl-accueil/la-sgdl/presentation-de-la-sgdl> [consulté le 30 juin 2023].

⁷⁹⁰ Anne Douhaire-Kerdoncuff et Alexandra Bensaid, « Statut des auteurs, le coup de gueule de Joann Sfar : “Je suis certain qu'il ne se passera rien pour nous” » [en ligne], dans *France Inter*, 25 mai 2020. <https://www.radiofrance.fr/franceinter/statut-des-auteurs-le-coup-de-gueule-de-joann-sfar-je-suis-certain-qu-il-ne-se-passera-rien-pour-nous-4795065> [consulté le 30 juin 2023].

⁷⁹¹ <https://www.ligue.auteurs.pro/syndicat/adhesion> [consulté le 30 juin 2023].

⁷⁹² www.self-syndicat.fr/a-propos/statuts-du-s-e-l-f/ [consulté le 10 février 2022].

de perception et de répartition des droits d'auteur (SPRD) sont placées sous la tutelle du ministère de la Culture. Dans le domaine littéraire⁷⁹³, cette gestion a été assurée par la SGDL jusqu'en 1983, contrôle ayant précocement engendré des critiques et poussant progressivement l'association à déléguer ces responsabilités à d'autres organismes⁷⁹⁴ : « Pour certains, il est problématique qu'un groupement privé comme la Société des gens de lettres dispose de la gestion de la moitié des revenus du domaine public payant⁷⁹⁵. » En dépit d'une telle évolution, le principe de la gestion collective se fait à son tour le reflet de l'approbation de l'assujettissement de l'auteur à l'éditeur. Ce premier, en effet, ne se trouve dans le champ de protection que par l'intermédiaire de la société de gestion collective à laquelle il a adhéré, ou à laquelle son diffuseur adhère (le plaçant donc à l'initiative du processus). Cette adhésion est toutefois en de nombreuses occurrences sujette à condition, reléguant les auteurs ayant eu recours aux formes alternatives mentionnées à un rang second, et témoignant d'un écart de traitement entre les auteurs dont elle cherche pourtant à protéger les intérêts. En témoigne la création de la Société française des intérêts des auteurs de l'écrit (SOFIA), fondée en 1999 par la SGDL et le SNE, et rassemblant 7000 auteurs et 300 éditeurs. Se définissant elle-même comme un « organisme de gestion collective, administré à parité pour les auteurs et les éditeurs, dans le domaine exclusif du livre⁷⁹⁶ », son activité principale consiste en la perception et la répartition des droits d'auteur au bénéfice des ayants-droit, entérinant de fait un accord établi en matière de rémunération de l'activité auctoriale. La SOFIA indique développer depuis sa création des « actions en faveur des auteurs, des éditeurs et plus généralement de la chaîne du livre⁷⁹⁷ », concrétisées par des engagements relatifs à la protection sociale de ses adhérents (retraite complémentaire, mutuelle), ou par l'accès à diverses formations professionnelles. Son site officiel indique la possibilité d'adhésion pour tout auteur ayant signé un contrat d'édition, quel que soit le genre de l'œuvre publiée ; peuvent aussi adhérer les auteurs « d'une œuvre diffusée sur un site internet ». Toutefois, le même site indique :

⁷⁹³ Selon la nature de l'activité créative exercée, la gestion collective relève d'organismes spécifiques. Il existe ainsi la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD), plus ancienne d'entre toutes, fondée en 1777, la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM), fondée en 1851, la Société civile des auteurs multimédias (SCAM), etc.

⁷⁹⁴ La gestion des droits télévisuels et radiophoniques est déléguée à la société civile des auteurs multimédias (SCAM) à partir de 1984, trois ans après sa fondation par des membres du comité de la SGDL (dont elle se dissociera en 1998) ; les droits de reprographie sont assurés par le Centre Français d'exploitation du droit de copie (CFC), créé en 1984 sous l'égide du SNE ; le droit de prêt des livres en bibliothèque, de la copie privée et, aujourd'hui, de la copie privée numérique est assuré par la SOFIA depuis 2000, l'année suivant sa création. Depuis janvier 2016, la SCEL (Société civile des éditeurs de langue française) a été mandatée pour percevoir les droits d'auteur dus au titre des lectures publiques, en lieu et place de la SACD.

⁷⁹⁵ Gisèle Sapiro et Boris Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains en quête d'un statut », art. cité, p. 126.

⁷⁹⁶ <https://www.la-sofia.org/la-sofia/> [consulté le 30 juin 2023]. Remarquons à cet égard que ce que recouvre la notion de « livre » n'est jamais explicitement défini par l'organisme.

⁷⁹⁷ *Idem.*

[...] les auteurs autoédités ne peuvent pas adhérer à Sofia car ils ne remplissent pas la condition d'un réel contrat d'édition, nul ne pouvant, en droit français, contracter envers soi-même. Les auteurs publiant à compte d'auteur ne remplissent pas non plus la condition d'un véritable contrat d'édition. Ils ne peuvent donc adhérer à Sofia. Mais, s'ils ont publié d'autres œuvres dans l'édition commerciale classique, ils peuvent adhérer à Sofia et ils ne déclarent que la liste de leurs œuvres susceptibles de percevoir des droits⁷⁹⁸.

Supposant l'acquisition d'une légitimité d'auteur comme *statut* et *fonction* par le seul prisme éditorial, la SOFIA dévalorise tout rejet des formes non-traditionnelles. « L'impossibilité de contracter envers soi-même », contraint l'auteur à recourir à un tiers. La raison de cette dénégation (et de sa formulation axiologisée) provient probablement des conditions d'apparition de la SOFIA, créée en 1999 par deux institutions dont l'intérêt est également de conserver les rapports hiérarchiques en l'état. Le Centre Français d'exploitation du droit de copie (CFC) n'est pas en reste : que les auteurs et les éditeurs y soient associés ou non, la gestion collective reste obligatoire en matière de reprographie⁷⁹⁹. Or, un auteur ne peut adhérer directement au CFC, et ne perçoit les sommes dues que par l'intermédiaire de son éditeur. Dans une telle situation, *quid* des auteurs autoédités ? Si le CFC récupère les sommes documentées, et reverse à la SOFIA les sommes « non documentées », ce versement ne se fait qu'à la condition que l'auteur soit édité par voie traditionnelle. L'exclusion s'étend même jusqu'à récemment au régime fiscal. Dans sa fiche pratique reprenant les articles du Code de la Sécurité sociale, l'Agessa indique :

Traditionnellement, l'« écrivain » (ou l'auteur de l'« écrit ») est défini comme la personne dont les œuvres imprimées sont diffusées par la voie du livre par des entreprises d'édition et qui perçoit à ce titre une rémunération qualifiée de droits d'auteur. Cette personne est titulaire d'un contrat d'édition qui détermine [...] l'œuvre objet de l'édition, le domaine d'exploitation des droits cédés [...] et dicte, en fonction des différents modes d'exploitation des droits cédés, la rémunération que l'éditeur doit à l'auteur⁸⁰⁰.

Fondant ses raisons sur une « tradition » arborée comme justification mais sans valeur légale, l'Agessa n'en refuse pas moins initialement le droit d'aide aux auteurs ne disposant pas d'un tel contrat. Sous l'argument d'une acceptation prétendument commune d'un système aux règles établies par les usages, le passage par des « entreprises d'édition » demeure un prérequis à la revendication du droit d'être couvert. La situation perdure ainsi jusqu'en janvier 2021⁸⁰¹, rendant l'adhésion désormais possible aux auteurs autoédités ou édités à compte d'auteur, sans être toutefois obligatoire, à l'opposé donc des auteurs « de livre, brochures, et autres écrits littéraires et scientifiques » depuis 2019. Par tous ces exemples, il apparaît que l'architecture institutionnelle contribue à appuyer le déséquilibre entre auteurs et éditeurs. Qu'elles soient

⁷⁹⁸ <https://www.la-sofia.org/vos-questions/> [consulté le 30 juin 2023].

⁷⁹⁹ <https://www.cfcopies.cm/question-reponses> [consulté le 30 juin 2023].

⁸⁰⁰ Collectif, « Auteurs du livre : qui est concerné et pour quelles activités ? », dans *La Branche du livre*, Sécurité sociale des artistes-auteurs, mars 2019, p. 1-3.

⁸⁰¹ Nicolas Turcev, « Le régime social des auteurs ouvert aux autoédités » [en ligne], dans *Livres Hebdo*, 31 août 2020. <https://www.livrehebdo.fr/article/le-regime-social-des-auteurs-ouvert-aux-autoedites> [consulté le 30 juin 2023].

dédiées aux uns ou aux autres, les différentes avancées institutionnelles tendent donc à instaurer des logiques de légitimité et de reconnaissance promouvant les rapports de force déjà asymétriques entre les auteurs et l'instance éditoriale. La volonté première n'est en réalité pas tant de défendre les auteurs que d'établir une hiérarchie dans la reconnaissance de ce qu'est un « auteur », et qui donc mérite ou non que ses droits soient défendus. Même si la défense de l'auteur est potentiellement revendiquée de sorte à lutter contre l'abus de ses droits et même, dans une certaine mesure, à tempérer la précarisation qu'il peut rencontrer occasionnellement, toutes les formes marginales à l'institution sont entièrement déconsidérées, pour les auteurs ayant recours à des agents tiers comme pour ceux n'ayant recours à aucun intermédiaire éditorial. Mais par-delà les actions de conseil et de soutien juridique, le support aux auteurs peut également prendre une autre forme, celle d'aides et de subventions. Qu'en est-il à leur sujet ?

3.2.3.3. Des organismes d'aide financière au service d'une persistance des rapports institués

L'auteur, soumis aux lois d'un marché qu'il ne contrôle pas, doit le plus fréquemment déléguer la responsabilité de la commercialisation de ses œuvres à l'instance éditoriale. Toutefois, celle-ci ne peut garantir une reconnaissance, voire des revenus, égaux pour tous. Ainsi, il est manifeste que pour une grande majorité d'auteurs, la simple publication n'est pas suffisante pour engendrer des gains suffisants permettant d'en vivre. Parmi les auteurs désirant subsister grâce à leur activité d'écriture à titre principal, mais ne pouvant se satisfaire de ce qu'apporte la seule instance éditoriale, une partie part ailleurs en quête de solutions complémentaires, visant à rajouter aux à-valoir et à la perception des droits d'auteur des revenus périphériques pour « arrondir leurs fins de mois⁸⁰² ». L'insuffisance financière peut ainsi être palliée (ou du moins les auteurs peuvent-ils chercher à la pallier) par diverses initiatives individuelles. Certaines restent corrélées à l'activité principale d'écriture, comme les traductions ; d'autres y sont périphériques, comme la participation à des salons, dédicaces, etc., donnant lieu à des compléments ou *a minima* à des remboursements : « On m'a aussi expliqué que les rencontres avec les lecteurs sont payées, les salons défrayés, etc. Ce sont de petites sommes, mais qui aident à vivre. » (Philippe Meslé) Liées à des objectifs promotionnels, ces sources annexes peuvent être motivées directement par l'injonction éditoriale, mais reflètent là encore l'approfondissement d'une fracture entre têtes d'affiches – à tout le moins auteurs publiés par des structures disposant de moyens conséquents – et les autres, auteurs délaissés ou pour lesquels les investissements sont plus modestes, voire inexistants. Tandis que les

⁸⁰² Tristan Savin, « Quand les droits d'auteur ne suffisent pas... » [en ligne], dans *L'Express*, 1er avril 2010. https://www.lexpress.fr/amp/culture/livre/quand-les-droits-d-auteur-ne-suffisent-pas_859805.html [consulté le 30 juin 2023].

principaux bénéficiaires de telles actions jouissent d'autant plus des répercussions de leur médiatisation⁸⁰³, ces actions sont à l'inverse pour une grande majorité réalisées en autonomie et ne permettent parfois même pas d'engendrer des bénéfices : « Elle [l'éditrice] ne me rembourse pas assez lors de mes déplacements pour me permettre de rentrer dans mes frais. » (Julia Richard) La nécessité de ces compléments témoigne dans tous les cas d'une insuffisance manifeste double : celle des revenus générés par les ventes dès lors que ces initiatives sont menées à des fins de gains financiers, et celle de l'implication de l'instance éditoriale : « J'ai demandé le défraiement de mon déplacement : ça n'avait pas l'air prévu mais je trouvais ça normal sur le principe. Je pense qu'ils m'ont vu comme un emmerdeur ; ils préféreraient sans doute avoir des auteurs plus dociles. » (Philippe Meslé) Pesant usuellement peu dans la balance économique, de telles initiatives peuvent être complétées par d'autres de nature institutionnelle. Par-delà les organismes proposant conseils ou soutiens juridiques, d'autres sont ainsi orientés dans le versement direct d'aides aux auteurs ; si la fin des privilèges royaux abolis par la Révolution a entraîné la fin du mécénat littéraire, peut-être une nouvelle acception du concept prend-elle forme par ce biais. Dans le milieu littéraire, la plus importante de ces sources (en nombre d'auteurs subventionnés ou au regard des montants versés) demeure encore aujourd'hui le CNL, particulièrement depuis la transformation de la Caisse nationale des lettres en Centre national des lettres en 1973 (accompagné de son placement sous la tutelle du ministre des Affaires culturelles, en lieu et place du ministère de l'Education nationale). Les articles 3 et 4 issus de la Loi du 11 octobre 1946 (voir *supra*), relatifs à l'élaboration du comité de direction et aux sources de financement de l'établissement, sont abrogés à cette occasion : l'établissement, progressivement moins soumis au joug d'une « culture légitime » dont les frontières ne sont pas déterminées formellement, est désormais encore plus favorable aux auteurs qu'auparavant. Ainsi, vers la fin du XXème siècle, « La réponse française compte une quarantaine de mesures vis-à-vis du livre dont près de la moitié concernent des aides à l'édition. Le volume de crédits consacrés à ces aides a été d'environ 140 millions de Francs en 1987 [...] 364 ouvrages ont été aidés en 1987 pour un montant de 16,3 millions de francs⁸⁰⁴. » Loin d'être exclusif à un domaine particulier, ce total comprend les « prêts sans intérêt sur frais de publication d'œuvres littéraires (patrimoine de la littérature, littérature étrangère), d'ouvrages scientifiques, de philosophie, d'art, de bandes dessinées, de littérature pour la jeunesse⁸⁰⁵ ». Plus de vingt ans

⁸⁰³ Ce phénomène s'observe très rapidement : par exemple, selon Olivier Bessard-Banquy, « *Apostrophes* devient le prescripteur numéro un des ventes de livres en France, quelques temps seulement après son apparition sur le petit écran. Le phénomène de l'écart de traitement entre les auteurs sera abordé plus en profondeur dans la deuxième partie.

⁸⁰⁴ François Rouet et Xavier Dupin, *Le Soutien aux industries culturelles en Europe et au Canada*, op. cit., p. 79.

⁸⁰⁵ *Idem*.

plus tard⁸⁰⁶, ces supports représentent un total de plus de 39 millions d'euros, répartis en plus de 4000 aides⁸⁰⁷. La situation contemporaine poursuit la dynamique de répartition des aides et subventions, divisées entre vingt-quatre commissions⁸⁰⁸ pouvant être attribuées sous forme d'allocations annuelle (bourse Cioran), ou de bourses ponctuelles versées à l'auteur permettant l'écriture (326 aides en 2020), sa participation à des résidences d'écriture (71 aides)⁸⁰⁹. En dehors du CNL, les aides des pouvoirs publics peuvent être assurées par d'autres établissements, à l'échelle nationale parfois – comme le Programme Stendhal de l'Institut français, placé sous la tutelle du ministère des Affaires étrangères et dotant une allocation forfaitaire de séjour⁸¹⁰ – mais surtout régionale. Elles prennent, là encore, la forme de bourses ou de résidences d'écriture⁸¹¹. En plus des sources évoquées, les aides et bourses peuvent être associatives, à l'exemple de la Maison des écrivains et de la littérature (MEL) :

Ils organisent des « Leçons », pour qu'un auteur vienne professer à droite et à gauche la littérature dans les lycées. J'en avais deux programmées et je n'en ai effectué qu'une, mais ils m'ont payé la totalité de ma commande, quatre ou cinq cents euros. La MEL a été très généreuse, il faut le dire. Une branche de Sciences Po m'invite régulièrement pour faire des ateliers d'écriture, mais c'est la Maison des écrivains qui me paye, et pas cette école privée : le supérieur prestigieux se sert des relais institutionnels. Tout le monde est payé le même tarif, environ deux cent cinquante euros, mais certains auteurs prestigieux ont insisté pour avoir le double et l'ont obtenu. (auteur anonyme)

De tels soutiens ne sont parfois ouverts qu'à des genres particuliers de la littérature⁸¹² ; certains s'ouvrent au domaine parmi d'autres formes de création tout en étant restrictifs dans le

⁸⁰⁶ Entre temps, le Centre national des lettres a été rebaptisé Centre national du livre en 1993 (Décret n°93-397 du 19 mars 1993 relatif au Centre national du livre, dans *Journal officiel de la République française*, 21 mars 1993, p. 4406 sq.). Sans reconfigurer les missions du Centre, celles-ci sont néanmoins reformulées. L'organisme a notamment pour mission « d'encourager tous les modes d'expression littéraire et de concourir à la diffusion, sous toutes ses formes, des œuvres littéraires » (article 2). « Le centre accomplit [s]es missions principalement par l'octroi de prêts, d'avances ou de subventions. » A cet effet, il peut [...] valoriser selon toute modalité appropriée les apports intellectuels liés à ces activités » (article 4).

⁸⁰⁷ Collectif, *Bilan des aides 2020*, Centre national du livre/Ministère de la Culture, 2020, p. 5. Le bilan de 2020 fait état de montants et d'un nombre d'aides bien plus important que les précédents, en raison de la crise sanitaire alors en cours. Le total des subventions a ainsi doublé depuis 2019. Voir *Ibid.*, p. 4.

⁸⁰⁸ <https://www.centrenationaldulivre.fr/aides-commissions> [consulté le 30 juin 2023].

⁸⁰⁹ Notons à ce sujet que si la bourse de résidence donne la part belle à la bande dessinée (en 2020, 62 aides pour un montant de 124 000 euros, contre 9 pour le comité « Vie littéraire », parmi lesquels 4 projets de romans, pour un montant total de 44 000 euros (Voir *Bilan annuel des aides 2020*, p. 125 sq.), les aides à l'écriture favorisent pour leur part l'écriture de fiction (en 2020, la commission « roman » a accordé 123 aides pour un total de 1 146 000 euros, soit la part la plus importante des bourses dédiées à l'écriture, comptant 326 aides pour un montant de 3 375 000 euros répartis en dix commissions : Arts ; Bande dessinée ; Histoire, sciences de l'homme et de la société ; Littérature classique et critique littéraire ; Littérature jeunesse ; Littérature scientifique et technique ; Littératures étrangères ; Philosophie ; Poésie ; Roman et Théâtre) (Voir *Ibid.*, p. 122).

⁸¹⁰ <https://www.pro.institutfrancais.com/fr/offre/programme-stendhal> [consulté le 30 juin 2023].

⁸¹¹ La SGDL en fournit une liste, quoique celle-ci ne soit pas exhaustive. Voir <https://www.sgd.org/sgdl-accueil/le-guide-pratique/les-aides-aux-auteurs/les-aides-regionales> [consulté le 30 juin 2023].

⁸¹² Telles que l'aide à l'écriture délivrée par l'Association Beaumarchais pour le théâtre – l'association ouvre également ses aides aux travaux reliés aux domaines du spectacle vivant et de l'audiovisuel (<https://www.beaumarchais.asso.fr/aides-a-lecriture/> [consulté le 30 juin 2023]) ; la bourse Gina Chenouard pour la poésie par la SGDL (<https://www.sgd.org/sgdl-accueil/prix-et-bourses/les-bourses-de-creation/gina-chenouard> [consulté le 30 juin 2023]) ; ou encore la Fondation d'entreprise La Poste qui, « mécène de l'écriture épistolaire », « soutient l'édition de correspondance et les manifestations qui les mettent en valeur. » (<https://www.fondationlaposte.org/web/index.php/qui-sommes-nous> [consulté le 30 juin 2023]).

thème abordé⁸¹³. Outre les bourses, les soutiens peuvent enfin prendre la forme de décernement de prix littéraires ; en effet ces prix, s'ils participent d'une meilleure reconnaissance et indirectement peuvent de fait influencer les ventes (voir partie II), s'accompagnent aussi ponctuellement de récompenses financières : ainsi du prix Wepler, doté de 10 000 euros par l'entremise de la Fondation d'entreprise La Poste⁸¹⁴, ou des prix délivrés par la SGDL, dotés de 2000 à 15 000 €⁸¹⁵. Mais si les diverses aides à la publication permettent la naissance de l'œuvre ou la continuité du travail d'auteur, les revenus annexes générés par ces biais s'inscrivent dans le temps court ; rarement délivrés deux fois au même individu, et le plus souvent corrélés à un projet singulier, ces apports ne peuvent suffire à long terme : « l'Etat accorde des bourses, des aides à la création, mais c'est pour aider l'auteur, lui permettre, pour un temps donné, de se consacrer à son œuvre, pas pour le faire vivre. » (Jean-François Merle) En raison de leur nature sélective et parce qu'elles ne s'appliquent pas à grande échelle, ces aides (publiques ou non) ne concernent par ailleurs qu'un nombre extrêmement restreint d'auteurs au regard du nombre total de gens possédant ce statut. Ainsi, ces initiatives ne peuvent dans tous les cas que s'attacher à tempérer – pour ses rares bénéficiaires – la précarité souvent consubstantielle à l'activité auctoriale, sans de ce fait parvenir à pallier le déséquilibre manifeste entre l'auteur et l'éditeur : « J'ai eu un prix franco-étranger pour mon deuxième roman [...] j'avais eu dix mille euros reversés sur mon compte en banque par le gouvernement étranger. Ma banque m'avait appelé et s'étonnait de cette rentrée d'argent ! » (auteur anonyme) Il apparaît en outre que si les aides, bourses, résidences et prix, ne placent pas directement l'auteur dans une soumission vis-à-vis de l'instance éditoriale par leur biais, elles contribuent subrepticement à renforcer un système de domination déjà instauré. Comment cela s'observe-t-il ?

La survie d'une entreprise éditoriale ou son développement sont essentiellement fonction des bénéfices qu'elle engrange, bénéfices ponctuellement accompagnés d'aides et subventions institutionnelles ou étatiques. Sans ces dernières, de nombreuses publications n'auraient pu voir le jour ; ces soutiens ne s'adressent toutefois pas qu'aux auteurs mais aussi aux structures éditoriales, et le sont même en majorité : en 2020, 20 % du total des crédits engagés par le CNL (comptant les aides relevant des dispositifs courants, du plan d'urgence et du plan de relance) l'ont été dans le soutien aux éditeurs, pour un total de 1234 aides, contre 10 % pour les auteurs (461 aides)⁸¹⁶. Les aides à la publication, permettant d'atténuer les frais engagés pour l'impression et la distribution (sans garantir une augmentation des ventes), ne profitent

⁸¹³ A l'exemple des bourses d'écriture délivrées par le Centre chorégraphique national de Caen, imposant de traiter « les représentations du corps » (<https://www.ccn.cn.eu/recherche/bourses-decritures/> [consulté le 30 juin 2023])

⁸¹⁴ <https://www.wepler.com.le-prix-wepler-fondation-la-poste> [consulté le 30 juin 2023].

⁸¹⁵ <https://www.sgd.org.sgd-accueil/prix-et-bourses> [consulté le 30 juin 2023].

⁸¹⁶ Collectif, *Bilan des aides 2020*, doc. cité, p. 5.

qu'indirectement à l'auteur, par le biais de la parution. Par ailleurs, si cette dynamique concerne essentiellement l'édition de sciences humaines et sociales, la littérature n'en est pas exempte mais n'est pas concernée sous toutes ses formes⁸¹⁷. L'aide peut également être directement apportée aux structures, privilégiant les acteurs les plus fragiles ; à la « dotation à deux sociétés de caution mutuelle » visant « à pallier l'insuffisance de fonds propres qui caractérise le secteur des petites et moyennes maisons d'édition⁸¹⁸ » initiée en 1982 s'ajoutent certaines aides exceptionnelles « pour des opérations de restructuration ou de développement sous la forme de subventions ou de mise à disposition d'outils d'analyse économique et de prévision⁸¹⁹. » Ces soutiens existent toujours aujourd'hui sous la dénomination de Prêts économiques alloués aux structures – quoique ce dernier volet bénéficie essentiellement aux librairies⁸²⁰ ; notons toutefois la particularité de la situation de 2020 liée à la crise sanitaire, ajoutant à ces montants réalisés au titre des dispositifs courants des aides exceptionnelles liées aux plans d'urgence et de relance, témoignant d'une continuité du principe d'aide extraordinaire⁸²¹. Si les aides ministérielles ne peuvent empêcher le profond déséquilibre qui règne sur le partage du marché, à défaut peuvent-elles contribuer à favoriser la diversité de la production éditoriale : le soutien institutionnel aux petites structures témoigne du fait que cette diversité est aussi garantie par leur action⁸²². Cette diversité n'étant pas possible par la seule publication, mais également par les modes de commercialisation permettant la visibilité des œuvres, les aides s'étendent ainsi à la promotion⁸²³. Il serait toutefois illusoire d'imaginer que de telles aides n'agissent qu'à la faveur de structures déconsidérées, en marge des sphères du pouvoir, ou même invisibilisées sur le marché. Dans ses aides à la publication, le soutien ministériel ne fait pas cas de la force économique sur le marché de la structure demandante : de plus grands acteurs (ou leurs succursales) y recourent de manière ponctuelle⁸²⁴. Les subventions étant apportées dans l'objectif « d'accompagner les éditeurs prenant des risques économiques dans le cadre d'une production éditoriale de qualité⁸²⁵ », soit à destination d'œuvres supposément moins

⁸¹⁷ Le *Bilan* révèle ainsi l'absence d'une commission dédiée au roman dans cette catégorie d'aide (*Ibid.*, p. 308).

⁸¹⁸ François Rouet et Xavier Dupin, *Le Soutien aux industries culturelles en Europe et au Canada*, op. cit., p. 80.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 80-81.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 295 sq.

⁸²¹ Si une aide particulièrement importante est accordée aux libraires, les éditeurs en ont également bénéficié (*Ibid.*, p. 9).

⁸²² Jusqu'à 2019, les fonds engagés par le CNL sont essentiellement issus de la redistribution de redevances engendrées sur la vente et la reprographie (voir *supra*) Ainsi, l'apport massif des diverses aides provient indirectement des plus grands producteurs. La Loi n°2018-1317 du 28 décembre 2018 abroge cette taxe, faisant passer le financement du CNL directement sur le budget de l'Etat. Loi n°2018-1317 du 28 décembre 2018 de finances pour 2019, dans *Journal officiel de la République française*, 30 décembre 2018.

⁸²³ Voir Collectif, *Bilan des aides 2020*, doc. cité, p. 225.

⁸²⁴ Le *Bilan 2020* fait ainsi état d'aides allouées (au titre des dispositifs courants) à Actes Sud et à sa filiale Thierry Magnier, au Seuil, à Gallimard, etc. Voir Collectif, *Bilan des aides 2020*, doc. cité.

⁸²⁵ Collectif, « Subvention aux maisons d'édition pour la publication d'ouvrages » [en ligne], dans *Centre national du Livre*, s. d., p. 1. Document accessible sur <https://centrenationaldulivre.fr/aides-financement/subvention-aux-editeurs-pour-la-publication-d-ouvrages> [consulté le 30 juin 2023].

« vendeuses », leur requête par de grands acteurs (ou par des acteurs en position de domination sur le marché) révèle que l'équilibre que permettent les « grosses ventes », ne suffit pas systématiquement à tempérer les ouvrages plus expérimentaux ou à destination d'un public plus restreint. En outre, la diversité de l'attribution de l'aide induit que la diversité éditoriale n'est pas permise que par les seuls « petits » éditeurs. Enfin, au même titre que l'appareil de loi, l'aide institutionnelle se délimite au seul soutien financier et se garde de produire un jugement qualitatif, qu'il concerne les œuvres soutenues, ou le catalogue des structures publiantes : « La préoccupation de l'éditeur apparaît rarement dans les aides à des ouvrages : seules des considérations minimales sur le sérieux de la maison d'édition, et qui semblent aller de soi, interviennent. Sauf à rentrer dans la pratique concrète des comités de sélection, les caractéristiques de l'éditeur paraissent peu déterminantes⁸²⁶. » Il est enfin à relever qu'un phénomène similaire à la considération des formes marginales se retrouve dans les organismes dédiés au support économique des auteurs et éditeurs. Pour les structures, l'éligibilité aux bourses est ainsi sous caution : « l'activité d'édition doit figurer dans l'objet social et les statuts », laissant supposément la porte ouverte aux formes marginales ; pour les auteurs, ces aides sont corrélées à leur affiliation à l'édition traditionnelle : les bourses auctoriales délivrées par le CNL ne sont ainsi attribuées qu'aux auteurs déjà publiés à compte d'éditeur⁸²⁷ ; de même que les bourses de résidence, qui exigent de surcroît un nombre minimal d'exemplaires imprimés au premier tirage⁸²⁸. Ces conditions se retrouvent couramment dans les clauses des aides institutionnelles⁸²⁹.

Suite à ces observations, il apparaît que si une « échelle de valeur » n'est pas forcément établie entre les structures relativement à leur poids sur le marché, cette « échelle » existe bien sur un autre aspect des pratiques éditoriales. Le soutien étatique incarne le symbole d'une considération du déséquilibre dans le rapport de force entre auteurs et éditeurs par le milieu politique, mais ne contrevient pas au principe de la domination de l'un par l'autre. Comme le rappelle Charles Pépin, « Le fondement du pouvoir dans la légalité portera ses fruits efficacement si les autres hommes accordent du crédit à cette légalité, c'est-à-dire se représentent ces institutions comme légitimes⁸³⁰. » La reconnaissance des formes traditionnelles et la marginalisation des acteurs « périphériques » par l'Etat fonde le pouvoir de l'édition, et

⁸²⁶ François Rouet et Xavier Dupin, *Le Soutien aux industries culturelles en Europe et au Canada*, op. cit., p. 241.

⁸²⁷ <https://centrenationaldulivre.fr/aides-financement/bourse-aux-auteurs-autrices> [consulté le 30 juin 2023].

⁸²⁸ <https://centrenationaldulivre.fr/aides-financement/bourse-de-residence> [consulté le 30 juin 2023].

⁸²⁹ Ainsi par exemple des bourses d'aides à la création et résidences de médiation et création littéraire financées par la Région Grand Est. Voir <https://www.culture.gouv.fr/Demarches-en-ligne/par-type-de-demarche-/Subvention/Aide-aux-auteurs-bourses-d-aide-a-ala-creation-residence-de-mediation-litteraire-et-residences-de-creation-litteraire> [consulté le 30 juin 2023].

⁸³⁰ Charles Pépin, *Qu'est-ce qu'avoir du pouvoir ?*, op. cit., p. 14.

entretient les pratiques dominantes comme légitimes. Le lien contractuel établissant la nature des liens signe la relégation aux marges et la déconsidération de ceux ne se pliant pas aux règles. En dépit de la défense affirmée de l'activité auctoriale, les institutions n'en promeuvent surtout qu'une forme spécifique, découlant non seulement du postulat de son assujettissement, mais aussi de la nature de ce dernier. Au-delà de la préoccupation relative à la protection des droits de l'auteur ou de l'œuvre en tant que tels, l'objectif est de garantir la stabilité des rapports déjà institués. Ce qui importe n'est pas tant l'auteur que sa subordination.

Par un jeu de rachats et de fusions, de recherche de capitaux dont la provenance s'éloigne peu à peu du secteur livresque – voire culturel – qui s'étendra sur plusieurs décennies, le monde de l'édition semble en proie à une certaine déshumanisation dans le suivi et le traitement des œuvres et de leurs auteurs. L'émergence progressive d'acteurs si puissants qu'un nombre dérisoire d'entre eux contrôle la quasi-totalité du marché du livre entraîne des transformations aussi bien verticales (par la redéfinition des hiérarchies) qu'horizontales (par le développement de nouveaux secteurs en interne). Dans ce contexte, la définition des statuts est claire : l'éditeur est un professionnel, l'auteur ne l'est pas. L'instance éditoriale transforme le livre en produit, qu'il rentre dans un marché et l'auteur n'est plus ou moins réduit qu'au rôle de « prestataire de service ». Les mutations structurelles du marché du livre et les réglementations légales des pratiques culturelles en action dans le milieu établissent des rapports de force au désavantage manifeste du créateur. La soumission auctoriale à l'instance éditoriale devient presque impérative dans le système contemporain. Mais l'allégeance n'est-elle que structurelle, ou est-elle aussi symbolique ?

DEUXIEME PARTIE

Filtres de la valeur et construction du pouvoir symbolique dans l'industrie culturelle

La nature du statut d’auteur et la portée économique de son activité sont établies par des instances « en-dehors » de lui ; celui-ci se trouve donc isolé, atomisé face à un double système institutionnel étatique et éditorial. Par son conditionnement à une posture d’infériorité autant structurelle que légale, l’allégeance de l’auteur à l’éditeur semble indéboulonnable. En dépit de ce déséquilibre, puisque le livre est un produit commercialisable inscrit au sein d’un marché régulé et contrôlé, suivant un certain nombre de pratiques et dont les acteurs ont des rôles définis, l’auteur et l’éditeur demeurent dans un rapport de mutualité nécessaire. D’un côté, l’éditeur ne peut vivre sans les créations de l’auteur (quelle que soit la situation financière de ce dernier) ; de l’autre, l’auteur est engoncé dans un régime de croyance le poussant à considérer que sa soumission à l’instance éditoriale est une étape nécessaire pour pouvoir accéder, sinon à la reconnaissance, du moins à la visibilité. Mais ce rapport n’est pourtant pas qu’économique : le capital symbolique attaché à chacune des deux postures, les entremêlant tout en y intégrant l’œuvre qui les unit, est aussi fonction de rapports de force. Par-dessus le modèle du monde du livre tel qu’il se comprend aujourd’hui se tisse une mythification aussi bien auctoriale qu’éditoriale. Ces mythifications aux sources et aux effets variés et variables vont de paire et se construisent mutuellement, comme moyens de légitimer l’autre et de se légitimer soi-même dans une dimension individuelle aussi bien que collective. La construction symbolique de l’image de l’auteur et de l’éditeur et leur rapport, toutefois, ne peut se limiter à cette binarité mais s’établit aussi par le biais d’autres maillons de la « chaîne du livre ». En aval, une pluralité d’instances tierces participent des procédés de valorisation et de légitimation à travers l’espace médiatique, appuyant ou affaiblissant les *ethè* auctoriaux et/ou éditoriaux. « Editeur commercial », « grand éditeur » ou individu discret et dissimulé derrière la structure ; auteur « starisé », « grand écrivain » ou « écrivain de proximité⁸³¹ », ces modèles s’amalgament parfois, se distinguent ailleurs. Dans cet environnement protéiforme, divers régimes de visibilité sont à l’œuvre et influent sur la portée de ces deux figures qui s’intègrent dans le patrimoine culturel à travers le prisme d’un imaginaire collectif parfois artificialisé.

⁸³¹ Sylvie Ducas, « Faire écouter la littérature avec les yeux » [en ligne], dans *Itinéraires*, 2015-3 | 2016, 2016. <http://journals.openedition.org/itineraires/303> [consulté le 30 juin 2023].

Chapitre 4. Aux sources de l'autorité éditoriale : la puissance d'attribution et de construction d'un capital symbolique

4.1. La première réception : estimation et déclaration de la littérature par le prisme éditorial

4.1.1. La force de déclaration : l'histoire littéraire et l'histoire de l'édition indissociables

Si l'enjeu du modèle de l'édition littéraire porte sur le livre comme objet commercialisable aux supports variés, il porte également sur la valeur symbolique que cet objet véhicule spécifiquement, en l'occurrence *l'œuvre* dont la définition comme la délimitation ne peut plus se suffire de ce qu'en exprime l'institution étatique (et par conséquent juridique), dédouanée de l'appréciation esthétique et du jugement de valeur (voir partie I). Le délaissement de ce rôle aux producteurs (créateurs comme diffuseurs) ne fait pas tant résider la difficulté dans la compréhension de ce qu'est un auteur ou une œuvre à proprement parler, mais de ce qu'est plus spécifiquement un *écrivain* et une œuvre *littéraire*, imposant de revenir sur les conditions d'attribution de ces caractéristiques. Avant que son œuvre ne soit accessible au public, l'auteur doit réaliser comme première démarche d'entrer en écriture ; la légitimité à écrire étant d'abord estimée par le scripteur même. Mais si le statut d'« instance écrivante » décharge la pratique d'une portée symbolique, l'écriture littéraire induit pour sa part l'assomption, par l'auteur, d'une lecture du monde exprimée par le médium particulier de l'écrit : « quand quelqu'un se dit écrivain, c'est qu'il a vraiment un message derrière à faire passer. » (Adrien Mangold) D'après Hans-Robert Jauss citant Werner Krauss, la littérature, au même titre que l'art, « ne peuvent [...] apparaître comme devenir en cours “que dans leur rapport avec la *praxis* de l'homme historique”, dans leur “fonction sociale” ; c'est seulement ainsi qu'ils peuvent être compris comme l'un des “modes d'appropriation du monde par l'homme”⁸³². » Résultant dans ses formes de l'effet de l'environnement de l'instance productrice sur elle, la création littéraire se voit contrainte en certains aspects (un auteur, par exemple, ne peut écrire que dans des langues qu'il connaît, sinon maîtrise), orientée par d'autres (sujets, thèmes, style), mais demeure toujours la marque d'un engagement ; ainsi, selon Barthes, « l'Ecrivain, c'est peut-être celui dont la devise serait : “Je ne refoule pas le sujet que je suis”, c'est cela qui caractériserait l'écrivain notamment par rapport à l'écrivain⁸³³. » Si le statut d'auteur s'acquiert par la production de l'œuvre et son approbation étatique, l'attribution du statut d'« écrivain » est aussi

⁸³² Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* [1978], Gallimard, coll. « Tel », 1990, p. 35.

⁸³³ Roland Barthes, *La Préparation du roman*, op. cit., p. 14.

la conséquence d'une reconnaissance extérieure, soit de l'usage de la charge axiologisée que ce terme induit par une instance tierce de légitimation : l'auteur ne saurait être le générateur exclusif de son principe et n'est pas littéraire celui qui se dit « homme de lettres » ou écrivain de son propre fait, mais bien celui passant par l'instance de filtrage de la production⁸³⁴, soit par tous les possibles récepteurs participant à l'estimation de cette charge. Le concept d'« écrivain » induit la présence en filigrane d'un pouvoir ascendant qui a conféré à un « actant » cette fonction ; plus que la recherche d'un statut professionnel, ou d'un moyen de « vivre de sa plume », la recherche est celle d'une reconnaissance corrélée à l'œuvre – et par extension à l'individu créateur – par des instances légitimantes. C'est par la caractérisation du phénomène littéraire dans l'œuvre que naît l'écrivain comme « auteur de *littérature* ». Si ce dernier terme désigne possiblement l'ensemble de la production textuelle relative à un milieu donné comme somme bibliographique⁸³⁵, sa définition la plus usuelle restreint ce milieu à celui des créations et productions « littéraires » plus particulièrement⁸³⁶. La relativement récente préoccupation de la dimension esthétique dans la définition du terme n'en fait donc pas une constante⁸³⁷, mais ouvre néanmoins la réflexion aux conditions de reconnaissance de la « littérarité » des textes, soit « ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire⁸³⁸ », présidant à l'exclusion ou l'inclusion d'ouvrages dans la somme des éléments relevant de la littérature. Jauss en rappelle le principe suivant :

Ce qui fait que la littérature est littérature, sa « littérarité », ne se définit pas seulement en synchronie, par l'opposition du langage poétique et du langage pratique, mais aussi en diachronie, par l'opposition formelle toujours renouvelée des œuvres nouvelles à celles qui les ont précédées dans la « série littéraire » ainsi qu'au canon préétabli de leur genre⁸³⁹.

La prudence est donc de mise : la « littérarité » n'est pas qu'une caractéristique intrinsèque aux œuvres, estimée seulement à l'aune des caractéristiques formelles du texte ; elle est aussi le résultat d'une attribution de cette caractéristique par des instances qui lui sont extérieures. La caractérisation résulte ainsi d'une décision par-delà les définitions théoriques, marque d'autorité des acteurs la prononçant. En conséquence, l'histoire littéraire comme somme

⁸³⁴ D'autres secteurs de l'édition, dont les publications exploitent d'autres formes de création intellectuelle, n'attribuent pas spécifiquement de statut symbolique à l'auteur. Ainsi, l'édition juridique ou scientifique reposent sur des travaux dont la spécialisation des auteurs est attestée en amont de par leur appartenance à un corps de métier.

⁸³⁵ <https://www.cnrtl.fr/definition/litt%C3%A9rature> [consulté le 30 juin 2023].

⁸³⁶ *Idem*.

⁸³⁷ Nathalie Kremer indique ainsi : « On rappellera avec Escarpit qu'avant cette spécialisation du terme de *littérature* qui finira par s'imposer à la fin du XVIII^e siècle, on parle plutôt de *poésie* et rarement de *littérature* pour désigner l'aspect esthétique des œuvres écrites. » Nathalie Kremer, « Charles Batteux, *Principes de littérature*, 1764 » [en ligne], dans *LHT*, n°8, 2011. L'ouvrage cité est Robert Escarpit, *Le Littéraire et le social*, Flammarion, 1970. <https://www.fabula.org/lht/8/batteux.html>. [consulté le 30 juin 2023].

⁸³⁸ Roman Jakobson, « La nouvelle poésie russe » [1919], dans *Questions de poétique*, Seuil, coll. « Poétique », 1973, p. 15.

⁸³⁹ Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 45.

des œuvres reconnues comme disposant de cette caractéristique présente des limites variant selon les époques, les tendances, les agents qui la définissent ou les producteurs caractérisant leur produits comme en relevant. Au-delà des logiques contribuant à y inclure ou à en exclure des œuvres, un dénominateur commun se révèle : la « littérature » se compose d'abord des productions et créations auxquelles l'accès est possible, ou a été possible à un moment donné, et la seule exclusion stricte serait celle des œuvres n'ayant jamais été mises en relation avec un quelconque public⁸⁴⁰, indépendamment de leur état d'(in)achèvement⁸⁴¹. L'appréhension de « la littérature » serait donc aussi consubstantielle des conditions de sa mise à disposition et de sa réception ; or, l'inscription de l'œuvre dans l'espace social et commercial est, depuis le XIX^e siècle et l'apparition de la figure moderne de l'éditeur, essentiellement fonction de cet intermédiaire. La possibilité d'accès par un lectorat ne se réalisant pas d'une manière directe, mais passant dans sa majorité par un truchement régulé, l'appréhension du concept est de plus tributaire de son inscription au sein d'un modèle économique et culturel, orientant la manière dont elle est transmise et reçue. La conception d'une littérature autotélique, « idéal moderne d'une littérature intransitive et absolue étant sa propre fin⁸⁴² », serait déconstruite par la réalité de la reconnaissance de l'« identité culturelle » de tous les livres constituant cette littérature comme ayant « des effets économiques, sociaux et culturels au moins aussi visibles et sans doute plus profonds que la conception moderniste de la littérature intransitive⁸⁴³ ». Deux définitions de la littérature coexisteraient en conséquence : « L'une est restrictive et réservée à la fois à certains milieux littéraires et au monde de l'école (d'où la place éminente qui lui est faite dans le discours critique et universitaire), l'autre est extraordinairement ouverte et forme la véritable ossature du marché public du livre⁸⁴⁴. » Si la « littérarité » n'est que déclaration, son entérinement provient de son attestation par des tiers institués ou légitimants venant en complément de la revendication auctoriale ; or le premier d'entre eux demeure l'éditeur. Initialement, cet impératif de la reconnaissance n'exige pas pour autant l'inscription de l'écrit au sein d'un tel système instauré et hiérarchisé, comme le démontre le simple fait que les auteurs antérieurs au XIX^e siècle et qualifiés d'écrivains aient pu l'être préalablement à

⁸⁴⁰ Les écrits intimes, les projets inaboutis, les œuvres toujours refusées, ou jamais proposées à la publication, les inédits non encore parus, paraissent ainsi « en dehors » de l'Histoire littéraire ou à ses seuils : n'ayant pas été exposés, ils ne feraient partie que d'une histoire, parfois intime (le cadre amical, familial) voire strictement personnelle (celle de son écrivain). L'entrée dans l'Histoire littéraire proprement dite se ferait dès lors par la sortie du réseau restreint, soit *via la possibilité* d'être reçu par tous.

⁸⁴¹ Le *Silmarillon* de Tolkien, quoi qu'inabouti, n'en est pas moins une œuvre littéraire ; mais une œuvre terminée n'appartiendra à la littérature que dès lors que – outre l'attestation de son caractère littéraire –, son existence publique sera confirmée.

⁸⁴² Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, op. cit., p. 103.

⁸⁴³ *Idem.*

⁸⁴⁴ *Idem.*

l'apparition de la figure moderne de l'éditeur⁸⁴⁵, ou que les procédés de la reconnaissance aient reposé sur d'autres principes⁸⁴⁶. Mais s'il apparaît qu'être publié par un éditeur n'a pas toujours été un prérequis absolu, le paradigme n'en change pas moins au fil des siècles : sa fonction comme principal moyen d'accès au public instaure progressivement l'instance éditoriale comme une condition de la reconnaissance symbolique : « Ce qui est désiré n'est pas quelque chose d'extérieur à la littérature. Mais je pense que le seuil d'existence de la littérature, c'est l'édition, qui valide le passage à l'acte. » (auteur anonyme) Ainsi, si la simple désignation d'un phénomène comme étant de nature littéraire pourrait théoriquement suffire à le considérer comme appartenant effectivement à cette histoire (que l'acte de caractérisation soit autopoïétique, ou que la désignation soit tierce et indépendante du désir du créateur), l'histoire littéraire est désormais essentiellement celle des publications littéraires, soit l'histoire de la somme d'œuvres désignées comme telles par l'instance éditoriale. Cette dernière, cadrant désormais les conditions d'existence de la littérature et la définition même de celle-ci (d'une part, par son action dans le processus d'acceptation de cette caractéristique parmi les œuvres qu'elle réceptionne ou par la dénégation de cette caractéristique ; d'autre part, par sa catégorisation subséquente de ces œuvres dans le développement du paratexte), *fait* l'histoire littéraire : elle la produit, l'atteste, la permet. Si les pratiques et formes n'ayant pas été initialement destinées à la publication par le biais des réseaux traditionnels, ou n'ayant pas passé le filtre de l'édition ne n'en sont pas exclues de fait⁸⁴⁷, ces dernières demeurent à ses marges depuis l'établissement de l'édition comme institution majoritaire de production des textes. La prédominance de l'édition « traditionnelle » dans le marché du livre, marginalisant toutes les pratiques ne passant pas par son prisme économique ; la croyance en la nécessité du recours à l'instance éditoriale pour acquérir (ou confirmer) un statut symbolique d'écrivain ; le pouvoir de caractérisation de la littérarité par l'instance éditoriale représentante de cette édition traditionnelle rendent indubitablement, jusqu'à aujourd'hui, l'histoire littéraire et l'histoire de l'édition littéraire indissociables – dans un sens toutefois plus symbolique que factuel. Publier permet donc l'entrée dans l'histoire littéraire, et s'inscrit dans un régime de la croyance, selon lequel le passage par un éditeur dit « traditionnel » est un impératif de l'accès à la reconnaissance du statut d'écrivain.

⁸⁴⁵ Alain Viala indique ainsi « Un autre sens commence à prendre forme au XVI^e siècle et s'impose au XVII^e : celui qui désigne l'écrivain comme le créateur d'ouvrages à visée esthétique. » (Alain Viala, *La Naissance de l'écrivain*, op. cit., p. 277).

⁸⁴⁶ Comme l'admission au sein de cercles et d'académies, ou encore la gratification d'un mécénat. Voir Alain Viala, *La Naissance de l'écrivain*, op. cit., chapitres 1 et 2.

⁸⁴⁷ A l'exemple des œuvres autopubliées, pour lesquelles la démonstration d'antériorité (par exemple, par le dépôt légal) suffit à prouver, sinon inscrire le texte au registre des œuvres existantes. L'auteur autopublié n'étant littéraire que par déclaration autopoïétique, sa création n'est supportée et caractérisée que par lui-même. Ce point sera approfondi au cours de la troisième partie.

Mais cette intégration d'une œuvre au patrimoine culturel est aussi axiologisée à l'échelle microstructurelle : l'inscription au sein de l'histoire littéraire suppose sa considération comme disposant d'éléments permettant de le relier à *la littérature*, et d'en incarner un exemple ; or le cadre définitoire de la littérarité est variable selon les structures et les individus, délégué ou non par la structure au sein de laquelle l'individu-éditeur agit. Comme le rappelle Jauss,

Déjà l'accueil fait à l'œuvre par ses premiers lecteurs implique un jugement de valeur esthétique, porté par référence à d'autres œuvres lues antérieurement. Cette première appréhension de l'œuvre peut ensuite se développer et s'enrichir de génération en génération, et va constituer à travers l'histoire une « chaîne de réceptions » qui décidera de l'importance historique de l'œuvre et manifestera son rang dans la hiérarchie esthétique⁸⁴⁸.

Produit d'une expérience personnelle et de sources externes d'injonction, le « jugement de valeur esthétique » permettant l'inscription d'une œuvre comme maillon au sein de la « chaîne de réception » résulte de considérations aussi bien individuelles que collectives ; la « hiérarchie esthétique » construite de la sorte peut être celle applicable à l'échelle d'une nation, d'un ensemble linguistique, d'une personne singulière ou encore d'une structure, à l'exemple d'une maison d'édition. Quoique les mêmes procédés de publication soit partagés par la plupart des entreprises (sans que toutes disposent des mêmes moyens), et que toutes les maisons d'édition « littéraires » recourent à l'argument partagé d'une défense de la littérarité de leur production, ces logiques proches restent variables dans les marges de la compréhension du concept de « littérarité », ou même de *valeur*, reconnue individuellement ou structurellement (du fait de l'instance éditoriale et de l'individu-éditeur qui parle en son nom). Un éditeur d'une petite maison, comme celui d'une grande structure, peuvent avoir des considérations divergentes sur la qualification d'une œuvre comme « littéraire » ou non, mais agissent l'un comme l'autre dans une dynamique où est supposée la légitimité de leur choix et de leur action, ainsi que le bien-fondé de leur raisonnement ; ainsi, selon le même angle de réflexion que celui présidant à la seule « acceptation », un catalogue porte les traces d'une idéologie en ce qu'il reflète des choix, qui suivent une ligne fixée, la brisent, ou en divergent. Un catalogue se présente donc comme le reflet d'une politique éditoriale, et d'une certaine conception de la littérature. De fait, chaque entreprise éditoriale participe à construire, œuvre par œuvre, une histoire littéraire à deux échelles : celle, hyperonymique, de la maison d'édition qui estampille l'ouvrage de sa marque et celle, hyperonymique, de l'ensemble des œuvres littéraires, dont le catalogue d'une maison donnée ne représente qu'un échantillon. En écho au « la littérature française, c'est moi ! » de Gaston Gallimard, témoignage de l'assomption d'une capacité à

⁸⁴⁸ Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 50.

représenter la littérature ou une conception de ce qu'elle devrait être⁸⁴⁹, Paulhan, membre du célèbre comité, exprimait ainsi : « Je crois que c'est à la NRF que s'est fabriquée la littérature contemporaine. Moi, je me tenais en dehors des écoles ; j'avais forcément une position un peu en retrait ; je tâchais surtout de comprendre⁸⁵⁰. » L'intégration d'un auteur au sein d'une histoire singulière participe en retour à construire l'image de cet auteur, en en faisant un représentant d'une maison par le biais de son œuvre, un représentant de ce que cette maison considère comme représentatif de la littérature. Toutefois, l'intégration de l'œuvre à une histoire littéraire (celle du catalogue, celle de la collection) qui signe son passage à la postérité, et son érection comme référence (que celle-ci soit modèle et source d'inspiration ou non) ne doit pas laisser supposer une homogénéité de cette considération ; la « hiérarchie esthétique » jaussienne s'établit ainsi également à l'aune de la comparaison des histoires littéraires structurelles entre elles. La vie littéraire se construit également – dans le circuit de l'imprimé – à la mesure de la répartition du pouvoir symbolique ; être dans un catalogue plutôt qu'un autre, ou une collection plutôt qu'une autre, et être un auteur « Minuit », « Gallimard » ou plus spécifiquement encore un auteur « de la Blanche » génère un capital symbolique plus fort que celui généré par la publication au sein d'une maison d'édition inconnue ou déconsidérée dans l'espace social : tandis que Philippe Meslé évoque l'un de ces pôles, affirmant que « tout auteur adulte a envie d'être dans la collection “Blanche” », Julia Richard évoque le pôle inverse, ayant motivé son refus de publier chez « Rebelle, qui n'avait qu'un seul *thriller* publié à l'époque. Je trouvais que le nom allait être décrédibilisant ; leur logo a une grosse rose ; ils publient majoritairement du *young adult*, de la *chick lit*, de la *beat lit*... J'ai pensé que j'allais avoir du mal à m'insérer dans le catalogue. » Plus le catalogue est de taille conséquente et historiquement ancré (et valorisé diversement), plus l'œuvre qui s'y inscrit bénéficie d'un environnement propice à sa bonne réception, ou à la reconnaissance de sa littérarité. De fait, l'autorité éditoriale s'exprime aussi relativement aux autres instances du milieu et si ce phénomène s'observe d'un point de vue économique (la monopolisation d'un secteur, par l'occupation d'un secteur de niche, ou par l'accaparement d'autres acteurs correspond à faire *autorité* dans un domaine), il peut également s'observer d'un point de vue symbolique : « Qu'est-ce qui fait qu'on va aller plus vers une maison d'édition que vers une autre ? La qualité et l'originalité. » (Sarah Berziou)

⁸⁴⁹ La célèbre maxime pourrait être ainsi interprétée : « ce qui n'est pas publié chez Gallimard n'est pas littérature ou, tout du moins, pas autant littérature que ce qui se trouve à son catalogue ».

⁸⁵⁰ Jean Paulhan, *Œuvres complètes*, t. 4, *Critique littéraire I*, Gallimard, 2018, p. 484.

4.1.2. L'acte éditorial comme engagement pluriel au prisme de son « horizon d'attente » : la censure a priori réinvestie, la puissance de déclaration de l'écrivain, la capacité à parler « au nom » de la littérature

L'acceptation ou le rejet d'une œuvre littéraire lors de sa réception par le lectorat s'éprouve notamment à l'aune de l'« horizon d'attente » de ce dernier, composé de « l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique⁸⁵¹ ». Selon les modalités dont cet horizon « répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit », se structure « un critère pour le jugement de sa valeur esthétique⁸⁵². L'édition pourtant, comme processus post-textuel et pré-lectorat, endosse le rôle d'intermédiaire entre un producteur de contenu et son récepteur second ; à ce titre, elle ne se contente pas de simplement de « mettre l'œuvre à disposition » d'un public mais induit la réalisation d'un acte correspondant à cet horizon d'attente lectoral : « l'éditeur est le premier lecteur concret » (Jean-François Merle). La poursuite des théories avancées par Jauss, déjà formulées par Gustave Lanson dès 1904⁸⁵³, permettent de formuler l'hypothèse que si l'éditeur se considère (et est considéré comme) « lecteur », alors le concept « d'horizon d'attente » s'applique aussi à son activité :

Si le savoir-lire de l'éditeur suppose une approche et compréhension du texte comme objet esthétique, quelle que soit l'esthétique du texte interrogé ou celle à laquelle l'éditeur se réfère pour l'interroger, alors il a pour application une mise en livre ou édition spécifique qui traduit un jugement esthétique singulier sur le texte, son expression et inscription à la fois unique et temporaire que d'autres éditions du même texte pourront venir infirmer ou modifier⁸⁵⁴.

A l'origine de la chaîne du livre, l'éditeur (en deuxième maillon, soit juste à la suite de l'auteur – et à l'exception des ouvrages de commande, où l'instance éditoriale est à l'origine de la chaîne par son antériorité sur l'acte même de création) justifie sa posture à l'occasion de chaque projet pour lesquels il s'engage à réaliser une publication au nom de son entreprise. A cette fin, l'engagement éditorial est pluriel. Outre les aspects légaux et financiers relatifs à l'acte de publication (voir partie I), cet engagement se comprend également dans un sens éthique, voire moral : en ce que la publication induit le support des opinions avancées par l'auteur ou de son idéologie ; celle-ci s'affiche alors comme l'assomption d'une concordance entre deux postures⁸⁵⁵, quoique certains réfutent de tels arguments présidant à leur décision⁸⁵⁶. Dès lors, par

⁸⁵¹ Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 54.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 58.

⁸⁵³ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, op. cit., p. 82.

⁸⁵⁴ Brigitte Ouvry-Vial, « Le savoir-lire de l'éditeur ? Présupposés et modalités », dans Bertrand Legendre et al. (dir.), *Figures de l'éditeur : représentations, savoirs, compétences, territoires*, Edition Nouveau Monde, 2005, p. 4-5.

⁸⁵⁵ L'acceptation de publier transcrit un partage des valeurs idéologiques des auteurs, signe d'une correspondance ou du moins une acceptation de leur positionnement. La ligne éditoriale d'une structure peut ainsi s'accorder au fil

le principe de l'attestation nécessairement préalable à la publication, l'éditeur se place incidemment dans une position d'autorité elle-même supérieure à celle de l'auteur, incarnant à cet effet le rôle de « censeur », auquel le compare notamment Claude Lebuis citant Jean-Marie Geng⁸⁵⁷. Loin de n'être que juridique (voir partie I), la censure est notablement « externe », définitoire du système d'édition capitaliste⁸⁵⁸ ; par la recherche d'une conformation au marché, la régulation de la production répond à des logiques d'optimisation supposées du livre comme produit mis à terme à disposition d'un public :

Les éditeurs qui visent le plus grand nombre pratiquent une censure essentiellement marchande. Il s'agit de vendre, en jouant sur des valeurs sûres, liées à l'opinion commune du moment [...]. « Se mouler à la « doxa » (soit effectuer une censure éditoriale dont les effets sur l'œuvre doivent se ressentir sur la réception de celle-ci une fois mise sur le marché), revient à produire des œuvres qui tiennent compte des valeurs, éphémères ou plus durables, partagées par la majorité⁸⁵⁹.

L'approbation éditoriale, réalisée à la mesure de la connaissance des fonds pouvant être engagés pour permettre la vie du livre, ou à la mesure des chances de son succès, fait de la capacité d'appréciation du risque la marque de son professionnalisme. Mais si les intérêts peuvent rester corrélés à des considérations d'ordre prioritairement économiques, les exigences d'ordre esthétique n'en sont pas pourtant absentes : à la censure « externe » répond la censure « interne », censure « stylistique » selon Geng⁸⁶⁰, renvoyant à la correspondance aux codes établis ou perçus d'un secteur de la production, où l'estimation de la légitimité à écrire s'estime à l'aune des thèmes abordés (telles que la pertinence narrative) et des techniques mises en place à cette fin (soit, parmi d'autres facteurs, le style). Tout en induisant une certaine orthodoxie de la création en vertu de laquelle certaines formes de textualités ne seraient pas acceptables (« S'il y a de la violence, si le texte se fait à partir de la découverte de cadavres, de choses comme ça, moi je ne vais pas plus loin. » (Patricia Martinez)), la puissance de sélection ou de transformation par l'instance éditoriale signe l'étroite corrélation entre appréciation esthétique

de l'identité de ses directeurs, à l'exemple des éditions du Seuil (voir Thierry Discepolo, *La Trahison des éditeurs*, op. cit., p. 115 notamment). Ce partage ou cette acceptation peuvent être visibles aussi bien relatives aux essais qu'aux œuvres de fiction : plus encore que relativement à l'estimation de littérarité, la sélection des manuscrits peut donc être influencée par les motivations idéologiques de l'auteur, agissant également dans le sens d'une « censure *a priori* », comme l'illustre le refus de publication de Pierre Mérot. Voir Thierry Clermont, « *Toute la noirceur du monde*, le roman maudit de Pierre Mérot » [en ligne], dans *Le Figaro*, 26 avril 2013. <https://www.lefigaro.fr/livres/2013/04/25/03005-20130425ARTFIG00680-toute-la-noirceur-du-monde-le-roman-maudit-de-pierre-merot.php> [consulté le 30 juin 2023].

⁸⁵⁶ « Ce n'est pas à cause des thèmes abordés que cette littérature n'est pas publiée : comme le remarquait Robert Gallimard (directeur littéraire, 1978), “ceux qui sont publiés et ceux qui ne le sont pas écrivent la même chose finalement.” Mais ne l'écrivent pas de la même façon. » Anne Simonin et Pascal Fouché, « Comment on a refusé certains de mes livres : contribution à une histoire sociale du littéraire », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°126-127, 1999, p. 109-110.

⁸⁵⁷ Claude Lebuis, « Censure éditoriale : quelques repères », dans *Moebius*, n°32, 1987, p. 24. L'ouvrage cité est Jean-Marie Geng, *Censures*, EPI, 1975, p. 24.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 25.

et réalité commerciale. Appliqué au milieu de l'édition, cette censure aussi bien microéconomique, à l'échelle de la ligne éditoriale, que macroéconomique, à celle du marché entier du livre, ne devient plus qu'exclusivement corrélée à la confrontation de l'œuvre avec l'appareil de loi (ou les interdictions instaurées par ce dernier) ; mais se conçoit comme une « conformation des productions à la conjoncture historico-socio-économique⁸⁶¹ ». Autrement dit, l'engagement à publier correspond à l'application d'un certain prisme révélateur d'une projection de l'instance éditoriale dans les attentes du lectorat, avant que l'œuvre ne soit adressée à ce dernier : « Le talent de l'éditeur réside dans sa faculté à faire corps avec son époque, à devancer les attentes latentes – inconnues, mais existantes – d'un lectorat diffus, éclaté, insaisissable. » (Jean-François Merle) Dès lors, toute publication (ou mise à disposition) induit un nouveau risque à la fois auctorial et éditorial : questionner la légitimité à écrire est aussi, dans l'espace social (et à plus forte raison dans son sous-ensemble qu'est l'espace littéraire), questionner le bien-fondé de la *mise à disposition* de l'écriture à un public par la maison⁸⁶² : « Ce qui me fait décider de publier ou pas, c'est comment je me projette dans la façon dont je vais défendre le texte. » (Patricia Martinez)

Dans l'espace littéraire proprement dit, le pouvoir d'attestation éditorial témoigne ensuite d'un second engagement relatif au statut même du scripteur. Qu'il s'agisse directement de l'éditeur, occupant traditionnellement ce rôle de « premier lecteur », ou d'un intermédiaire qui le précède⁸⁶³, c'est ce premier « tri » effectué qui par l'acte de sélection reconnaît une valeur littéraire à l'œuvre, et surtout exclut ce qui au regard de cette instance ne répond pas à ces critères⁸⁶⁴. Ainsi, la première instance de réception d'une maison d'édition productrice de littérature est sans doute la plus importante dans l'acte de reconnaissance ou de dénégation de la littérarité d'une œuvre. Si *l'écriture* est libre, puisque soumise à la seule autocensure du rédacteur lors de sa conception, la *littérature* ne l'est pas ; du moins pas aux yeux de cette instance, en ce que le passage de l'une à l'autre (de l'écrit à l'écrit littéraire), est fonction de son appréciation : vouloir publier, c'est d'abord accepter de confronter sa conception auctoriale de

⁸⁶¹ *Idem.* Claude Lebuis cite notamment Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, 1973, p. 42 sq. On y lit notamment : « L'éditeur trie et suscite des produits conformes aux normes institutionnelles ou qui ne blessent qu'en surface la conformité demandée. L'éditeur, par intérêt, ne publie que le publiable » (p. 44).

⁸⁶² Comme il sera vu plus tard, l'éditeur est premier dans l'acte de réception, mais il n'est bien entendu pas seul. La confrontation de son œuvre à une entité disposant des moyens d'engager le processus de publication (l'instance éditoriale) suppose en réalité l'acceptation par l'auteur d'un double risque : d'abord, celui de voir sa légitimité niée par cette instance, du fait de la dénégation de la littérarité de son œuvre, ou même du refus de publier ; ensuite, en cas d'acceptation, de voir cette légitimité questionnée malgré tout du fait des autres récepteurs venant à la suite de cette première instance.

⁸⁶³ Comme le service de manuscrits, le comité de lecture interne ou externe (voir *infra*).

⁸⁶⁴ Ce rôle est donc distinct du bêta-lecteur, rôle fréquemment confié à l'entourage. Certes « premier lecteur », celui-ci engage des notions de confiance et d'estime de la littérarité d'un point de vue assumé comme celui de lecteurs profanes ; sa subjectivité manifeste l'éloigne de l'éditeur pour qui cette subjectivité est tempérée par le statut de professionnel.

la littérarité à celle de l'éditeur. Si « être écrivain » indique un dépassement du seul acte d'écrire, pour faire endosser au scripteur un capital à la fois symbolique et social, dans le même esprit, « être éditeur » dépasse le seul « acte d'éditer » par la mise au jour de l'œuvre dans sa matérialité. Par-delà les obligations, ou caractéristiques transversales définitoires de son activité (se retrouvant dans l'activité indépendamment de la spécificité de la structure ou de la personne considérée), le rôle s'exerce aussi dans un cadre constitutif d'une certaine « fonction-éditeur » – pour s'inspirer de la terminologie foucaldienne. Plus qu'un « métier », l'éditeur occupe une posture signifiante, portant à la fois sur sa place dans le milieu et sur l'objet de son travail : si par la contractualisation, l'instance éditoriale incarne le premier attesteur social de l'auteur, l'éditeur (comme individu singulier, mais aussi comme représentant d'une organisation dont il incarne la dimension physique), devient par sa capacité de reconnaître – voire d'attribuer – à un texte la caractéristique de « littérarité », le moyen même conférant à l'écrivain le droit de se dire effectivement tel. Accepter de publier, c'est s'engager à dire la littérarité ; dire la littérarité, c'est dire l'écrivain ; et si la reconnaissance de la caractéristique « littéraire » devient un acte impossible, alors le livre comme objet produit par l'édition littéraire ne devient plus qu'un produit commercialisable dénué de ce qui le différencie des autres, et dont le capital n'est plus culturel, mais seulement économique. L'autorité permettant de « parler au nom de » dont dispose l'individu-éditeur ne se limite ainsi pas à la structure qu'il représente par l'exercice de ses fonctions, ou aux auteurs dont il a la charge (voir partie I) ; par la capacité de refus ou d'acceptation de publier, cette autorité lui permet de dire ce qui relève de « la littérature », voire ce qu'est la « littérature » elle-même.

Ainsi, s'il peut renvoyer à des postures idéologiques et politiques, dans le cadre de l'édition littéraire, l'engagement est d'abord celui réalisé vis-à-vis de la littérature, de la conception qu'en exprime l'auteur par l'élaboration de l'œuvre. Mais si du fait même de l'acte de publication, l'éditeur s'engage à devenir le représentant de la parole de l'auteur et atteste donc de sa posture d'autorité, cette approbation reste ascendante ; sa capacité de décision et sa « permission d'entrée » passe outre toute définition consensuelle, pour faire prévaloir sa conception de la littérature (ou celle de la structure pour laquelle il agit) sur celle de l'auteur. Tandis que l'auteur propose, l'éditeur dispose ; ses exigences et attentes en amont se conçoivent comme des prérequis⁸⁶⁵ à la publication non sujets à négociation ; l'autorité dans l'attribution des rôles des différents acteurs est aussi celle permettant de dire « non », décision sans appel et n'étant pas toujours justifiée : si d'un côté un éditeur affirme « qu'il n'en pouvait plus des pistonnés, parce qu'il lui faut une demi-journée pour faire une lettre de refus correcte » (auteur

⁸⁶⁵ Auquel des entorses sont possiblement faites, par effet de dissonance d'avec la ligne.

anonyme), d'autres se contentent de « missives standards⁸⁶⁶ ». Sélectionner des manuscrits revient alors à *fabriquer* la littérature ; la différence la plus fondamentale entre l'attestation profane et professionnelle de la littérarité est que l'instance éditoriale, qui relève de cette dernière catégorie, est possesseuse d'une autorité dans l'établissement de l'acceptation de publier, et du pouvoir de publier proprement dit et, à ce titre, se trouve dans une position d'autorisation *formelle* de ce qui constitue la littérarité d'une œuvre. Une tension s'observe donc entre d'un côté des rôles établis par le système juridique et les pratiques qui s'y superposent, et de l'autre une production d'énoncés cherchant à orienter l'interprétation portée sur ces rôles. Mais afin de pouvoir bâtir leur légitimité, et favoriser la réception comme l'acceptation d'un régime de la croyance, les producteurs d'énoncés doivent s'instaurer comme instances d'autorité, porteuses de vérité (ou de ce qui doit être perçu comme tel), ou comme incarnation de la conformité à une norme, que celle-ci soit préétablie (et que l'instance d'autorité s'y réfère comme à une tradition) ou bâtie de toutes pièces. De fait, quels sont les arguments revendiqués pour caractériser le « littéraire » et, de fait, l'écrivain ?

4.1.3. L'horizon d'attente éditorial : la déclaration du « littéraire » à l'aune d'une correspondance à de multiples attentes

A titre individuel, l'autorité repose sur un ensemble de techniques et compétences témoignant d'un nouveau « rapport d'initié » (voir partie I) à « la littérature » ; érigé en connaisseur de celle-ci, l'éditeur estime le « mérite » attribué à l'œuvre aux fins de séparer le bon grain de l'ivraie au sein de la proposition, selon un prisme constitué de critères récurrents. Reconnaissance ou déclaration reposent notamment sur l'appréciation d'une certaine maîtrise de la langue, fonction de normes partagées de nature grammaticales, orthographiques ou syntaxiques communes à tout un espace linguistique donné – par-delà les frontières définies d'un sous-ensemble de l'espace social – ou spécifiques à un sous-ensemble de cet espace : « La chose principale est l'écriture en elle-même. Si on voit que la personne est douée dans l'écriture, dans le sens où ses phrases sont bien structurées, sont bien écrites, une bonne orthographe, etc. » (Marie-Laure Deprez) Leur mauvaise maîtrise par l'auteur dans sa proposition est possiblement motif de refus : « J'ai tendance à dire que quand on envoie un manuscrit à un éditeur, il vaut mieux au maximum éviter les fautes d'orthographe, avoir une grammaire et une syntaxe irréprochables. » (Anaïs Pournin) Par-delà cet argument se dessine de surcroît l'exigence d'un apport supplémentaire à la langue, faisant écho à la conception de la littérarité selon Jakobson comme marque de l'opposition entre « un langage poétique et un qui

⁸⁶⁶ Delphine Peras, « Edition : les lettres de refus, entre casse-tête et cauchemar » [en ligne], dans *L'Express*, 7 janvier 2019. https://www.lexpress.fr/culture/livre/manuscrits-et-editeurs-50-nuances-de-non_2055110.html [consulté le 30 juin 2023].

ne le serait pas⁸⁶⁷ » ; décrite par Compagnon comme une « défamiliarisation⁸⁶⁸ » des « matériaux linguistiques ordinaires », résultants d'une « organisation différente » de ceux-ci, le phénomène littéraire est un *ajout* à la langue. Si « ce n'est pas la métaphore qui ferait la littérarité d'un texte, mais un réseau métaphorique plus serré, faisant passer les autres fonctions linguistiques à l'arrière-plan » ; alors ce qui fait l'écrivain est aussi le *style* comme apport personnel et novateur. L'exigence comme attente de démarcation esthétique dépasse ce seul cadre ; l'œuvre plus strictement « littéraire » doit répondre à un filtre spécifique poussant à considérer que « La sélection est l'opération majeure par laquelle s'effectue la séparation entre le texte général et le texte singulier⁸⁶⁹. » Dans les discours, les expectations font ainsi mention de manière récurrente de deux arguments : la qualité, d'une part : « Bien évidemment, le style, l'histoire, l'univers développé, tout doit être de qualité pour qu'un manuscrit ait une chance de franchir les étapes jusqu'à la publication. » (Anita Berchenko), l'originalité, de l'autre : « Le sentiment que le projet a une force, un poids ; qu'il dit quelque chose, et qu'il le dit d'une manière singulière, unique. Il faut qu'il y ait une singularité très forte, qu'on ne soit pas dans la redite, qu'on ne copie pas le voisin. » (Amélie Petit) Plus qu'exactement conditionnée à l'estimation de l'innovation narrative, de la complexité de l'intrigue ou de l'esquive de tropes littéraires considérés comme des clichés, la formulation de cette double exigence donne aisément lieu aux justifications sibyllines :

En tant qu'éditeur indépendant mettant tout mon argent dans un texte, de ma toute petite économie, il fallait non seulement que celui-ci corresponde aux critères objectifs que je recherchais – c'est-à-dire des textes d'aujourd'hui, des textes avec une signature, avec une écriture – [...] Que le choix de narration soit affiné, et qu'il fonctionne. Je n'ai pas d'idée *a priori* sur ce que je cherche – ou cherchais, en termes de qualité de construction : elle peut être en spirale, linéaire, à la première ou à une autre personne. Voilà des pistes sur la façon dont je mettais certains manuscrits sur la pile des « ça peut le faire ». (Charlotte Bayart-Noé)

En écho au « plaisir » et à la « nécessité » d'Hubert Nyssen, à la « voix » recherchée par Irène Lindon (voir partie I), l'instance éditoriale sublime l'incomplétude d'une définition juridique de l'originalité pour s'en faire l'esthète, au détriment de la précision de l'argumentation. Une certitude demeure : par le principe de l'acceptation et du refus, le choix éditorial laisse supposer l'existence d'un degré d'originalité variable entre les œuvres ; l'impératif de la « nécessité » devient celui de chaque projet de tenir en soi une part suffisante d'originalité particulière, exceptionnelle⁸⁷⁰, pour que soit favorablement estimée l'opportunité

⁸⁶⁷ Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 45.

⁸⁶⁸ Pour les citations suivantes, voir Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, op. cit., p. 45-48.

⁸⁶⁹ Pierre Bayard, *Enquête sur Hamlet, le dialogue de sourds* [2002], Minuit, 2014, p. 40.

⁸⁷⁰ L'un des paramètres rendant complexe cette analyse est l'absence de connaissance des textes incriminés, soit ceux considérés comme de la littérature insuffisamment « exigeante » pour répondre positivement aux critères de l'observateur.

de son intégration au sein du catalogue⁸⁷¹.

Par-delà cette quête se profile malgré tout un certain rejet de la dissonance. De leur côté, les auteurs peuvent témoigner d'une approche concordante ou discordante d'avec d'autres pratiques instituées, plus ou moins légitimées (il s'agit dès lors de se positionner dans une filiation littéraire). Toute nouveauté recèle en elle des aspects polymorphes et présente un éloignement, si ténu soit-il, des formes dont il s'inspire (au cas contraire, il risque surtout d'être plagiat). Mais qu'un travail éditorial ait été réalisé ou non sur le texte durant la phase de prépublication, les « instruments de production légitimes⁸⁷² » (parmi lesquels comptent « les figures de mots ou de pensée, les genres, les manières ou les styles ») amenés à « faire autorité » ont été prévisualisés par l'instance éditoriale, confrontant de fait la conception qu'en a l'auteur à celle qu'en a l'éditeur. Ainsi, plus encore qu'à travers la considération de l'usage de la langue, la conformité à la « norme » permettant d'effectuer un premier filtre s'observe sur l'estimation de la correspondance aux modèles référentiels incarnant l'autorité, œuvres ou auteurs emblématiques du genre, voire du catalogue. La pratique singulière de la création se trouve confrontée à l'estimation d'une autorité, qui la fait à son tour concorder ou non avec son appréhension de ces pratiques, et sa conception de l'éloignement ou du rapprochement d'avec elles : « J'ai même reçu une réponse dans laquelle on (je ne dirai pas qui) me faisait la leçon sur ce que devait être un roman et dans laquelle on me montrait que le "roman" que j'avais écrit était insuffisamment narratif. [...] J'ai donc pris la peine de répondre en m'étonnant d'une critique qui n'avait de sens que si on présupposait que j'avais voulu écrire un roman⁸⁷³. » Un éloignement abrupt (une rupture relative à la convention, aux pratiques courantes, etc.) d'une œuvre peut être considéré comme dissonant par les thuriféraires d'une « bonne écriture » : « Ce qui est important, c'est de voir que l'auteur a une ligne directrice sur son travail, qu'il ou elle sait exactement où il veut aller. L'originalité, tout en restant dans une certaine structure "historique" est important. Ne pas essayer de réinventer complètement la roue, mais pouvoir l'enjoliver, et apporter quelque chose de nouveau dans un travail établi. » (Marie-Laure Deprez) Chaque soumission doit être assez innovante pour que soit estimée bonne l'opportunité de sa publication, sans impliquer une révolution absolue : « Pour ça, il faut avoir un projet bien travaillé, qui correspond aux canons du genre, mais aussi qui apporte quelque chose de nouveau. » (Jérémy Rueff) A la fois poursuite et rupture, l'histoire littéraire s'établit par suivi

⁸⁷¹ Le paratexte de la collection « L'imaginaire » de Gallimard indique même en texte descriptif : « Axée sur les constructions de l'imagination, cette collection vous invite à découvrir les textes *les plus originaux* des littératures romanesques françaises et étrangères » (nous soulignons).

⁸⁷² Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, op. cit., p. 88.

⁸⁷³ Collectif, *Olivia Rosenthal parle des Editions Verticales*, Presses Universitaires de Paris Ouest, coll. « Entretiens : un auteur, un éditeur », 2007, p. 12.

d'une lignée et par continuité d'une tradition établie préalablement, ou par détachement d'avec celle-ci. L'« exigence » peut ainsi signifier faire « proche » des autres auteurs publiés, faire « mieux » ou tout du moins presque aussi bien (les arguments, ici, ne sont pas que ceux définis *a posteriori* par les chiffres de ventes), tout en faisant différemment. Si cette considération est sans doute plus souple dans la littérature « blanche », en raison de ses frontières floues (voir *infra*), elle s'observe aisément dans d'autres domaines⁸⁷⁴, notamment lorsque ceux-ci imposent des délimitations : « Je revendique un genre décliné et critiqué ; l'objectif est de donner sa vraie place et sa vraie valeur à la romance. Cela passe par une sélection drastique au départ. Je ne refuse pas 98 % des manuscrits sans raison. » (Sarah Berziou)⁸⁷⁵ Dans tous les cas, sans que ne soit toujours formellement clarifié ce à quoi correspondent ces propositions trop « aux marges », celles-ci demeurent confrontées au risque de ne pas passer le filtre de la sélection au nom de l'acception individuelle des limites de ce qu'incluent les « formes légitimes » de la littérature aux yeux du récepteur. L'édition interroge la question de la pratique traditionnelle de l'écriture, dont elle peut vouloir chercher à préserver les codes institués, ou sa conception propre de ces codes. Au regard de ces considérations, l'évolution de l'histoire littéraire dans les formes qu'elle intègre paraît se confronter à une certaine inertie : plus de textes étant écrits qu'il n'en est de publiés, le cadre éditorial évolue plus lentement que l'innovation en écriture. La recherche d'originalité et l'évolution des attentes du public imposent malgré tout à l'instance éditoriale d'évoluer également avec le temps, et de faire évoluer son filtre de sorte à ce que ce dernier ne se sclérose pas. Ainsi le site des éditions Corti présentait-il :

Pour qu'il y ait une ligne éditoriale, il faut que l'éditeur accepte un principe de base parfois douloureux, la nécessité fondamentale et fondatrice de tout choix et donc devant chaque projet assume la décision d'exclure et d'accepter en sachant qu'il aura beaucoup plus souvent à dire non que oui. Les raisons de ces non et de ces oui pourront être diverses et évolutives⁸⁷⁶.

Les différents facteurs évoqués permettent d'établir ce qui, aux yeux du récepteur comme « professionnel », relève factuellement ou « doit relever » de la littérarité afin de passer le cap de la sélection. L'existence de caractéristiques communes à travers le contenu fictionnel des œuvres d'un ensemble donné (qu'il s'agisse donc d'une série, d'une collection spécifique ou

⁸⁷⁴ Si le rééchelonnage de la « littérarité » s'observe à l'échelle des structures entre elles, elle s'opère aussi à l'aune des subdivisions génériques du champ de la production : le processus de reconnaissance de la littérarité des sous-genres est sujet à variabilité, certaines logiques leur étant propres. L'adresse des sous-genres à des publics délimités induit une hyponymisation de la légitimité littéraire ; aujourd'hui encore, plusieurs de ces formes sont en lutte et quête de légitimité – sauf auprès du public qui le plébiscite déjà (mais alors il peut s'agir d'un marché de niche). Cette légitimité est revendiquée par de multiples acteurs, et notamment ceux qui l'exploitent, pour lesquels le sous-genre appartient tout autant à la littérature que la littérature « blanche ».

⁸⁷⁵ Les attentes seront donc bien plus strictes pour le roman noir, le polar, le roman historique, le *young adult*, etc., en raison de l'évolution des codifications spécifiques à ces littératures.

⁸⁷⁶ La première version du site des éditions José Corti présente ce texte signé B.F (pour Bertrand Fillaudeau, directeur de la maison depuis le décès du fondateur, José Corti, en 1984) Voir <https://www.web.archive.org/web/20000614075100/http://jose-corti.fr/sommaire/catalogue.html> [consulté le 30 juin 2023]

d'une ligne éditoriale de manière plus générale) en devient incontestablement la marque d'une posture, transparaissant à travers l'acte de rassemblement de ces œuvres et construite par le truchement des choix esthétiques appliqués lors du processus de sélection. Un écueil paraît se dessiner : l'objectivité du procédé de sélection, dissimulé derrière un semblant d'inéluctabilité, ne serait-il pas sujet à caution ?

4.2. La fabrique de la littérature

4.2.1. Une caractérisation née d'une légitimité autogénérée

Toutes les instances éditoriales, par le seul fait d'engager des processus de publication, s'estiment légitimes dans leur action de filtre, soit de créateurs de la valeur littéraire. Pourtant ce qu'est reconnu, voire catégorisé comme « littéraire », est fonction de délimitations autoritaires et éminemment subjectives. Comme le rappelle Bourdieu, « La langue légitime est une langue semi-artificielle qui doit être soutenue par un travail permanent de correction qui incombe à la fois à des institutions spécialement aménagées à cette fin et aux locuteurs singuliers⁸⁷⁷. » Dès le XVII^e siècle, l'Académie française fait de la langue un enjeu identitaire ; par la codification de son « bon usage » et par l'établissement d'une norme visant à l'unifier à travers toute la République l'application dudit « bon usage » ainsi régulé. Si ses modalités persistent encore aujourd'hui à travers les démarches prescriptrices de l'Académie⁸⁷⁸, l'entérinement des « règles savantes⁸⁷⁹ » relatives au « respect de la langue », à l'heure actuelle, truche linguistiquement par l'application des règles établies au moyen de divers outils normatifs, parmi lesquels se comptent dictionnaires et grammaires. L'entérinement se produit également par le biais de l'activité éditoriale, que les maisons y participent directement par la publication de ces outils, ou même à plus grande échelle. En effet, concomitamment à la détermination de ce qui relève ou non de la littérature, l'instance éditoriale joue un rôle sur la caractérisation de ce qui relève ou non de ce « bon usage » : l'évocation de ce dernier dans la Convention collective de l'édition témoigne d'un consensus macrostructurel à cet égard visant à en faire un instrument de normalisation de la langue⁸⁸⁰. Mais si les entreprises contribuent supposément à une telle harmonisation d'un usage normatif et légitime, de légères variations peuvent apparaître ; ce phénomène est visible à l'échelle microstructurelle par le biais des chartes éditoriales propres à chaque groupe, voire à chaque maison : cette marque d'une appropriation partielle du « bon usage », repose autant sur les normes partagées que sur des pratiques plus spécifiques. Si ce rôle de « garant » participe du

⁸⁷⁷ Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, op. cit., p. 92.

⁸⁷⁸ <https://www.academie-francaise.fr/questions-de-langue> [consulté le 30 juin 2023].

⁸⁷⁹ Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, op. cit., p. 93.

⁸⁸⁰ Selon la Convention collective nationale de l'édition, Annexe II, article premier, le responsable du service de correction « participe et veille à l'unification des règles d'écriture dans le respect de la langue et des usages de composition des textes ».

filtre éditorial dans l'accès à la publication et démontre une autorité en amont, le « bon usage » se joue également en aval, dans le processus de préparation du projet, notamment par l'action de correction⁸⁸¹ au fil des jeux d'épreuves⁸⁸² : « En général, on autorise l'auteur à regarder ses premières épreuves seulement. Mais on va souvent autoriser les auteurs qui ont fait des bonnes ventes, les auteurs “maison”, ou ceux qui sont dans la maison depuis longtemps, à voir leurs deuxièmes épreuves, voire le BAT, à regarder toutes les corrections proposées. » (Anaïs Pournin) L'opération réalisée sur les « matériaux linguistiques ordinaires » (voir *supra*) évoqués et sur le respect de leur usage d'après une norme établie participe de l'estimation de la littérarité ; usuellement déléguée à des professionnels spécifiques (les relecteurs-correcteurs), l'action n'en est pas moins emprunte d'une légitimité autogénérée. Les outils normatifs et leurs règles, en raison de leur nature descriptive, n'induisent toutefois pas de dimension créative à l'usage de la langue.

Par-delà les « règles grammaticales » se trouvent de possibles attentes relatives au respect de certaines « règles d'écriture », induisant l'existence de normes stylistiques définitoires d'un « bien écrire ». Aux grammaires et dictionnaires sont notamment ajoutés, d'après Bourdieu, « les livres, et en particulier les “classiques” » venant s'ajouter au « capital d'instruments d'expression⁸⁸³ » légitimes, en faisant autant d'exemples et de relais d'autorité en matière de langage. Mais par l'instauration du processus de publication comme étape préalable nécessaire d'accès au texte, l'instance éditoriale s'établit comme moyen d'intégration des œuvres à un ensemble considéré comme relevant du « bon usage », et à la concession d'une autorité à ces ouvrages ainsi publiés. De fait, cette instance participe ainsi activement à l'officialisation de la dignité d'un écrit à s'ajouter à ce « capital d'instruments ». Pour autant, cette capacité ne paraît ni faire toujours consensus, ni être harmonisée entre les acteurs disposant de tels moyens. La définition et délimitation des « figures de mots ou de pensée, genres, manières ou styles » caractéristiques du « bien écrire » ne sont aucunement marqués au sein de la Convention, mais restent relatifs à l'estimation qu'en font les instances microstructurelles, voire individuelles au sein de ces dernières. La marge d'erreur dans la reconnaissance de la littérarité d'une œuvre par un individu se revendiquant comme « professionnel » pourrait en théorie paraître assez faible, en se reposant sur la supposition que

⁸⁸¹ Les activités relatives à la correction des textes peuvent être ponctuellement externalisées et confiées à des entreprises spécialisées, celles-ci se faisant toujours également garantes du bon usage, et de la maîtrise des normes associées.

⁸⁸² Les copies mentionnées dans la Convention collective nationale de l'édition de (Annexe II, article 3. Cadres. A. Définition) désignent les états d'avancement du texte entre l'éditeur, les services de correction et l'auteur, dont les intermédiaires faisant suite au manuscrit sont les *épreuves*, et la dernière le *bon à tirer*.

⁸⁸³ Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, op. cit., p. 88-89.

le partage d'une langue, d'une histoire nationale ou culturelle commune, d'habitudes et de coutumes permettrait, dans un environnement donné, à tout un chacun de repérer en qualité de récepteur ce qui relèverait de la « littérature » tant que le producteur du matériau considéré proviendrait du même environnement. Une telle posture supposerait l'existence d'une valeur, d'un mérite intrinsèque de reconnaissance de l'œuvre permettant sa publication, son accès à la notoriété ou son passage à la postérité, ce qui induirait l'idée d'un « déterminisme » du littéraire et d'une objectivité de son concept. Or, comme le rappelle Genette :

[L]a « littérature » d'un texte de prose peut tenir soit à son caractère fictionnel (un texte de fiction étant *constitutivement* – autrement mais tout autant qu'un poème – qualifié comme œuvre littéraire), soit à l'appréciation positive qu'on porte, pour le redire trop simplement, sur sa forme : littérature, dans ce cas, évidemment *conditionnelle*, et de motif subjectif – de subjectivité individuelle ou collective⁸⁸⁴.

Si une part de la reconnaissance de littérature prend ainsi racine dans des usages partagés, le socle commun des critères constituant la subjectivité « collective » ne se présente pas moins dans une pluralité de variations, pouvant se subdiviser pour n'en inclure qu'une frange plus ou moins étroite. Ce socle peut être aussi bien professionnel que profane, et correspondre à l'ensemble des individualités composant la masse lectorale comme à l'ensemble de celles constitutives d'une instance éditoriale donnée. Si les dimensions propres à l'activité contiennent une dimension prétendument objective, d'autres indicateurs tendent à nuancer le propos ; nombre de compétences participant d'une revendication de « maîtrise » poussent à affirmer que l'essence même de l'édition, soit la décision de publier suite à l'estimation de littérature et à l'opportunité de publication, tient en elle une part de subjectivité dont l'effet est d'abord individuel. L'estimation de la maîtrise de la langue, l'écart par rapport à la norme linguistique et l'association de cet écart avec des valeurs d'ordre esthétique découlent du rapport individuel qu'à l'éditeur relativement à ces usages :

[...] il fallait aussi qu'ils me plaisent intimement. J'aime les écritures sèches, et les écritures du surgissement. Les romans qui expliquent la vie, ce n'est pas la peine. Donc quand un auteur arrive à me faire rentrer dans une ambiance, quelque chose va peut-être marcher entre nous. Il y a aussi la question des personnages : est-ce que leur psyché rencontre quelque chose qui m'importe ? (Charlotte Bayart-Noé)

L'imprécision des définitions mentionnées *supra* sont autant d'indices d'un arbitraire : la dichotomie de Jérôme Lindon, « bon ou pas bon⁸⁸⁵ » dissimule derrière une apparence de neutralité une éminente subjectivité éditoriale ; la « qualité » fréquemment requise se dénote par l'absence de définition technique ou formelle claire, où l'approximation n'est compensée que par la démonstration d'autorité. « Exigence », « nécessité », « plaisir », « besoin », relèvent

⁸⁸⁴ Gérard Genette, « Fiction ou diction », dans *Poétique*, n°134, 2003, p. 131-139.

⁸⁸⁵ Martine de Rabaudy, « Les enfants de Minuit », art. cité.

d'abord de la figure de style sonnante comme des recherches de dissimulation de préférences individuelles de l'éditeur, mais ne pouvant cacher la variabilité selon les personnalités ; ainsi, les caractéristiques de « la littérarité » ne font pas l'objet d'un accord commun, et peuvent varier d'un individu à l'autre :

On croit qu'il existe une sorte de « colonne vertébrale », comme « les dix règles-clés qui font qu'un livre sera retenu ou non par une maison d'édition ». Ces règles-clés ne sont pas les mêmes d'une maison à l'autre et finalement, ce ne sont que des individus qui jugent les livres ; ce ne sont pas des règles de l'*establishment* de l'édition. (Christophe Lucius)

Quand bien même cet arbitraire serait établi par la suite comme modèle, emblème, référence ou même norme, et quoique toute tentative d'intégration à la littérature soit « érigé[e] en universel⁸⁸⁶ » par son énonciateur, l'annexion ou non d'une somme d'œuvres à la littérature se fait incontestablement « au gré des goûts individuels⁸⁸⁷ », et surtout au fil des acceptations et des refus. La subjectivité s'observe, ensuite, postérieurement à l'acceptation de publication.

4.2.2. Approfondir la littérarité : pratiques de réécriture

Passées les contraintes propres à l'acte d'écrire, la difficulté restante pour l'auteur est, selon Barthes, relative à la finalisation du manuscrit ; l'aboutissement tient en l'appréciation d'un état répondant au « vouloir-écrire » de l'auteur à travers toutes les étapes du processus d'écriture⁸⁸⁸. L'engagement auctorial présidant à sa supposition comme « écrivain » est aussi relative à l'état d'accomplissement de l'œuvre permettant sa projection dans un espace littéraire : « Ecrire, c'est *voir* le livre, c'est avoir une vision du livre, une vision typographique même presque du livre, et la deviner c'est toujours : *A l'horizon, le livre*⁸⁸⁹. » Mais la constitution de l'auteur comme seul juge de cette œuvre-cohérente se confronte à la réalité pragmatique ; l'indispensable projection – indissociable de l'acte d'écrire – est ultimement confrontée à l'instance éditoriale à qui est soumise le projet, et en mesure de réaliser l'ouvrage. Par l'absence de mention de son rôle d'attesteur de la version supposément finalisée, l'impasse est faite par Barthes sur « l'énonciation éditoriale⁸⁹⁰ » la possibilité d'interaction dans le processus d'écriture aux fins d'en faire un produit confronté à un public. Or, plus encore que par l'approbation de l'horizon d'attente confronté au sien propre, l'acte d'éditer agit, par son action sur le texte et sa matérialité dans l'optique de générer du sens lors de sa réception, aussi comme une « préparation » de l'horizon. Ainsi, une différence est à établir entre deux conceptions de cette « attente » éditoriale : la première s'établit *avant* la réception de chaque texte, par

⁸⁸⁶ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, op. cit., p. 49.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁸⁸ Roland Barthes, *La Préparation du roman*, op. cit., p. 27

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 462.

⁸⁹⁰ D'après la formule d'Emmanuel Souchier, « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », dans *Communication et langages*, n°154, 2007, p. 23-38.

l'expectative d'une correspondance minimale entre la soumission et la ligne⁸⁹¹ ; une seconde s'établit *après* la réception effective du texte par l'éditeur, lorsque se bâtit la correspondance à l'attente estimée du lectorat : « On se dit que le lecteur s'attend à trouver quelque chose, et c'est plus facile de construire une base structurelle avec ce genre d'idées. » (Marie-Laure Deprez) Dans cette optique d'une réception ultérieure à la sienne propre, la capacité de « fabrication » de la littérature dont dispose l'instance éditoriale ne résulte pas que de la concrétisation de la publication, mais aussi du pouvoir de transformation de l'œuvre elle-même, vers un état d'aboutissement textuel : cette action peut être de nature linguistique mais toucher aussi au cœur de l'œuvre. Le conditionnement de la soumission d'un projet à un état d'aboutissement suffisant pour estimer possible la publication est à la fois partagé par l'auteur et l'éditeur (voir partie I) ; mais si aux propositions incomplètes est le plus souvent déniée l'opportunité de publication⁸⁹², l'acceptation du manuscrit ne contrevient pas à la possibilité de modifications ultérieures : « Les premières versions de *Seconde humanité* reçues par la maison d'édition étaient très loin du niveau publiable. » (Adrien Mangold) Les règles présidant à l'essence de ces transformations ne paraissent ni strictes, ni itératives. Si les modifications suggérées peuvent être d'ordre stylistique, justifiées par des normes consensuelles (grammaire, usage de la langue, etc.), elles peuvent aussi être d'ordre diégétique et porter alors sur des considérations structurelles relatives à l'œuvre dans sa narrativité : la proposition peut être celle d'une réduction (suppression d'un personnage, d'un chapitre), d'un allongement (rajout d'un paragraphe explicatif, d'une sous-intrigue), porter sur l'organisation de l'œuvre (ordre des parties ou chapitres) : « Une première phase a porté sur le fond, la structure du livre. Là, les enjeux étaient de savoir si on déplace le chapitre, si on le garde, si on le raccourcit ou le rallonge, si on le réécrit. » (Adrien Mangold) Les directives peuvent être aussi bien génériques : « Je n'avais pas eu de conseil précis : je ne connaissais pas l'*editing* et toutes ces questions. J'ai donc fait ce que je pouvais avec les moyens du bord, sans comprendre ce qu'un éditeur voulait. » (auteur anonyme) que minutieuses : « Suite à ce premier travail en grosse maille où l'éditeur fait un premier passage assez rapide pour qu'on rebosse en profondeur de notre côté, le texte devient plus "publiable". L'éditeur rentre alors dans le détail : on commence à parler de la moindre tournure de phrase, de la moindre virgule, de la répétition, du rythme... » (Adrien Mangold) La nature et la portée des injonctions peut varier en fonction de la structure éditoriale, selon que les publications de son

⁸⁹¹ Aussi souple que puisse être cette ligne (dans le cas par exemple d'un éditeur qui accepterait l'intégralité des propositions qui lui seraient faites), un horizon d'attente existe toujours pour l'instance auctoriale comme éditoriale, du simple fait qu'il existe un public *potentiel*, même si celui-ci est effectivement nul au moment de la mise en vente.

⁸⁹² Comme dit précédemment, l'écriture fragmentée (par exemple feuilletonesque) pour lequel le texte n'est pas abouti lors de la soumission tend à contrebalancer cette affirmation ; toutefois, l'attestation éditoriale dans sa capacité d'estime de l'état final peut être réactivée à l'échelle de chaque fragment.

catalogue répondent à des exigences plus ou moins codifiées – ainsi par exemple de la littérature de sous-genre : « Dans la romance, cela consiste à dire : “Là, il n’y a pas assez de ressenti ; là, pas assez de description ; là, par contre, je trouve que tu passes trop de temps sur ça”, etc. » (Sarah Berziou) Mais la variation s’observe aussi selon la personnalité de l’individu-éditeur, tous ne s’engageant pas de manière égale à réaliser la littérarité « en puissance » par l’acte de modification ; ces interventions ne sont pas systématiques et certains textes sont laissés tels, certains éditeurs affirmant en ce sens respecter la « marque » auctoriale de l’écrit :

Je viens d’une tradition où les écrivains étaient seuls responsables de leurs textes et l’interventionnisme de certaines maisons me paraissait dangereuse car elle portait en elle une certaine standardisation des textes soit pour qu’ils correspondent à un « style maison », soit pour qu’ils coïncident avec ce qu’un éditeur croit être le « goût » du public. Je serais plus nuancé aujourd’hui car j’ai pu observer que certaines remarques que Fabienne Raphoz avaient faites à ses auteurs sur certains textes les avaient « améliorés ». (Bertrand Fillaudeau)

Un large spectre se dessine alors, du peu d’intervention qu’Irène Lindon mentionne dans sa pratique⁸⁹³, au « rewriting intégral » auquel Jean-François Merle indique parfois devoir procéder. L’action réalisée peut enfin être fonction de l’autorité préalable que peut exprimer l’auteur. Le degré de transformation pourrait paraître *a priori* proportionnel à la notoriété ou à l’expérience d’écrivain perçue chez l’auteur ou que celui-ci revendique ; laissant supposer qu’un auteur débutant sera plus fréquemment contraint de modifier son œuvre pour répondre aux attentes et exigences formulées par l’individu-éditeur : « Pour les auteurs qui font une première publication, c’est en général beaucoup plus facile : ils sont souvent très demandeurs de conseils. » (Sarah Berziou) A l’inverse, un auteur vétérane, ou jouissant d’une plus grande notoriété littéraire, se trouvera sans doute plus en mesure de protéger son œuvre des modifications suggérées : « *Dans le temps* a été publié quasiment tel quel⁸⁹⁴. » Doit-on y comprendre la trace de l’acceptation « inconditionnelle » de l’œuvre auctoriale, ou bien l’estimation du projet proposé comme répondant entièrement aux attentes ? Plus prudemment, voyons-y la preuve d’une très grande hétérogénéité des manières d’agir ; aucune logique n’étant rigoureusement ancrée dans les pratiques. Des « débutants » ne se voient conseiller aucune modification : « Aucune suggestion. D’ailleurs, c’est assez bizarre, parce qu’on entend beaucoup parler d’éditeurs qui font refaire des passages. Moi, je n’ai pas changé un seul mot : ils ont pris le texte tel qu’il était ; ils n’ont fait aucun changement, rien du tout. » (Christine Lacroix) ; à l’inverse, d’autres au long ou prestigieux passif se voient concernés, à l’exemple de Jean-François Merle « avec Jean-Guy Soumy, auteur aguerri qui nous vient de Robert Laffont,

⁸⁹³ S. n. « Littérature : les prestigieuses Editions de Minuit à l’honneur à la médiathèque de Poitiers » [en ligne], dans *Rencontres d’ici et d’ailleurs, le blog de découverte des artistes de Nouvelle-Aquitaine*, 28 février 2018. <https://france3-regions.blog.francetvinfo.fr/rencontresdidi/2018/02/28/litterature-les-prestigieuses-editions-de-minuit-a-lhonneur-a-la-mediathèque-de-poitiers.html> [consulté le 30 juin 2023].

⁸⁹⁴ Collectif, *Olivia Rosenthal parle des Editions Verticales*, op. cit., p. 22.

bon écrivain, pour lequel je me suis borné à faire des remarques, des suggestions, à pointer ce qui me gênait. » Transversalement à toutes ces situations particulières, il s'observe que l'individu-éditeur n'est pas celui qui *reconnaît* seulement la littérarité, mais permet aussi possiblement son passage vers un stade de développement suffisant pour devenir caractérisable comme « littéraire », par la transformation de la diégèse elle-même.

Par-delà les motivations à l'origine du « dosage⁸⁹⁵ » transparaissent toujours les intérêts de la structure. Orientés par les seules préférences de l'éditeur avec qui s'établit une relation individuelle, ou selon des dynamiques sous-jacentes telles que la correspondance avec une ligne éditoriale (voir *infra*), la finalité reste l'inscription de l'œuvre au catalogue. De la sorte, l'invitation à la transformation par l'optimisation scripturale ou diégétique est en toute situation une projection de l'œuvre au sein de l'histoire littéraire, et donc d'un espace social et marchand. Pour le formuler autrement, qu'elle soit approfondissement ou simplification, une telle requête se positionne toujours dans l'optique de faire correspondre l'œuvre aux attentes supposées du public : « L'auteur est propriétaire de son “bébé”, mais l'éditeur a une vision plus globale du marché. Il ne part pas de rien, mais s'appuie sur une vision du marché, ou de la collection dans laquelle le livre va sortir : ce qu'on en attend ou ce que le lecteur espère. » (Anaïs Pournin) La nécessité de la transformation formulée par l'éditeur, et justifiée par le biais d'une revendication d'une meilleure connaissance des attentes du public (autrement dit du marché) rend la « littérarité » soluble dans la réalité commerciale. L'estimation de la valeur devient à la fois supposition d'une compétence à reconnaître ce qui la détient effectivement ou non, démonstration d'une autorité à exprimer cette absence ou cette appartenance, et projection dans les attentes lectoriales, par la supposition que cette valeur estimée correspond effectivement à ses critères. Cette injonction marque la supplantation de l'horizon d'attente éditorial sur l'horizon d'attente auctorial, en amont comme en aval de l'acceptation. L'orientation de l'œuvre de sorte à répondre à cet « horizon » laisse-t-elle l'éditeur en grande partie décisionnaire de l'état de finalisation du texte comme « tout cohérent » ?

4.2.3. L'œuvre aboutie, fruit du négoce ?

L'individu-éditeur (ou l'instance éditoriale plus généralement) doit être perçu(e) comme support indispensable à la bonne réception de l'œuvre, y compris dans le cheminement vers sa potentielle transformation, ce qui souvent s'accomplit : « Après la signature, soyez demandeur de relectures et corrections, même si un avis sincère est parfois douloureux. » (Laure-Anne

⁸⁹⁵ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, op. cit., p. 46.

Braun) Le suivi des recommandations incarne dès lors la reconnaissance des compétences revendiquées ou le savoir-faire professionnel, marque d'acceptation de son rôle de « guide », moyen « d'affiner le désir de l'auteur » (auteur anonyme). De fait, l'influence poussant à un certain agissement de l'auteur sur son œuvre afin de la rendre conforme aux attentes éditoriales, se comprend comme une démonstration d'autorité. Mais quoique idéalement signe de corrélation entre les deux horizons d'attente vis-à-vis du lecteur final, l'acceptation ne va pas toujours de soi, ni n'est nécessairement démonstration unilatérale de force : « un auteur peut être à l'aise parce qu'il connaît les rouages, ou que c'est dans son caractère, et faire confiance aux professionnels de l'édition, apprécier les suggestions, remercier. A l'inverse, des auteurs primo-romanciers mais aussi d'autres très installés peuvent être pénibles, se crispent sur les corrections, vouloir voir chaque modification, même si c'est une virgule. » (Anaïs Pournin) Ainsi la négociation, observée précédemment dans un cadre juridique relatif aux conditions d'exploitation de l'œuvre par voie contractuelle, peut-elle être réactivée au cours du processus d'éditorialisation d'un texte pour revêtir une dimension intellectuelle et esthétique, particulièrement visible lorsqu'elle est relative à des considérations d'ordre littéraire : « Un auteur doit être prêt à faire des concessions quand il envoie un manuscrit et qu'il est contacté par une maison d'édition, doit être ouvert à la critique et être capable d'entendre qu'il y a un retravail qui est nécessaire ; il est rare qu'on accepte tel quel. » (Anaïs Pournin) Les étapes menant l'œuvre d'un état initial vers une forme aboutie et publiable deviennent alors autant d'espaces de rencontre des autorités actoriales et éditoriales. L'usage le plus fréquent n'est pas celui de la contrainte mais bien de la *suggestion* évoquée, laissant à l'auteur « le dernier mot ». Cette affirmation se retrouve comme attendu dans le discours éditorial :

A aucun moment je n'imposerai à un auteur une modification : si j'ai signé un auteur, c'est pour le manuscrit en l'état ; donc il n'est pas question de lui faire changer le fond de l'histoire. Quarante-neuf fois sur cent, l'auteur est d'accord et me suit. S'ensuit la correction, mais rien ne se fait sans son accord ; je fais des propositions et l'auteur décide de les intégrer ou non. Il aura toujours la décision finale. (Sarah Berziou)

Mais elle se retrouve également dans le discours actorial, évinçant la possibilité de toute duperie, que les suggestions soient légères : « [...] il n'y a pas réécriture ; j'ai déjà eu des suggestions de mots, que j'ai prises parce que je les trouvais mieux que ce que j'avais fait, mais je faisais ce que je voulais, encore une fois. Ma liberté est extrêmement grande ; je dirais donc que la question d'autorité est plutôt affective et morale qu'esthétique. » (auteur anonyme) ; ou plus lourdes, comme le mentionne Bussi : « Bien sûr, quand mon éditeur relit mon manuscrit, il me fait des suggestions de coupe, des remarques. Mais d'une part c'est toujours moi qui décide à la fin, et d'autre part ce ne sont vraiment que des remarques *a posteriori*. Jamais en

amont⁸⁹⁶. » Quoique l'individu-éditeur ne puisse littéralement *forcer* l'auteur à modifier son texte, soit le contraindre physiquement par l'application de son pouvoir, ni (théoriquement) le transformer à son insu⁸⁹⁷, suggestions et remarques sont néanmoins en d'autres cas perçues comme des violences, la sollicitation étant celle de la seule obéissance, dépassant donc la simple suggestion. De nombreux exemples, jalonnant l'histoire de l'édition, révèlent ces actions comme sources de frustration : « Valéry n'est pas toujours d'accord avec son éditeur, regrettant, en fin de compte, qu'il ait plus tendance à "imposer" qu'à "proposer" »⁸⁹⁸. » En réponse, la rigidité peut être celle de l'autre partie dans la « négociation », provenant ici de l'auteur refusant de procéder à des « améliorations » (Sarah Berziou), ou suite à la considération des modifications demandées comme illégitimes et portant sur les marques identificatoires de son identité créatrice⁸⁹⁹. L'accusation des opérations éditoriales comme obstacles à l'auctorialité peut précipiter la rupture : « Soit l'auteur n'a pas la capacité à envisager un travail d'équipe autour de son texte [...], soit l'éditeur n'a pas su capter l'adhésion de l'auteur au projet de publication autour de son roman. Dans ce cas, il vaut mieux ne pas collaborer, parce qu'en général les choses se terminent mal. » (Anita Berchenko)

Chaque partie projetant ses attentes sur l'autre, il est manifeste que quelle que soit la situation, la relation a un impact conséquent sur l'œuvre et son devenir. En effet, si la transformation de l'œuvre se conçoit comme un échange dont les effets sont perceptibles directement sur elle, la toute dernière version en représente la somme. De fait, même si certaines œuvres restent intouchées entre leur état initial et leur état final, la publication reste indubitablement la forme *aboutie* de l'œuvre, concaténation des négociations, suggestions, impositions réalisées et marque d'un accord atteint (de plein gré ou non). Cette évolution du concept de l'état final de l'œuvre est d'ailleurs immédiatement corrélée à l'apparition de la figure moderne de l'éditeur : « Tandis qu'à partir du XIX^e siècle, la publication, avalisée par le bon à tirer de l'auteur, signe la clôture d'un processus, le passage à l'imprimé, au XVI^e siècle, est loin d'être synonyme d'achèvement⁹⁰⁰. » Mais quand bien même la signature du BAT

⁸⁹⁶ Collectif, « Entretien avec Michel Bussi », art. cité, p. 141.

⁸⁹⁷ L'existence de cette pratique n'est pas empêchée dans les faits, certaines décisions pouvant être prises sans considération de l'avis auctorial, à l'exemple des corrections ortho-typographiques : « En général, on autorise l'auteur à regarder ses premières épreuves seulement. » (Anaïs Pournin). Ce procédé participe du rapport de domination en la défaveur de l'auteur.

⁸⁹⁸ Pierre Assouline, *Gaston Gallimard, op. cit.*, p. 121.

⁸⁹⁹ Dont l'un des plus fameux exemples concerne Marguerite Duras quittant les éditions de Minuit : « A l'automne 1990, elle fait parvenir un manuscrit de 213 pages à Lindon. Il le garde deux mois et le lui renvoie raturé en rouge, avec des coupes estimées selon les points de vue de 31 à 59 pages. La rupture est définitive et la formule de Duras pour juger l'attitude de Lindon cinglante : "platitudes du plat serait le mot pour dire la mort du livre par votre main opérée." » Voir Joël July, « Duras, Gallimard ou Minuit ? », dans Michel Bertrand *et al.* (dir.), *Existe-t-il un style Minuit ?*, Presses universitaires de Provence, 2014, p. 103-112.

⁹⁰⁰ Anne Réach-Ngô, « Peut-on parler de "genèse éditoriale" au XVI^e ? Présentation », dans *Seizième siècle*,

par l'auteur est indispensable, et témoigne de son acceptation des éventuels agissements éditoriaux, la machine de la production est formellement lancée par l'éditeur lui-même ou plutôt la structure, en faisant l'instance disposant véritablement du « dernier mot ». Forme fixée (para)textuellement suite aux modifications, l'œuvre aboutie est donc un palimpseste ; pour autant, l'individu-éditeur en devient-il en mesure de se dire « auteur second », de manière non plus juridique – ce qui lui est impossible (voir partie I) –, mais symbolique ? En effet, « Si l'auteur est la première figure d'*auctor*, garant de la signification, l'éditeur l'est aussi par sa détermination d'un mode d'emploi du texte, au point de produire un effet d'« auctorialité éditoriale »⁹⁰¹ », menant certains auteurs à la reconnaître explicitement :

Le parallèle avec la musique est intéressant : on va accepter que le disque soit signé par un producteur, mais jamais, dans l'édition, que le livre soit signé par l'éditeur. C'est pourtant le cas. C'est la signature de l'éditeur. Que signe l'éditeur lorsque l'auteur signe un texte ? Est-ce que je publierais la même chose sans ma maison d'édition ? Je ne le pense pas tout à fait ; ce qui n'empêche pas que c'est quand même moi qui fait la chose. Donc il y a coécriture. L'édition, ou la coédition, finalement, est un travail de coécriture ; mais au sens de production esthétique, pas d'écriture en soi. » (auteur anonyme)

Mais si l'éditeur peut guider la mutation et la réception de l'œuvre et que l'« auctorialité » semble parfois attestable en ce que l'individu-éditeur est à l'origine de l'application de ces codes, ou bien les applique lui-même par réécriture – même intégrale –, l'éditeur n'est statutairement ni auteur, ni coauteur de l'œuvre, y compris lorsque l'interventionnisme trouve, plus que sa justification, sa nécessité, à l'exemple des ouvrages de commande⁹⁰². En dépit d'une possible ingérence, cette dissimulation est chargée symboliquement : afin qu'elle soit perçue comme autorité et non comme violence, tous les agissements éditoriaux ayant pu prendre la forme de la contrainte ou de la négociation (le cheminement créatif, la réécriture) sont absents de l'objet-livre comme produit culturel, présentant ce dernier dans une forme vitrifiée, effaçant toutes les étapes préalables à sa parution⁹⁰³. Par ce processus, la publication donne l'image d'une ascendance éditoriale comme permission et attestation de la posture d'écrivain, sans pour autant permettre de doute quant à l'autorité de l'auteur sur sa création. Autrement dit, la dissimulation consistant à invisibiliser la possible intervention éditoriale, qui fragiliserait l'auctorialité de l'écrivain, participe de la

n°10, 2014, p. 9.

⁹⁰¹ Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne : littératures sérielles et culture médiatique*, Seuil, 2017, p. 144.

⁹⁰² Si la paternité n'est pas remise en question dans le cas de l'existence d'un cahier des charges, l'auteur n'est pas pour autant « libre » dans la construction de son œuvre et l'éditeur endosse le rôle de garde-fou, réduisant les débordements génériques et narratifs de sorte à ce que le produit textuel corresponde strictement à la ligne éditoriale visée. Véritable « guide de l'auteur en amont », la commande affaiblit la liberté et l'autorité de l'écrivain au profit de l'éditeur du fait de son plus grand contrôle sur le texte, mais n'en fait pas pour autant le signataire. Voir *infra*.

⁹⁰³ Une exception à cette règle existe dans quelques cas de figures tels que la publication d'épreuves, de fac-similés de manuscrits, de correspondances dont le sujet est relatif à l'état d'avancement d'une œuvre ; ces formes livresques confient au lecteur une connaissance intime du « cheminement d'écriture » auctorial.

construction d'un double *ethos*.

Les modalités d'acceptation de publication et de modification, toutefois, ont ceci de particulier qu'elles sont appliquées ou formulées par un individu *représentant* une raison sociale. En quoi l'appartenance à une structure peut-il influencer les choix réalisés ?

4.3. L'éditeur face aux contraintes structurelles

4.3.1. La ligne éditoriale et la subjectivité collective

L'engagement à publier signe l'« autorisation » de cette responsabilité par une hiérarchie, marque d'une délégation dans la capacité à dire « ce qu'est la littérature », et marque d'une certaine ascendance de l'éditeur sur l'auteur. Mais en contrepartie, cet éditeur peut à son tour être contraint structurellement dans la décision de publier. La subjectivité individuelle manifeste ne s'opère pas de manière exclusivement autonome : la variabilité de l'appréciation est aussi modulée par les effets de l'environnement, notamment microstructurel, dans lequel agit l'éditeur. Le cadre de délimitation de la littérature se forme ainsi aussi au gré « des mœurs collectives⁹⁰⁴ », changeant à l'échelle des maisons singulières par l'ensemble préétabli où se situent les œuvres ; et l'estimation découle aussi de leur correspondance avec d'autres, constituant ainsi un catalogue. Au sein du circuit de l'imprimé, une œuvre n'est jamais formellement isolée : à l'échelle macroéconomique, du fait de son inscription dans un marché concurrentiel ; à l'échelle microéconomique, du fait de son inscription dans un catalogue, dès lors que celui-ci comporte plus d'une œuvre. Lorsque valeurs et attentes s'estiment à l'aune de l'ensemble des autres œuvres publiées par la maison, l'exigence devient alors fonction d'une perspective de cohérence d'ensemble. Toute collection, et à plus forte raison tout catalogue suit ainsi une *ligne éditoriale* pouvant être décidée en amont (les œuvres acceptées étant celles qui, du jugement des décideurs, y correspondent à un degré suffisant), ou bâtie au fur et à mesure des publications – qui permettent alors d'affiner la définition de ce qui la constitue. La ligne existante ou prévue devient alors l'autre référent permettant d'établir une échelle de légitimité littéraire entre différentes productions culturelles appartenant à l'ensemble indistinct qu'est « la littérature ». Ainsi la conformité du produit aux attentes estimées se fait aussi à la mesure du socle constitué par la ligne, par observation de la contiguïté⁹⁰⁵ du produit avec ceux auprès desquels une association est escomptée : « Il y a ensuite ce que sous-entend cette question, à savoir la présence d'une ligne éditoriale, de collections, et le besoin d'une cohérence

⁹⁰⁴ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, op. cit., p. 47.

⁹⁰⁵ Cette contiguïté est une correspondance mais non pas nécessairement une continuité (qui supposerait une intertextualité de fait des œuvres entre elles, et ce de manière revendiquée), ni une affinité (les intérêts des différents auteurs pouvant varier).

à faire paraître tel titre dans telle collection, pourquoi et comment. » (Anaïs Pournin)

L'estimation de la correspondance peut être faite en amont, lors de l'acte de sélection : « L'écramage est rapide, car ils écartent tout de suite ce qui est hors de la ligne éditoriale ou d'un niveau trop bâclé » (Adrien Mangold) ; mais la ligne peut également incarner le support du discours éditorial justifiant la transformation, par modification ou coupe d'un texte prévu pour rejoindre le catalogue : « Le rôle de l'éditeur est de manipuler, de s'approprier ce contenu pour le discipliner, pour le faire correspondre à une ligne éditoriale, un catalogue, une collection. » (Anaïs Pournin)

Dans ce procédé agit l'individu-éditeur, qui par l'exercice de ses fonctions relatives à ces décisions et à ces actes, incarne le reflet de la subjectivité collective de la structure. En tant que représentant de la maison, il est aussi garant de ses valeurs ; dès lors, l'acceptation de publier témoigne toujours d'une double dynamique : donner à voir une certaine image de l'entreprise à travers sa ligne, et faire en sorte que les œuvres publiées – et par extension leurs auteurs – se fassent les avatars de cette dernière. La ligne dans son ensemble « représente » la maison, mais chacun de ses constituants hyponymes en transporte en substance la force symbolique, le catalogue agirait dès lors comme un « surmoi » éditorial⁹⁰⁶.

Antoine Gallimard déclare dans cet esprit : « Notre catalogue est comme le sang qui coule dans nos veines⁹⁰⁷. » Plus encore que son appréciation personnelle, le choix réalisé par l'individu-éditeur relève dès lors de sa connaissance et de sa maîtrise du catalogue et de la ligne éditoriale de la maison pour laquelle il agit, de sorte à garder une cohérence sérielle, générique, thématique ou esthétique. En certains cas, les critères peuvent être relativement larges : « Ensuite, bien sûr, il faut qu'il entre dans la ligne éditoriale, mais on n'est pas figé sur un seul type de roman, on aime bien prendre des risques, et la ligne éditoriale est volontairement assez large pour ne pas être contraignante. » (Anita Berchenko)

Mais en dépit de telles souplesses, les appréhensions personnelles se font toujours à l'aune des pratiques de la structure, rendant idéalement la dissonance d'autant plus immédiatement visible et facilitant la décision de rejet ou d'acceptation : « Demandez-vous si votre livre correspond à la ligne éditoriale (il ne sert à rien d'envoyer un roman historique à un éditeur de science-fiction, par exemple, même si vous adorez ce qu'ils font). » (Laure-Anne Braun)

La subjectivité individuelle, plus volontiers sujette à fluctuation (notamment dans la sélection des titres ou l'estimation de l'opportunité de publication) a même tout intérêt à se justifier par la façade structurelle : « l'image d'institution » tend aussi à constituer une apparence d'objectivité, moins facilement attaquable : « J'ai surtout

⁹⁰⁶ Selon la formule de Hughes Jallon, « Dialogue avec Hugues Jallon, directeur des Éditions du Seuil, et les organisateurs », communication donnée à l'occasion du colloque « Les Éditions du Seuil : pratiques éditoriales en littérature et sciences humaines depuis 1980 », Pole Métiers du Livre de Saint-Cloud, 4-5 avril 2019.

⁹⁰⁷ Nathalie Crom, « Antoine Gallimard : “Notre catalogue est comme le sang qui coule dans nos veines” » [en ligne], dans *Télérama*, 26 février 2011. <https://www.telerama.fr/livre/antoine-gallimard-notre-catalogue-est-comme-le-sang-qui-coule-dans-nos-veines,66026.php> [consulté le 30 juin 2023].

publié des romans et des nouvelles : qu'est-ce que ça raconte ? Est-ce que l'histoire qui est racontée correspond à ma ligne ? Celle-ci était : "Ici et maintenant" : donc des voix qui parlent aujourd'hui ; qui donnent à entendre, à voir, à expérimenter le monde plutôt que les voix qui le commentent. » (Charlotte Bayart-Noé) En intégrant cette constatation dans une réflexion plus large, il se déduit que cette estimation de cohérence avec les publications précédentes se réitère à chaque occurrence, ces œuvres déjà publiés ayant en leur temps répondu à ces mêmes critères de subjectivité collective.

Mais même au sein d'une structure donnée, la ligne se présentant comme modèle ou guide dans l'opération de filtrage n'empêche pas la dissociation de la subjectivité de l'exécutant d'avec le « socle commun » structurel, l'autorité lui étant déléguée pouvant faire prévaloir ses appréciations esthétiques singulières. En témoignent en premier lieu les écarts entre des productions autrement comparables : bien des ouvrages publiés par des éditeurs ont été préalablement refusés par d'autres. Si le refus peut être motivé par la dissonance entre le manuscrit et la ligne éditoriale des maisons à qui ledit manuscrit a été adressé, beaucoup sont toutefois à l'origine de catalogues similaires (notamment en ce qui concerne les catégorisations génériques des ouvrages publiés). De fait, la sélection des textes reste nonobstant orientée par des dynamiques de subjectivité individuelle, que celle-ci résulte de préférences assumées, ou de la perception de concepts autrement présentés comme objectifs⁹⁰⁸. Le désaccord interne – par exemple entre plusieurs éditeurs d'une même structure, ou plusieurs membres d'un même comité – témoigne d'autant plus fortement du poids de l'individualité : « Dans le lot, j'avais quand même eu une [réponse] d'Albin Michel, très encourageante. Elle disait : "On est allé jusqu'au comité de lecture, on a beaucoup débattu dessus" [...]. » (Julia Richard) En second lieu, l'acte de filtrage reste fonction de la connaissance personnelle et/ou supposée de la ligne ou de la collection qu'en a l'instance de réception ; elle paraît de fait inversement proportionnelle à la somme des ouvrages concernés : une collection de très petite taille sera supposément mieux connue par l'instance qui propose d'y intégrer un nouveau titre ; à l'inverse, la connaissance exhaustive du catalogue d'une grande maison par ses professionnels apparaît comme un idéal de pratique. Proportionnellement au nombre de propositions faites auprès de la maison, et surtout proportionnellement au nombre effectif de publications, la marge d'écart lors de cette étape d'appréciation peut paraître plus ou moins importante. C'est ainsi que

⁹⁰⁸ Le trope de l'auteur « refusé de partout » puis accepté par un éditeur sera abordé de nouveau *infra*. A titre d'exemple, citons pour l'instant le cas de Samuel Beckett essuyant un refus auprès des éditions du Seuil suite à la proposition d'un ensemble de nouvelles, « Littérature odieuse » selon Albert Béguin, puis de *Molloy* qui selon Louis Pauwels « n'échappe pas tout à fait au ridicule. » Lorsque Jérôme Lindon récupère le manuscrit, il affirme au contraire y voir « un chef d'œuvre consacré. » Voir Hervé Serry, « Comment et pourquoi les éditions du Seuil refusèrent-elles Samuel Beckett ? », dans *Littératures*, n°167, 2003/1, p. 51-64.

les valeurs éditoriales deviennent elles-mêmes sujettes à l'évolution, façonnées à mesure que se construit la ligne ; l'horizon d'attente à l'aune de ladite ligne l'est en réalité plutôt à l'aune des œuvres publiées récemment, à sa « tendance contemporaine » qu'à l'ensemble du catalogue depuis ses débuts. En conséquence de ces phénomènes, l'autorité éditoriale littéraire confirme qu'elle n'est pas nécessairement que le fruit d'une délégation, mais également celui d'une assomption d'autorité de la part de l'instance qui l'exerce. Que l'œuvre insérée dans un catalogue bâtit un effet de continuité ou de rupture avec les titres précédents, sa publication témoigne dans tous les cas d'un effet de rassemblement participant à construire la marque d'une identité éditoriale, pouvant être à la fois structurelle et individuelle.

L'attestation de la correspondance d'une soumission avec la ligne éditoriale, première grande sélection lors de la réception des manuscrits, n'est cependant pas forcément réalisée par l'éditeur lui-même ; cette fonction peut occasionnellement être occupée par d'autres services, sans exiger nécessairement les compétences attendues spécifiquement d'un éditeur ; ces procédés permettent-ils de s'approcher d'un idéal d'objectivité ?

4.3.2. La délégation du pouvoir symbolique en interne

Le besoin impérieux du « filtre de la valeur » peut exiger une validation hiérarchique – soit en aval de l'activité de l'éditeur –, mais peut aussi s'observer à l'aune de l'existence de différents services de sélection opérant en amont de celui-ci. L'estimation du projet et de l'opportunité par d'autres biais agissant avant lui, remplissant dès lors la fonction de « premières véritables instances de réception » au sein de l'entreprise, s'observe comme une nouvelle forme de délégation du pouvoir : ces modèles sont essentiellement ceux des recours aux services de lecteurs externes, et en interne des services de manuscrits et des comités de lecture ; ces deux derniers étant parfois distincts (Le Seuil, Albin Michel), et parfois fusionnés dans leurs attributions (Laffont). Certains de ces comités sont devenus emblématiques du milieu littéraire français, à l'exemple de celui de Gallimard, l'« un des plus prestigieux⁹⁰⁹ » d'entre eux. Mais bien que leur présence s'observe au sein de puissantes structures, voire à l'échelle moindre de diverses collections⁹¹⁰, ce modèle n'est ni systématique – d'autres préférant s'en passer entièrement⁹¹¹ –, ni réservé aux maisons de grande taille⁹¹² ; et tandis que certaines

⁹⁰⁹ Jean-Yves Mollier, « Le comité de lecture. Bis. », dans *Revue des sciences humaines*, vol. 3, n°219, 1990, p. 108.

⁹¹⁰ « Je faisais alors partie du comité de lecture de cette collection “noire” du Fleuve Noir, collection qui a duré une dizaine d'années. » (Jean-François Merle)

⁹¹¹ Ainsi des éditions P.O.L., dont le fondateur Otchakovsky-Laurens qualifiait les comités d'« hérésie ». Voir Raphaëlle Leyris et Nicole Vulser, « Frédéric Boyer : “P.O.L. Est un organisme vivant” » [en ligne], dans *Le Monde*, 14 juin 2018. https://www.lemonde.fr/livres/article/2018/06/14/frederic-boyer-p-o-l-est-un-organisme-vivant_531455283260.html [consulté le 30 juin 2023].

entreprises s'entourent de figures d'autorité du milieu des lettres pour composer leurs comités ; en faisant même parfois un élément à part entière de l'histoire éditoriale de la maison⁹¹³, d'autres y préfèrent l'appel à des lecteurs externes, parfois profanes⁹¹⁴. Que de tels services soient combinés ou non, qu'ils se composent de spécialistes – voire de professionnels – ou d'amateurs, l'objectif demeure identique : procéder à un « premier tri » de sorte à tempérer la surproduction auctoriale empêchant l'individu-éditeur de lire lui-même toutes les propositions⁹¹⁵. Hormis les services des manuscrits, couramment chargés de désengorger l'arrivée des soumissions par un travail de gros⁹¹⁶, la pragmatique finalité de ces intermédiaires demeure usuellement similaire : à l'ouvrage est attribuée une note critique (éventuellement chiffrée⁹¹⁷) doublée d'une fiche de lecture justifiant – par la mention d'arguments favorables ou défavorables – du bien-fondé ou du refus de la poursuite de l'aventure éditoriale : « on reçoit le manuscrit par la poste, avec la fiche à remplir et à renvoyer, puis [...] on fait suivre à la prochaine personne sur la liste » (Anita Berchenko). Comme pour l'éditeur, une capacité d'appréciation de l'originalité et de la littérarité des œuvres réceptionnées⁹¹⁸ est exigée du lecteur externe, du service ou du comité, possiblement doublée d'une certaine connaissance de la ligne éditoriale : « On ne se trompe pas. Il y a tellement de niveaux de lecture. Si le texte n'a pas été retenu, c'est qu'il ne correspondait pas à notre ligne⁹¹⁹. » Quoique de ce fait quelques points communs semblent partagés entre cette activité et celle du critique littéraire (voir *infra*), l'écueil d'une subjectivité empreignant cette dynamique demeure : si l'expertise des membres peut paraître indispensable au sein de certains secteurs spécialisés⁹²⁰, la légitimité de lecteurs

⁹¹² Comme l'affirme Sarah Berziou au sujet de Black Ink, comptant huit salariés.

⁹¹³ Au sujet des éditions Gallimard, voir notamment Pierre Assouline, *Gaston Gallimard, op. cit.*, p. 150 sq.

⁹¹⁴ Nicole Vulser, « Les “orpailleurs” des maisons d'édition, des lecteurs qui passent au tamis tous les manuscrits » [en ligne], dans *Mobilis*, 20 mars 2018. <https://www.mobilis-paysdelaloire.fr/magazine/metier/orpailleurs-maisons-edition-lecteurs-qui-passent-au-tamis-tous-manuscrits> [consulté le 30 juin 2023].

⁹¹⁵ Jean-Philippe Louis, « Profession, lecteur » [en ligne], dans *Les Echos*, 8 septembre 2016. <https://www.lesechos.fr/2016/09/profession-lecteur-1112503> [consulté le 30 juin 2023].

⁹¹⁶ Nicole Vulser, « Les “orpailleurs” des maisons d'édition, des lecteurs qui passent au tamis tous les manuscrits », art. cité.

⁹¹⁷ Voir notamment Anne Simonin et Pascal Fouché, « Comment on a refusé certains de mes livres : contribution à une histoire sociale du littéraire », art. cité, p. 113.

⁹¹⁸ Jean-Yves Mollier décrit les membres des comités comme « Persuadés de détenir un savoir, de posséder un flair ou une clef pour découvrir les manuscrits à imprimer [...] » (Jean-Yves Mollier, « Le comité de lecture. Bis. », art. cité, p. 107).

⁹¹⁹ Flavie Gauthier, « Les chercheurs d'or des maisons d'édition » [en ligne], dans *Le Soir*, 11 octobre 2015. <https://lesoir.be/art/1012567/article/culture/2015-10-10/chercheurs-d-or-des-maisons-d-edition> [consulté le 30 juin 2023].

⁹²⁰ Le principe du comité de lecture trouve également un autre équivalent dans l'édition scientifique, sous la forme de la relecture par des pairs ; la différence demeure substantielle : d'une part, ces relectures sont anonymes ; ensuite, si le membre d'un comité scientifique peut revendiquer un professionnalisme permettant ou non d'attester le caractère scientifique d'un article, d'une revue, d'un ouvrage (notamment par la revendication de son statut professionnel faisant état de l'obtention d'un diplôme, de l'appartenance à un corps de métier, et par l'application d'un protocole scientifique faisant consensus), la rationalité d'un consensus équivalent dans ce qui relèverait ou non du « littéraire » paraît moins évidente. La finalité reste toutefois la même : des pairs estiment l'opportunité de publication.

externes, voire même de membres d'un comité agissant pour le compte d'une maison de littérature semble plus sujette à caution, à plus forte raison si cette « expérience » littéraire préalable fut acquise par le biais de la publication au sein de la structure proprement dite : aux éditions Gallimard, « Les membres du comité de lecture sont principalement recrutés parmi les auteurs et éditeurs de la Maison⁹²¹. » Par ailleurs, par de tels procédés, l'autonomie et la compétence de l'éditeur dans le choix subséquent de publier paraissent affaiblies, du fait de l'inesquivable subjectivité exprimée en amont (dans l'acte même du filtre mais aussi dans l'expression d'un avis), mais aussi de sa connaissance partielle de l'œuvre sur laquelle il est amené à porter une décision⁹²². Cependant, quoique comités, services de manuscrits et lecteurs disposent d'une indéniable puissance sélective par l'évincement des œuvres déconsidérées, ils demeurent avant tout des intermédiaires pour les choix valorisés. Bien que prescripteurs auprès de la structure elle-même (voir internes à elle), les jugements apportés par ces tiers n'ont valeur que de propositions, étant soumises à l'approbation hiérarchique, individu-éditeur ou responsable éditorial à qui revient la capacité d'acceptation de publier, autrement dit *d'engagement* : « Il y a un comité de lecture : si le texte passe, je le lis derrière si j'ai des retours positifs, mais c'est moi qui donnerai de toutes façons l'accord. » (Sarah Berziou) Du fait même de ces limitations, ces services ne procèdent ni à l'accompagnement de l'auteur, ni à l'éditorialisation de son œuvre. Par ailleurs, même lorsqu'ils sont instaurés au sein d'une hiérarchie, ces services ne sont pas systématiquement mobilisés ; ainsi, un manuscrit peut être adressé directement auprès de l'instance éditoriale compétente, et passer outre toutes les instances hiérarchiquement inférieures, dont ces « premières vraies instances de sélection ». Cette situation peut être le résultat d'une cooptation (un certain favoritisme étant donné à l'œuvre par exploitation de ses réseaux ou de ses connexions), d'une connaissance préalable des interlocuteurs (par l'adresse directe par courrier à un éditeur nommé) ou être justifié par le fait que le manuscrit soit celui d'un auteur déjà publié par la maison, et à qui un éditeur a été attribué pour l'accompagnement de son travail (voir *infra*). Dans tous les cas, l'esquive d'un ou plusieurs de ces filtres spécifiques témoigne de la moindre prégnance du statut de « non initié » de l'auteur : l'objet de travail de ces services, ainsi, porte essentiellement sur des auteurs ne faisant pas déjà partie du catalogue.

Mais si les comités et services incarnent une délégation *en amont*, celle-ci peut s'observer également *en aval* de l'éditeur. Si ce dernier endosse une responsabilité

⁹²¹ <http://centenaire.gallimard.fr/au-comite-de-lecture> [consulté le 30 juin 2023].

⁹²² L'estimation de l'opportunité est fonction – même partiellement – du degré de conviction du responsable éditorial vis-à-vis des arguments (ou de la grille de notation le cas échéant) avancée dans la fiche. En outre, l'éditeur est toujours au risque de ne voir sa connaissance de l'œuvre activée que par le biais épitextuel de ladite fiche, synthétique et donc lacunaire.

d'accompagnement de l'auteur qui lui revient exclusivement, cette capacité d'engagement peut être nuancée par l'intervention de sa hiérarchie, autorisant l'éditeur à prolonger son travail sur l'œuvre. Ainsi, l'expression du pouvoir délégué à travers une figure aux contours variables⁹²³ agit sur la validation même de l'œuvre, par l'exercice d'une autorité interne dans l'approbation ou la réfutation de ce processus. Ces entités – dont l'existence est souvent fonction de la taille de l'entreprise (voir partie I) – deviennent en tous les cas dernières instances d'autorité (et, à certains titres, de *pouvoir*, par leur capacité effective d'attestation ou de refus de la combinaison de tous les travaux effectués sous leurs directives), et à approuver la publication du texte⁹²⁴. En interne, les individus endossant la « fonction-éditeur » (soit les interlocuteurs privilégiés des auteurs) sont donc potentiellement soumis à une autorité qui leur est supérieure, dont les directives portent sur une plus large frange de l'entreprise ; l'individu-éditeur est, conséquemment, possiblement soumis à des impératifs contraires à son acception personnelle des éléments constitutifs de qualité ou de littérarité, impératifs orientant pourtant ses choix. L'autorité déléguée devient donc de nouveau le reflet du rôle de la hiérarchie – en interne – dans l'autorisation de l'engagement du processus de publication, dès lors qu'il existe suffisamment d'acteurs dans la maison, ou une hiérarchisation suffisante des rôles, pour que la possibilité de l'évaluation d'opportunité de publication soit déléguée puis validée ou infirmée. La soumission à l'autorité la plus forte présente au sein d'une structure donnée s'étend donc sur tout ce qui est hiérarchiquement inférieur à cette autorité. A chaque étape de validation, l'œuvre devient donc possiblement *remise en jeu*. En certains cas pourtant, l'« autorisation » passe outre toute forme de reconnaissance, faisant prévaloir sur l'estimation de littérarité d'autres formes d'intérêts communs.

4.3.3. La « cooptation », un éloignement de considérations esthétiques ?

Passant outre les différents filtres de la sélection (l'estimation de la littérarité, de la qualité, et de l'originalité de la correspondance à la ligne éditoriale), un autre critère est rarement évoqué par les professionnels : la cooptation, entre auteurs proposant et structures estimantes. Si les relations de nature extracontractuelle (amicales, inamicales, existantes ou inexistantes) ne font l'objet d'aucune réglementation juridique⁹²⁵ ; elles s'y ajoutent toutefois potentiellement en périphérie, et peuvent à ce titre peser parfois lourdement dans la balance de

⁹²³ Celui-ci peut être notamment le « directeur littéraire » ou « directeur éditorial », ou une instance encore plus élevée. Voir Convention collective de l'édition, doc. cité, Annexe II, article 3.

⁹²⁴ La proposition du livre de Pierre Mérot, *Toute la noirceur du monde*, est faite par l'éditrice Véronique de Bure au directeur des éditions Stock de l'époque, Jean-Marc Roberts. Suite à son remplacement par Manuel Carcassonne, c'est ce dernier – et non Véronique de Bure – qui prend la décision du refus de publication. Voir Thierry Clermont, « *Toute la noirceur du monde*, le roman maudit de Pierre Mérot », art. cité.

⁹²⁵ Seule la clarté du contrat sur un certain nombre de points étant exigée, il n'est aucunement imposé à l'éditeur ou à l'auteur d'entretenir de bonnes relations avec l'autre.

la négociation : au-delà du strict cadre légal, l'importance des relations agit aussi possiblement dans l'acte même d'estimation de l'opportunité de publication. Ainsi, plus que sur les questions d'ordre esthétique (textuels ou de correspondance avec les autres publications du catalogue) d'autres facteurs dans l'accomplissement de la sélection président parfois, pour donner la prévalence au capital symbolique véhiculé par l'œuvre en projet ou son auteur. Le phénomène de cooptation laisse supposer que la sélection d'une partie des manuscrits à publier le sont grâce à l'existence d'un réseau en interne, « copinage » permettant de passer outre toute barrière :

Qu'est-ce qui détermine les exigences d'un éditeur ? Ce milieu fonctionnant beaucoup au copinage – on passe des manuscrits parce que c'est le fils de machin, etc. – fait que les romans qui paraissent en ayant été bêtement et méchamment envoyés à un service de manuscrits sont une proportion assez moindre. [...] L'édition est un milieu qui fonctionne beaucoup au copinage, à l'affect, au réseau et au piston. On est souvent publié parce qu'on connaît tel éditeur ou un ami à lui. (Anaïs Pournin)

L'œuvre publiée ne le serait plus qu'en raison d'une certaine posture auctoriale dont l'autorité prévaudrait sur toute autre considération, en lieu et place de la reconnaissance de ses qualités intrinsèques, voire de rapports privilégiés entretenus avec un représentant de l'instance éditoriale. Délégitimant l'autorité professionnelle, le sujet laisserait croire à l'existence d'un « entre-soi » qui mettrait à mal les compétences de l'éditeur : l'estimation de la « littérarité » deviendrait un critère secondaire, au profit d'un passe-droit justifié par une certaine proximité, ou l'assurance d'un moindre risque. Pratique taboue⁹²⁶ en ce qu'elle saperait l'autorité éditoriale et ce sur quoi elle repose, la cooptation est ordinairement présentée sous un jour négatif. Certains professionnels s'en défendent ainsi rigoureusement, faisant de leur intégrité une marque de professionnalisme :

Chez Corti, les relations de réseau n'ont jamais constitué un sésame pour la publication. La quasi totalité des écrivains que nous avons accueillis, Fabienne Raphoz comme moi, ont envoyé leurs textes par la poste sans aucune recommandation. Notre fierté d'éditeur nous fait toujours privilégier des auteurs dont aucun texte n'a encore été publié. La situation est un peu différente pour la poésie, qui est un plus petit milieu, où éditeurs et auteurs se connaissent le plus souvent soit par les œuvres, soit à l'occasion de lectures ou de rencontres. (Bertrand Fillaudeau)

Mais sans qu'il soit possible avec une certitude absolue de faire, au sein des catalogues, la part entre les ouvrages qui auraient été bel et bien privilégiés de la sorte et ceux sélectionnés pour leurs seules qualités, il paraît néanmoins exagéré de supposer que tous les auteurs publiés bénéficient de ce passe-droit, comme le révèlent les discours d'auteurs affirmant n'avoir aucun réseau, aucune connaissance du milieu éditorial avant leur première publication, voire aucun moyen de laisser l'éditeur les identifier : « La première fois que j'ai été publié, j'avais envoyé mon manuscrit sous pseudonyme ; c'est ce pseudonyme que l'éditeur a utilisé quand il a voulu

⁹²⁶ S. n., « Ecrivains, pourquoi (et comment) les maisons d'édition refusent vos livres » [en ligne], dans *L4Obs*, 19 août 2012. <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-culture/20180819.RUE1862/ecrivains-pourquoi-et-comment-les-maisons-d-edition-refusent-vos-livres.amp> [consulté le 30 juin 2023].

me joindre par téléphone quinze jours après. J'ai compris à ce moment que j'allais être édité. » (auteur anonyme) Peut-être moins péjorativement, la cooptation peut être à l'initiative des auteurs eux-mêmes qui, même s'il ne jouissent pas de responsabilités éditoriales, peuvent aussi contribuer à l'agrandissement du catalogue par la recommandation de pairs :

Les premiers romans que les éditeurs publient parviennent par une autre voie, généralement par un auteur maison, un journaliste... Ce fut mon cas chez Arléa, c'est Claro, dont les deux premiers romans ont été publiés dans cette maison, qui m'a introduit. Michel Bussi est arrivé par un de nos auteurs, normand comme lui, après avoir publié chez un petit éditeur local, semi-professionnel. (Jean-François Merle).

Mais si dès lors, foi en la parole et réseaux auctoriaux priment parfois, le saut d'étape n'est pas toujours garanti, et si grands que soient l'écrivain et sa reconnaissance, l'autorité de ce premier face à celle de l'instance éditoriale peut trouver ses limites ; Yourcenar déclara à cet effet : « Je n'ai *jamais* réussi à obtenir d'un éditeur la publication du livre d'un ami, si bon que ce livre me parût⁹²⁷. » Plus rarement, la recommandation peut prendre la forme d'une commission entre éditeurs, phénomène révélateur de bonnes relations entre professionnels et tempérant l'essence concurrentielle du milieu : José Corti se dit redevable à Albert Béguin d'être devenu l'éditeur de Bachelard, acceptant « de confiance et d'enthousiasme⁹²⁸ ».

Enfin, une forme de « cooptation » plus subreptice, et dont le principe paraît bien moins délétère, peut se dessiner par l'observation de l'appartenance au « sérail » éditorial comme privilège. L'esquive du filtre de la sélection, ou du moins d'une partie de ce filtre, peut aussi être le témoignage d'une reconnaissance ou d'une légitimité auctoriale préalablement acquise ; en ce cas, l'œuvre à *publier* bénéficie d'un traitement de faveur puisqu'issue d'un environnement (et d'une lignée) propres à faciliter l'acte de publication. Par l'effet dû à l'affiliation, un auteur peut bénéficier d'une certaine préférence, outrepassant quelques fourches caudines : « un auteur déjà établi au 38 [...] sait et nous aussi que son prochain manuscrit sera accepté, puisqu'on connaît cet auteur, qu'il a déjà un lectorat et qu'on aime avoir une relation de fidélité avec nos auteurs et nos lecteurs. » (Charlotte Bayart-Noé) La présence continue de la bibliographie d'un auteur dans un même catalogue peut induire ce régime préférentiel, à plus forte raison lorsque l'évincement manifeste d'autres auteurs en conséquence se déduit⁹²⁹. Si la préférence peut trouver comme justification le désir d'une moindre prise de risque (un auteur ayant déjà trouvé son public est plus propice à en conserver au moins une partie pour ses

⁹²⁷ Marguerite Yourcenar, *Lettres à ses amis et à quelques autres*, op. cit., p. 852. Lettre de Yourcenar à Wilhelm Gans du 31 juillet 1982.

⁹²⁸ José Corti, *Souvenirs désordonnés*, op. cit., p. 48.

⁹²⁹ Depuis la mort de Jérôme Lindon en 2001, seulement onze nouveaux romanciers sont inscrits au catalogue, les autres parutions de romans étant le fruit d'auteurs appartenant déjà au sérail. Voir <https://www.leseditionsdeminuit.fr/collection-Romans-48-1-1-0-1.html> [consulté le 30 juin 2023].

ouvrages suivants), elle peut aussi être perçue comme volonté de construire des relations durables, et est alors révélatrice d'un accompagnement dans une trajectoire d'écrivain établie sur le long terme, marque d'engagement et de confiance : « [...] dans le cas d'un auteur déjà établi au 38 [...] il sait et nous aussi que son prochain manuscrit sera accepté, puisqu'on connaît cet auteur, qu'il a déjà un lectorat et qu'on aime avoir une relation de fidélité avec nos auteurs et nos lecteurs. » (Anita Berchenko) Cette réalité n'est pas absolue ; des auteurs, même expérimentés et longuement affiliés à une maison, peuvent voir leurs manuscrits refusés :

Mon souvenir le plus triste concerne Bernard Puech dont j'avais adoré les deux premiers romans. Sur le troisième qu'il me confia et que je refusai en y découvrant un aspect quasi mécanique, je fus pris d'un véritable doute sur mes capacités. Était-ce l'auteur ou l'éditeur qui se trompait ? Bernard Puech me confia un autre texte des années après, qui me laissa à nouveau sur la touche. Le plus triste pour un éditeur, c'est de renoncer à suivre un auteur en qui il croyait, parce qu'il a la sensation vraie ou fausse qu'il se fourvoie. (Bertrand Fillaudeau)

En cas d'absence de privilège, l'acte de lecture et l'estimation par l'individu-éditeur demeure à la source du processus de filtrage, le moteur de l'autorité reste alors emprunt de la subjectivité éditoriale (singulière ou collective). Certains éditeurs ont même bâti leur identité autour du principe du refus de la cooptation par le sérail, comme l'exemplifie Jérôme Lindon, célèbre pour avoir fréquemment refusé les seconds romans de ses nouveaux auteurs⁹³⁰.

L'énonciation éditoriale apparaît à la fois comme un dispositif de contrainte et de liberté dont le dispositif ne s'étend pas qu'aux considérations diégétiques, mais également environnementaux. Tout comme *l'auctor* est générateur d'une « valeur ajoutée », permettant de faire du texte une œuvre (dans le cas de l'écrit) par la nature singulière de sa création, l'entremise éditoriale joue également comme facteur de légitimation par la confection d'une seconde « valeur ajoutée » conférée à cette œuvre. Cet ajout éditorial n'est pas corrélé qu'à l'action sur le texte, mais se construit par la combinaison d'autres éléments matériels et immatériels, qui supportent et emblématisent cette portée symbolique. Les premiers s'inscrivent dans l'espace physique de la matérialité, les seconds renvoient à des postures, qui peuvent être celles de l'encadrement structurel (la maison d'édition) ou de son représentant (l'individu-éditeur).

⁹³⁰ Laurent Demoulin, « Lindon le résistant : quelques souvenirs. Entretien de Benoît Peeters avec Laurent Demoulin » [en ligne], dans *Alta Plana*, 27 novembre 2017. <https://www.altaplana.be/blog/2017-12-17/lindon-le-resistant-quelques-souvenirs> [consulté le 30 juin 2023].

Chapitre 5. Les processus de mythification comme « paraîtres culturels » : l'œuvre, l'auteur, l'éditeur

5.1. La mythification par le paratexte : les « marges du texte » créatrices de légitimité

5.1.1. L'énonciation éditoriale au service de la production du sens

5.1.1.1. L'indispensable matérialité : des stratégies consensuelles de classification et d'ordonnement

L'acte d'écriture induit l'occupation d'un espace, soit le recours à un support, variable en matière ou en format. Sa *praxis* n'est pas immuable mais a été sujette à variation au cours de l'Histoire ; si l'outillage numérique et la dématérialisation⁹³¹ incarnent la dernière évolution en date des potentiels supports du texte, alors le papier en représente l'avant-dernière forme, aussi la plus couramment utilisée à l'heure actuelle. Dans tous les cas, « La forme matérielle des livres, les éléments non verbaux qui constituent les signes typographiques et la disposition même de l'espace de la page ont une fonction expressive et contribuent à la production du sens⁹³². » Par sa modification dans un objectif d'optimisation de réponse à l'attente lectoriale, l'objet-livre est donné à lire de manière tout aussi signifiante que le texte. Produire du sens *avec* le texte, soit suite à la réflexion sur les conditions de sa mise à disposition, amène à interroger les caractères « extratextuels » (para, péri, épi) des œuvres, participant à leur réception et agissant sur les processus permettant leur légitimation. Mais « l'énonciation éditoriale⁹³³ » qui fixe l'écriture dans la matérialité suppose les deux principes conjugués de contrainte et de liberté : la construction des objets-livres répond à des exigences matérielles, fonction des moyens permis par le support : l'espace de la page comme subdivision du papier est limité *en soi*, individuellement par des marges, collectivement par les restrictions d'impression⁹³⁴. De même, le « format », désigne l'uniformisation de l'occupation de l'espace, dont la normalisation est facilitée par l'industrialisation des moyens de production. « Editer », dès lors, n'est pas qu'opérer un choix, donner *l'autorisation* à l'auteur et à son œuvre d'accéder à l'histoire littéraire mais aussi, plus pragmatiquement, faire rentrer l'écriture dans un espace calibré d'existence du texte, normé selon différents biais. Le cadre de production impose donc des

⁹³¹ Voir notamment Emmanuël Souchier, « L'écrit d'écran, pratiques d'écriture et informatique », dans *Communication & langages*, n°107, 1996, p. 105-119.

⁹³² Donald F McKenzie, *La Bibliographie et la sociologie des textes* [1986], Editions du Cercle de la librairie, 1991, p. 36. Cité d'après Rossana de Angelis, « Textes et Textures numériques : le passage de la matérialité graphique à la matérialité numérique », dans *Signata*, n°9, 2018, p. 459-484.

⁹³³ Emmanuël Souchier, « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », art. cité.

⁹³⁴ A cette occasion, nous pourrions également évoquer les contraintes d'impression par feuillet, qui exigent parfois de rajouter du texte pour ne pas perdre d'espace, ou à l'inverse d'en enlever pour éviter d'avoir à en insérer un dernier majoritairement vide.

critères, auxquels doit se confronter l'œuvre et dont l'éditeur n'est pas le seul décisionnaire⁹³⁵, ou tout du moins dont les marges de manœuvre ne sont pas démesurées. Malgré les contraintes techniques et quand bien même ces « marges » du texte sont en proie à des impératifs échappant partiellement à l'autorité éditoriale, celles-ci n'en sont pas moins porteuses de sens. Le texte n'est pas lu crûment et simplement mis à disposition de façon brute, mais est bien « accastillée⁹³⁶ » par l'instance éditoriale, mis dans une parure composée d'éléments signifiants dont le travail peut porter sur les aspects les plus immédiatement perceptibles (couverture ou quatrième), comme sur d'autres plus discrets⁹³⁷. Le cadrage de la réception par la mise en scène paratextuelle devient constitutif d'un imaginaire de l'œuvre, ou d'un ensemble dans lequel une œuvre désignée s'inscrit. Diffusés par la publication, ces éléments paratextuels deviennent également les signifiants de l'énonciation éditoriale elle-même, et par extension de potentiels espaces (non nécessairement verbaux) de son autorité. Par le biais de ces « seuils » genettiens⁹³⁸, lieux de transition et de transaction, l'édition est en moyen de transmettre des valeurs relativement fixes, à travers une multiplicité de productions qui sont, elles, différentes. Ainsi, « Définir un cadre, c'est définir une fonction et un mode opératoire⁹³⁹ » ou, comme le résume Roger Chartier :

Un texte [...] est toujours inscrit dans une matérialité. [...] les conventions typographiques sont investies d'une « fonction expressive » et portent la construction de la signification organisée par une intention, celle de l'auteur ou de l'éditeur, ces dispositifs formels visent à contraindre la réception, à contrôler l'interprétation – à publier le texte. Ils sont les supports du travail de l'interprétation. L'imposition comme l'appropriation du sens d'un texte sont donc dépendants de formes matérielles dont les modalités et les agences, longtemps tenus pour insignifiantes, délimitent les compréhensions voulues ou possibles⁹⁴⁰.

Les stratégies éditoriales dont le but est d'optimiser la réception des œuvres sur le marché s'accompagnent ainsi de tout un appareil visant à conférer un certain capital symbolique à l'œuvre. Ces stratégies signifiantes ne sont pas relatives qu'à la matérialité proprement dite : si

⁹³⁵ Les contraintes de l'éditeur sont alors possiblement autant celles que lui imposent l'imprimeur, le graphiste, le fabricant, etc. ; celles établies par les usages ; celles que ses moyens l'obligent à respecter. Le privilège du travail sur la littérarité de l'œuvre, dans son élaboration ou sa transformation, est usuellement exclusif à l'individu-éditeur. Si la modification des éléments paratextuels peut être réalisée par sa seule action, elle peut également être effectuée en collaboration avec d'autres services spécialisés : service de droits de reproduction, création d'illustrations originales par un illustrateur interne, etc. L'action des autres maillons composant la chaîne du livre, en revanche, se limite pour sa part usuellement à ce seul paratexte. Cette réalité peut ponctuellement observer quelques nuances : le repérage d'éventuelles coquilles peut être effectué par l'imprimeur.

⁹³⁶ Voir Hubert Nyssen, *Du texte au livre, les avatars du sens*, op. cit., p. 34.

⁹³⁷ Les blancs typographiques participent ainsi de l'espace graphique ; ils sont à la fois porteurs de sens et contraints par les limitations physiques de l'objet-livre et du système d'écriture. Voir notamment Julie Lefebvre et Rudolf Mahrer, « Le blanc dans le livre imprimé occidental (XIXe-XXe siècles) » [en ligne], dans *Linguistiques de l'écrit*, vol. 1, 2019. <https://linguistique-ecrit.org/pub-228738> [consulté le 30 juin 2023].

⁹³⁸ Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, coll. « Points », 2002, p. 98.

⁹³⁹ Emmanuël Souchier, « Histoires de pages et pages d'histoire », dans Anne Zali (dir.), *L'Aventure des écritures. La page*, Bibliothèque nationale de France, 1999, p. 23.

⁹⁴⁰ Roger Chartier, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude* [1998], Albin Michel, 2009, p. 306-307. Cité d'après Rossana de Angelis, « Textes et Textures numériques : le passage de la matérialité graphique à la matérialité numérique », art. cité.

elles peuvent porter sur l'objet lui-même, ce dernier véhicule aussi du sens par les multiples éléments que l'instance *appose* dessus. Par ce principe, les contraintes auxquelles sont sujets l'ensemble des éléments constitutifs de l'« enrobage » ne sont pas que directement issues des limitations physiques, mais résultent également de consensus dans la pratique de tous les acteurs du milieu.

Définir un public et orienter une réception suite à la production correspond à délimiter un champ auctorial, éditorial, lectorial, et supposer à un certain degré l'homogénéité de ce champ ; par ce principe s'observe la généralisation de diverses conventions relatives au conditionnement du texte aux fins de sa publication. La dynamique est celle de la facilitation d'identification de l'œuvre dans sa présentation, mais aussi la simplification de l'accès de cette dernière par le récepteur. Ainsi, pour prendre un exemple parlant, des « vieilles catégories de l'histoire littéraire, les dénominations génériques abstraites ou arbitraires [...] »⁹⁴¹, originellement délimitées par l'institution scolaire du XVIII^e siècle à des fins pédagogiques⁹⁴² et qui préexistent aux instances éditoriales, mais réappropriées par les producteurs, se retrouvant de fait – dans la très grande majorité des cas – à l'identique d'une structure à l'autre aux fins d'une meilleure segmentation du marché⁹⁴³ d'autant plus nécessaire que les ensembles recouverts sont larges. Tout artificiel qu'il soit, ce système de désignation et son entretien se retrouve dans les catalogues d'éditeurs : aisément observable à grande échelle, par-delà les spécificités des structures, la perpétuation des usages devient un argument fondateur de l'autorité et de la légitimité, reconnue ou acceptée, assumée, supposée de l'instance éditoriale dans son action de classification et d'ordonnement des œuvres à travers la construction du catalogue, mais aussi à travers l'ensemble de la production livresque. Toutefois, bien que l'exploitation de ces logiques partagées facilite effectivement la classification, elle pose le risque d'un affaiblissement des marqueurs distinctifs : si l'acte éditorial ne se contente que de l'itération des syntagmes communs à tous, alors le paratexte seul ne suffit pas à témoigner de l'unicité du texte parmi les autres œuvres de sa catégorie. La considération de celle-ci ne pourrait alors se réaliser qu'à sa compulsion pour en déceler l'originalité. Ainsi, la démarcation de l'œuvre ou l'organisation active de sa convergence avec d'autres ne peut se contenter des seuls consensus, à plus forte raison lorsqu'est cherchée la démarcation par le *paraître* éditorial

⁹⁴¹ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁴² « Historiquement, le “genre” n'est ni un concept théorique ni une catégorie esthétique, mais un outil scolaire. » (Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 142-143).

⁹⁴³ L'instance éditoriale induit donc l'action de classement *a priori* de la publication plutôt qu'*a posteriori* de celle-ci. L'acceptation, même tacite, de ce consensus permet sa reproduction et son entretien ultérieurement à la publication (librairies, bibliothèques, etc.) : que ces tiers acceptent ou réfutent les appositions éditoriales, ils se positionnent toujours par rapport à elles.

de la structure publiante. De la sorte, dans un constant équilibre entre contiguïté et distinction, d'autres formes d'harmonie visuelle ou conceptuelle peuvent être envisagées par le biais du paratexte. Comment ces phénomènes s'observent-ils ?

5.1.1.2. Des marqueurs identitaires à travers les consensus : entre effet sériels et singularisation

En tant qu'objets éditoriaux, les ouvrages répondent donc à des principes de catégorisation relevant partiellement de logiques communes et consensuelles. Malgré tout, si par le rassemblement d'ouvrages présentant des caractéristiques présentées (ou supposées) comme partagées, tout système de classification répond à un principe d'homogénéité, des marqueurs de distinction peuvent y être adjoints. Tout acte de démarcation fonctionne d'abord par distanciation d'avec les autres formes vis-à-vis desquelles l'acte initial se positionne ; mais cet acte ne répond pas nécessairement qu'à une *stricte* singularisation : au cœur de l'action éditoriale se construit alors une pluralité de logiques qui, sans être communes et harmonisées sur l'ensemble du marché, ne le sont qu'à l'échelle d'un groupe délimité. Derrière l'effet neutralisant du consensus s'opèrent des effets sériels, marqueurs valorisants mais pouvant ne l'être relativement qu'à l'échelle d'une maison. Ces codes distinctifs sont notamment matériels et immédiatement visibles : que leurs marges de liberté soient minimales (tel que les choix des matériaux employés, du format ou de la typographie⁹⁴⁴) ou plus souples dans leur variété (telles que les codes visuels des multiples ressources iconographiques : logos, illustrations, etc.), ces outils demeurent les résultats de choix possiblement exploités à des fins de démarcation. Plus encore, ces marqueurs deviennent démonstration diffusée des valeurs induites par l'énonciation éditoriale *singulière* : n'invalidant aucunement le principe selon lequel « Le support, la forme matérielle sous laquelle se présente l'écrit, le médium participe de l'expérience d'appréhension du texte par le lecteur⁹⁴⁵ », l'objet-livre incarne un espace culturel partagé à travers l'espace

⁹⁴⁴ Les choix typographiques *internes* sont dans leur grande majorité anecdotiques, ce pourquoi nous n'y consacrons que cette note : gris typographique, ou choix de la police d'écriture ne sont d'ordinaire pas porteurs de sens textuel, mais s'inscrivent dans une logique de présentation générale de l'objet-livre. Certains discours en font cependant le reflet d'une volonté éditoriale, aux fins d'harmonie visuelle mais aussi de démarcation (par exemple au sujet de Sabine Wespieser, voir Philippe Douroux, « Sabine Wespieser. Auteurs de vue. » [en ligne], dans *Libération*, 7 mai 2015. https://www.liberation.fr/livres/2015/05/07/sabine-wespieser-auteurs-de-vue_1297268/ [consulté le 30 juin 2023]). Dans certains isolats, l'originalité de l'œuvre et son capital signifiant peuvent reposer sur l'usage particulier de ces moyens, qu'il s'agisse de la typographie, de l'occupation de l'espace blanc de la page, ou des deux ensembles : « utiliser les espaces blancs en brisant les règles typographiques standards devient significatif, tout en mettant en valeur l'énonciation éditoriale. » (Rossana de Angelis, « L'usage des blancs typographiques : *Tympan* (1972) et *Glas* (1974) de Jacques Derrida » [en ligne], dans *Linguistique de l'écrit*, vol. 1, 2019. <https://linguistique-ecrit.org/pub-151275>). Ainsi des *Calligrammes* d'Apollinaire, de *La Maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski, etc. Le résultat se comprend alors comme la recherche d'une concordance optimale entre le désir de l'auteur et les moyens dont dispose l'éditeur (en matière de composition ou d'impression), mais ces phénomènes restent rares.

⁹⁴⁵ Marie-Ève Thérenty, « Pour une poétique historique du support », dans *Romantismes*, n°143, 2009/1, p. 110.

graphique, devenant porteur de sens par la marque de garantie d'une qualité, d'une image de la maison. Ainsi, la classification et l'ordonnement peuvent aussi être employés à des fins de distinction d'une activité éditoriale d'avec les autres, dans un objectif persistant de créer de l'unité ; l'« édition » comme ancrage de l'œuvre dans une matérialité codifiée n'empêche donc pas de faire de tout élément paratextuel une vitrine d'exposition promouvant le travail éditorial, publicité des moyens dont dispose la structure publiante. Plus encore, en tant qu'outil destiné à favoriser le cadre de réception, le paratexte comme « *ethos* éditorial » selon ce qu'y entendait Maingueneau en 2013⁹⁴⁶ a par ailleurs vocation à être constamment réinterrogé, de sorte à répondre continuellement aux attentes supposées du public. De fait, celui-ci n'est pas immobile mais peut évoluer⁹⁴⁷ ; ces éléments peuvent aussi à l'inverse – du moins pour partie – rester constants, de sorte à véhiculer un effet perdurant de qualité et d'image de marque (comme l'illustrent par exemple la stabilité dans le temps des codes visuels des éditions de Minuit). Pérenne ou non, les codes paratextuels participent activement à la construction d'une identité visuelle et symbolique, soit d'un *effet-marque* structurel.

Mais si les effets sériels éditoriaux visent à une harmonisation portant sur l'ensemble des œuvres du catalogue, ils peuvent aussi se limiter à une partie de celui-ci, comme l'illustrent les cas de la série et de la collection. Objets éditoriaux à part entière, celles-ci se définissent par la convergence qu'elles instaurent entre certaines œuvres d'un même catalogue ; « Elles sont le fruit d'un travail d'homogénéisation à l'origine d'une entité cohérente faisant unité, mais elles proviennent aussi d'une entreprise de différenciation matérielle qui leur attribue le statut de sous-ensemble⁹⁴⁸. » Collections et séries éditoriales, dont le principe reprend à une échelle réduite les logiques et fonctionnements applicables à la maison dans son ensemble⁹⁴⁹, mettent en avant des effets de « sous-groupe », dans l'ordonnement des ouvrages. De nouveau, les marqueurs de distinction agissent comme des éléments de démarcation sur le marché dans son ensemble, mais aussi au sein du catalogue lui-même : ces codes peuvent être relatifs au format et à la matérialité (le papier bible et le cuir de la « Pléiade », d'une manière générale le format

⁹⁴⁶ Voir Dominique Maingueneau, « Écrivain et image d'auteur », dans Dominique Maingueneau *et. al* (dir.), *Se dire écrivain. Pratiques discursives de la mise en scène de soi*, Lambert-Lucas, 2013, p. 23.

⁹⁴⁷ Aux éditions P.O.L., « De 1984 à 1991, les romans ont eu des couvertures illustrées en couleur ». Leslie Kaplan, « Les premières années P.O.L., un récit » [en ligne], dans *L'atelier de Leslie Kaplan*, 10 janvier 2018. Voir <https://www.pol-editeur.com/index.php?spes=editions-pol-blog&numpage=5&numrub=4&numcateg=1numsscateg&lg=fr&numbillet=289&numauteur=1041lg=fr> [consulté le 30 juin 2023]. Texte originellement paru en anglais dans *The Review of Contemporary Fiction*, automne 2010.

⁹⁴⁸ Anne Réach-Ngô, « Séries et collections à la Renaissance, fruit d'une intention éditoriale ou résultat rétrospectif d'une étude de corpus ? », dans *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°74, 2012, p. 116.

⁹⁴⁹ Anne Réach-Ngô décrit ainsi : « Que l'on envisage la notion de “collection éditoriale” – l'ensemble des œuvres apparentées par des procédés formels et péritextuels suivant une intention éditoriale [...] ou celle de “série éditoriale” – l'ensemble des œuvres dont la filiation relève davantage de la continuation ou de l'augmentation [...] on a affaire, dans un cas comme dans l'autre, à un procédé d'agencement éditorial mené suivant une finalité commerciale, au service de la promotion et du succès des œuvres publiées. » (*Ibid.*, p. 115).

des collections de poche). Mais cet usage n'est pas systématique, et certaines collections ne présentent pas de telles caractéristiques immédiatement perceptibles par ces biais, la distinction se réalisant par l'indication générique (ainsi de la poésie, du roman et des récits chez Minuit), si tant est qu'elle apparaisse (voir *infra*). Confrontés au risque d'une dissolution de l'identité au titre de l'appartenance aux « grandes catégories arbitraires » (voir *supra*), les éléments de démarcation immédiate ne reposent en ces cas précis que sur ceux communs à la structure d'ensemble, supplantant alors ceux de la fraction. Mais ne se contentant pas de simplement fusionner la dénomination d'une collection avec le genre effectif des œuvres qu'elles rassemblent (ce cas reste courant dans l'édition littéraire, même une structure spécialisée dans la littérature pouvant nommer sa collection d'œuvres romanesques « Romans », sans plus de précision), ces structures mobilisent une pluralité d'artifices de sorte à accentuer la distinction : là encore par le choix de codes iconographiques (« Cadres Rouges » au Seuil, le liseré rouge et la couleur crème de la « Blanche ») ou typographiques particuliers (par la police d'écriture sélectionnée, sa taille, sa couleur, son organisation sur l'espace de la couverture), par l'usage d'une appellation unique et éventuellement porteuse de sens (« Grands romans » au Seuil, « Best-sellers » chez XO, « Un endroit où aller », chez Actes Sud ; « L'imaginaire » chez Gallimard, etc.), par la complexification des « grandes catégories » (notamment par l'exploitation de sous-genres et leur indication comme tels), par la combinaison de facteurs génériques et extra-génériques, tels que thématique (« L'Ouest, le vrai » chez Actes Sud), diégétiques (par exemple de personnages, comme « Le Poulpe » aux éditions Baleine), ou linguistiques (par l'existence de collections dédiées aux littératures étrangères dont Actes Sud s'est fait une spécialité). Bien que ses attributs ne répondent pas toujours à l'évidence⁹⁵⁰, l'exemple de la collection illustre idéalement en quoi, même à l'échelle moindre que celle du marché tout entier, la classification demeure un moyen de préparer *en amont* la réception de l'œuvre : l'acte de lecture en est guidé, et de fait le prisme d'interprétation de l'œuvre aussi. La *marque* n'est pas qu'hyperonymique (à l'échelle de la maison), mais aussi hyponymique, certaines collections disposant d'une notoriété suffisante dans l'imaginaire collectif pour véhiculer un prestige propre, équivalent, voire dépassant celui de la structure : « Etre dans la "Blanche" de Gallimard est un prestige pour les auteurs. » (Adrien Mangold) A tous ces égards, si l'action éditoriale comme mise en scène du dispositif d'écriture de sorte à construire un « horizon d'attente » peut prendre une forme verbale, elle peut aussi s'opérer par le truchement du paratexte : « L'ensemble du paratexte permet aussi d'orienter la lecture dans un sens qui est

⁹⁵⁰ Les logiques de classification générique dans la constitution des collections peuvent connaître quelques exceptions : certaines pratiques sortent de ce modèle et classent diverses œuvres dans des collections spécifiques, mais d'autres en « hors-collection », en dépit du partage manifeste de caractéristiques communes. Ainsi d'Actes Sud et de la littérature étrangère. <https://www.actes-sud.fr/recherche/catalogue/collection/1764/rayon/1236?keys=> [consulté le 30 juin 2023].

celui que l'éditeur pense devoir être privilégié, soit parce qu'il cherche à assister le lecteur dans une juste appréhension de l'œuvre, soit qu'il tente au contraire de rapprocher l'œuvre d'autres créations qui lui seraient proches⁹⁵¹. » Productrice de sens par l'application de schémas communs, et par l'intégration de cet ouvrage au sein d'un ensemble plus large (série, collection, catalogue, etc.), l'énonciation par la matérialité participe activement de la construction de l'*ethos* éditorial, structurel ou individuel (voir *infra*).

Mais si, de sorte à assurer la transmission des valeurs structurelles, l'enrobage éditorial doit viser à une certaine harmonisation et, de fait, doit être constant dans certains de ses aspects (à travers *tout* le catalogue, comme le logo, ou une partie, comme une couverture partagée), il peut être plus souple à d'autres égards. Par-delà ces dynamiques, la classification doit également être équilibrée avec des effets de singularisation. Chaque création étant porteuse d'originalité auctoriale, qu'elle soit « isolée » dans le catalogue ou qu'elle s'inscrive dans un principe de sérialité (que celui-ci soit diégétique ou visuel), *est*, et *doit être* présentée comme unique (autrement dit, comme une exception qui s'inscrit dans une production d'ensemble réunissant tous les produits de même nature). A cette fin, d'autres éléments constitutifs du paratexte doivent être adaptables, de sorte à permettre la distinction de l'œuvre. Si ces principes de singularisation paratextuelle se suffisent usuellement de la combinaison entre le titre et le nom d'auteur, possiblement une couverture tout en laissant la majorité des autres effets sériels éditoriaux uniformes, la singularisation se voit accentuée en d'autres occasions par l'interrogation de principes faisant expressément consensus. Les livres peuvent devenir, à cet égard, des *hapax* génériques, typographiques, de matière. L'inscription d'une œuvre donnée dans un catalogue observe donc, le plus communément, un partage entre effets de démarcation, et effets d'harmonisation⁹⁵². En de nombreux cas, ces procédés agissant en faveur d'une

⁹⁵¹ Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne*, op. cit., p. 143.

⁹⁵² La décision relative à la classification générique par l'éditeur fournit une illustration congrue de cette dichotomie. L'estampillage par le péri-texte ou la classification dans le catalogue servent à associer l'œuvre à un genre donné, par l'imposition du choix éditorial ou le suivi du désir auctorial. Mais si, par cet acte, l'éditeur traditionnel accrédite une valeur notionnelle, et valide un discours critique, l'estampillage générique permet également d'ouvrir le champ d'appartenance du genre et d'en élargir les frontières. L'originalité – soit la distinction par-delà la correspondance à des caractéristiques communes – est attendue, sans quoi l'œuvre est une copie, ou bien une œuvre trop ancrée dans les tropes pour qu'un éditeur estime opportune sa publication. Toute nouvelle publication par rapport à un modèle permet d'élargir les frontières de ce modèle et participe de l'assouplissement de la rigidité de sa définition. Chaque œuvre originale étant unique, toute publication catégorisée participe de la complexification du genre associé, faisant de ceux-ci des creusets en constante mutation. Dans ce dernier cas de figure, l'autorité éditoriale considère par cette intégration les spécificités narratives, diégétiques ou stylistiques propres à l'œuvre comme relevant du genre indiqué. Toutefois, le trop grand écart d'avec les caractéristiques attendues (autrement dit le trop grand éloignement de ce qui aura été préalablement défini ou estimé comme canonique de ce genre) risque, lors de la réception (aussi bien par l'éditeur que par le public) de faire considérer l'œuvre comme *hors* de ce genre – que soit estimée sa correspondance avec un autre genre, ou avec aucun genre déterminé. (Cette raison mène notamment Jérôme Lindon à refuser le deuxième projet de François Bon, intitulé *L'Enterrement*, lorsque l'éditeur ne voit pas le roman, là où l'auteur se satisfait de voir la fiction. ([@fbon],

démarcation s'élaborent vis-à-vis des désirs individuels de l'auteur. La relation d'autorité se joue-t-elle à nouveau dans ces espaces ?

5.1.1.3. L'affirmation de l'autorité auctoriale face à l'injonction d'harmonisation

Qu'il résulte d'un consensus établi et partagé, ou qu'il soit propre à l'instance publiante, tout acte de classification est arbitraire et répond à une injonction, en ce qu'il résulte de l'existence d'une autorité l'ayant mené. A cet effet, la constitution de l'espace physique du livre engage aussi une réflexion relative aux enjeux de l'autorité entre l'auteur et son éditeur. D'une façon générale, le cheminement de l'œuvre avant sa publication n'est pas immédiatement perceptible (voir *supra*). Pour le paratexte comme pour le texte, en ce que l'objet-livre se présente sous sa forme finalisée, le processus de la négociation n'est communément pas constatable par le lecteur ; sa forme finale n'apparaît donc pas comme le reflet des possibles accords et conflits durant sa préparation. Or, l'auteur peut être inclus, mais aussi exclu des décisions portant sur « l'enrobage » de son œuvre ; en de nombreux cas, la force appliquant les logiques consensuelles ou sérielles – force éditoriale par excellence – écrase ainsi sa volonté. Observons tout d'abord que la décision de couler le texte dans un modèle préétabli peut être à l'initiative de l'éditeur de sorte à répondre à des choix esthétiques, ou à une dynamique d'harmonisation des textes, et être donc dépendant de considérations symboliques. De la sorte, les contraintes imposées peuvent être relatives à diverses formes de classification, comme l'intégration d'un auteur au sein d'une collection en fournit l'illustration ; dans ce cas également, l'action de ce dernier est réduite (comme l'illustre une nouvelle fois l'harmonie de la « Blanche » de Gallimard, ne laissant pas l'opportunité d'une couverture ou d'une typographie personnalisée indépendamment de la notoriété de l'auteur). Ainsi, certes créateurs de valeur par la sérialité, les codes de l'énonciation éditoriale peuvent en devenir non négociables : l'harmonie primant, la légitimation supplémentaire de l'auteur et de son œuvre par son association à un ensemble fédéré est acquise au prix d'une dissolution de sa posture auctoriale derrière une autre, collective. L'appartenance à ces micro-groupes, indépendamment de la qualité intrinsèque de l'œuvre, peut suffire à en faire l'étendard de ses valeurs (en l'occurrence celle de la *grande* littérature⁹⁵³), mais témoigner en échange du troc d'une part de l'originalité

« françois bon | le tiers livre », « Louis Palomb, ou Jérôme Lindon et monsieur Léon », 16 décembre 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=s5UJrQH5M2Q> [consulté le 30 juin 2023]). De fait, il existe une lecture-type du genre, indissociable de son concept ; reposant sur des caractéristiques communes constitutives d'une attente minimale dans l'acte de réception, mais cette lecture-type n'en est pas moins modulée selon la subjectivité propre de l'individu-récepteur. Par la poursuite de normes instituées, tout en ouvrant le champ de la réflexion, l'écart entre les catalogues permet ainsi d'observer les différentes appréhensions des caractéristiques génériques par l'instance éditoriale.

⁹⁵³ Certaines collections possèdent même un site dédié, confirmant leur particularité, permettant d'établir une mythologie : celui de la Pléiade retrace son histoire, les coulisses de la fabrication, etc., dans une esthétique

parfois cherchée au profit d'une plus grande correspondance à la ligne préétablie. Si, tel que le décrit Legendre, « le principe même de collection impose à l'auteur, de façon plus ou moins prégnante, de s'adapter à un ensemble de paramètres⁹⁵⁴ », cette contrition peut en outre être opérée *a posteriori* de la création de l'œuvre et de son acceptation. Ainsi, dès lors que les éléments paratextuels se veulent porteurs de légitimité traditionnelle, ceux-ci en réduisent d'autant plus les marges de manœuvre de l'auteur par leur imperméabilité à la modification. Ces éléments véhiculent alors pour chacune des œuvres une itération de l'autorité et de la légitimité éditoriale plus que de la légitimité auctoriale.

Remarquons néanmoins que ce phénomène est en d'autres points inversé, par la priorité donnée à des effets sériels auctoriaux. Le moteur de l'effet peut alors reposer notamment sur la perceptibilité d'une intertextualité entre les ouvrages composant une même suite d'œuvre, à l'exemple d'une série, par la répétition de codes visuels. Une telle exploitation sérielle reposant sur une continuité diégétique peut être aussi bien délimitée au travail d'un auteur singulier, ce dernier devenant alors indissociable de la série (tel que Jean Bruce avec *OSS 117* publié aux Presses de la Cité), que sur une série liant plusieurs créateurs (ce qu'illustrent les nombreuses reprises dans le secteur de la bande dessinée, comme *Thorgal* chez Le Lombard ou *Spirou* chez Dupuis), mais tend en tous les cas à la distinction au sein de l'ensemble d'une production⁹⁵⁵. Sans même que les œuvres se fassent textuellement écho entre elles, la répétition de codes visuels distinctifs permet également un « effet sériel » auctorial par la présentation spécifique de leurs couvertures, pouvant faire reposer sa spécificité sur divers éléments picturaux ou sur un jeu typographique :

Le Seuil est aussi assez amateur des « chartes auteurs » : certains auteurs ne sont pas publiés dans une collection, sont « hors-collection » mais ont leur propre charte, avec une typo spéciale pour leur nom, des illustrations qui appartiennent au même univers, au même genre, pour que ce soit très identifiable en librairie. C'est le cas pour certains auteurs au Seuil qui peuvent avoir leur identité. (Anaïs Pournin)

Outil permettant la mise en évidence d'une *norme*, la sérialité réinvestit bien la question du référent répété : le style visuel affecté à l'auteur en fait à lui seul la trace d'une possible *marque de fabrique*, même en cas de variation générique. Fonctionnant de la même manière que la marque éditoriale, ou la collection (certaines collections étant par ailleurs des séries), de telles méthodes permettent d'entériner la construction de l'*auteur comme marque*. Un tel effet

similaire à celle qu'exploite la maison entière. <https://www.la-pleiade.fr> [consulté le 30 juin 2023].

⁹⁵⁴ Bertrand Legendre, *Idées reçues ; l'édition*, op. cit., p. 17.

⁹⁵⁵ Remarquons toutefois que si l'effet sériel peut être particulièrement poussé, par exemple en conférant une harmonie de couvertures à une série donnée, il peut être à l'inverse extrêmement simplifié, donnant une large priorité aux effets harmonisants éditoriaux (par exemple en se contentant de livrer l'indication du tome ou du volume d'une série).

sérialisant peut être fait aux fins prioritaires d'une affiliation du lectorat : tout comme auteurs et éditeurs se caractérisent par l'extrême hétérogénéité des modèles au sein du monde du livre, le public n'est, lui non plus, jamais résolument unifié ; à cette fin, que la sérialisation se fasse par l'inscription d'un auteur dans un processus préexistant ou qu'elle lui soit dédiée et originale, son principe induit, au fur et à mesure de son développement, la persistance d'un public spécifique sur le long terme ou du moins sa recherche. Il en résulte en tous les cas qu'au-delà de la simple cohérence esthétique, l'effet de continuité instauré est une dynamique avant tout éditoriale.

Ainsi, en amont de la publication, les logiques de catégorisation peuvent aller à l'encontre du désir auctorial. Dès lors que l'auteur exprime une posture en dissociation d'avec les outils de classification existants ou déterminés par l'instance éditoriale, l'arbitraire peut alors apparaître comme une violence. Cette puissance de contrition n'est toutefois pas unilatérale ; toute dynamique de différenciation individuelle n'est pas nécessairement l'objet de crises ou d'opposition et au-delà des considérations textuelles, d'autres éléments peuvent devenir des espaces d'expression de l'auteur même à travers la force de la sérialité, et en d'autres lieux donner lieu à négociation laissant percevoir que tous les codes ne sont pas toujours préalablement fixés (voir *infra*). Mais si la distinction paratextuelle peut ponctuellement devenir l'occasion d'asseoir son autorité aux fins de se bâtir une certaine identité visuelle, en raison du passage même par le prisme de la structure, les dynamiques de différenciation induisent en réalité ultimement leur soumission au prisme de l'aval éditorial. L'apposition finale reste de son fait (notamment par le pouvoir de lancer le bon à tirer en presse), et la matérialisation de l'œuvre aboutie dépend de la mise en œuvre de ses moyens ; ainsi, par l'acte même de publication, la classification dans toutes ses dimensions devient factuellement la marque de l'éditeur envers et contre tout. Tout élément péri-textuel ou épitextuel témoigne de fait au mieux d'une action de simple concession faite à l'auteur, au pire d'une imposition. C'est ainsi que les ouvrages éloignés des usages, qu'ils requièrent un engagement de moyens spécifiques pour leur établissement, ou que leur catégorisation diverge d'avec l'usage dominant, se présentent comme des exceptions et non des normes⁹⁵⁶.

Quels que soient les conflits ou accords en jeu, toutefois, si une décision peut potentiellement se faire au détriment de l'auteur (par la supplantation de sa figure par une

⁹⁵⁶ Tout éloignement vis-à-vis d'un référent établi n'est pas nécessairement satire ou parodie, mais peut correspondre à une recherche de renouvellement ou de sortie des cadres institués. Certaines publications tentent ainsi de sortir du cliché des classements éditoriaux, ce que les points suivants évoqueront. Ceci est également valide pour le titre, le sous-titre, l'indication de traduction, la quatrième, la dénomination générique, etc.

légitimité structurelle), il semble qu'aucune publication ne se fasse consciemment au détriment de *l'œuvre*, de l'objet-livre lui-même, signe que sa considération comme objet commercialisable supplante les revendications individuelles pouvant être exprimées à son sujet. Ces lieux d'affirmation ou de résignation sont d'abord péritextuels.

5.1.2. Les outils péritextuels de mythification éditoriale

5.1.2.1. Le visible immédiat : les effets-marques non-verbaux

L'énonciation éditoriale engage des réflexions entraînant des effets visuels immédiatement perceptibles. Élément le plus directement accessible par l'instance de réception, la couverture incarne un moyen essentiel à la fois de différenciation et d'identification : celle de l'œuvre, d'une part, parmi la somme totale des productions ; celle de la structure qui la publie, d'autre part, par une possible singularité visuelle propre à l'ensemble ou à une partie du catalogue. En ce qu'elle peut à elle seule résumer l'œuvre⁹⁵⁷, porter la valeur éditoriale ou auctoriale, la couverture représente de fait un enjeu capital. « Premier contact avec le lecteur » (Sébastien Cataldo), elle se subdivise en plusieurs éléments : titre de l'ouvrage, nom de l'auteur, raison sociale de la structure publiante ou logo correspondant, et par extension choix typographiques associés à ces éléments, comptent parmi les indications systématiques. D'autres sont ponctuels : illustrations, nom de la collection, genre éventuel de l'œuvre, nom du traducteur, etc., voire argumentaire promotionnel⁹⁵⁸. Chacun de ces éléments représente potentiellement la démonstration de l'autorité auctoriale ou éditoriale ; Jean Rouaud exprime ainsi au sujet de Jérôme Lindon : « Il me confia que s'il était devenu éditeur, c'était pour être sûr d'avoir son nom sur la couverture. Les éditions ne portaient pas son nom. Ce qui dit que pour lui, son nom, c'était celui des éditions nées dans la Résistance. C'était son nom de guerre, en somme⁹⁵⁹. »

Le rôle de l'illustration de couverture, tout d'abord, devient stratégique dès le XIX^{ème} siècle pour se confirmer au début du siècle suivant, à la faveur de l'industrialisation des

⁹⁵⁷ Les éditrices du Héron d'Argent « s'emploient à ce que les couvertures suffisent à identifier l'ambiance du roman » (Laure-Anne Braun).

⁹⁵⁸ La mention d'extraits de critiques sur la première de couverture, usuelle dans le milieu du livre britannique, est d'ordinaire réservée à la quatrième de couverture dans l'espace publicationnel français. D'autres procédés existent toutefois, à l'exemple de la fusion de la couverture avec une bande inamovible, imitant l'effet d'un bandeau dont il reprend la fonction : par l'indication de l'obtention d'un prix, ce dernier agit comme argumentaire commercial. Par la simple figuration du portrait de l'auteur, ou de son nom, le bandeau peut se limiter à produire un « effet prix littéraire », la seule réindication du patronyme de l'auteur sans autre indication jouant sur la ressemblance avec les bandeaux rajoutés suite à l'obtention véritable d'un prix de grande renommée. Originellement mobiles et, à cet égard, plus épitextuels que péritextuels, la fusion rend l'argument promotionnel inséparable de l'objet, faisant de nouveau écho à la pratique de la mention d'extraits d'articles de presse sur la quatrième de couverture.

⁹⁵⁹ Jean Rouaud, *Un peu la guerre*, op. cit., p. 193.

pratiques livresques et de l'ouverture progressive du champ à un marché de masse⁹⁶⁰. Argument central de vente⁹⁶¹, son principe se décline en une pluralité de modèles, dont le premier se construit paradoxalement en creux : la démarcation peut se faire par l'absence d'illustration, ou à défaut par sa rareté⁹⁶². Dans de tels cas, les codes visuels d'identification se limitent ordinairement à la présence du logo, à la palette de couleurs utilisées (le bleu « Minuit », le blanc crème de la « Blanche »), aux choix typographiques. Un tel dépouillement visuel contribue à accentuer l'effet d'harmonie, et donc le pouvoir symbolique de l'estampillage. La fréquence de ce choix est notable dans les collections des maisons emblématiques du marché du livre littéraire, tout particulièrement sur leurs grands formats : ainsi de Gallimard et de la « Blanche », Actes Sud et d'« Un endroit où aller », Seuil et ses divers « Cadres », P.O.L., Grasset, Minuit, etc. Cette dynamique peut s'appréhender comme un désir de réduction au possible de l'œuvre à son texte, marque d'un engagement envers une certaine idée de la littérature qui se suffirait à elle-même. La présence fréquente d'illustrations sur les formats poche de ces mêmes maisons (Folio, Babel, Point, Double, etc.) contribue, à l'inverse, à véhiculer une image plus accessible de ces formats, tout en conservant les codes permettant l'identification éditoriale⁹⁶³. Mais si la présence d'une illustration sur un grand format n'en est pas pour autant le signe d'une perte de légitimité, le choix qui préside à la sélection d'une image particulière demeure également porteur de sens. Elle peut être tout d'abord figurative : originale ou non⁹⁶⁴, son choix peut reposer sur l'évocation d'un rapport de contiguïté par le rapprochement entre le thème principal de l'image et le thème ou sujet principal de l'œuvre : « Ne perdons pas de vue l'aspect commercial : on est sur de la romance, soit de la pure consommation. Le livre paraît au milieu de quarante autres : il faut qu'il tape à l'œil, et qu'il réponde à des codes sans pour autant que ça tombe dans le dégueulasse, comme des torsos ou autres. » (Sarah Berziou) – voire seulement son titre –, parfois au risque du lieu commun pour les ouvrages d'un même genre⁹⁶⁵. Mais le choix de l'illustration peut aussi être la marque d'une

⁹⁶⁰ Voir notamment Daniel Renoult, « Les nouvelles possibilités techniques : le triomphe de la mécanique », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, *op. cit.*, p. 38-39.

⁹⁶¹ Julia Richard indique ainsi au sujet de son éditeur : « Il a pris des risques, et m'a dit préférer perdre 30 % des points de vente à cause de la couverture, mais que les 70 % restants sauront pourquoi ils le veulent. »

⁹⁶² Les couvertures illustrées des grands formats aux éditions de Minuit sont ainsi rarissimes, mais pas inexistantes, à l'exemple de Tony Duvert, *Un anneau d'argent à l'oreille*, 1982.

⁹⁶³ Les ouvrages de poche des éditions de Minuit étaient originellement très différents. Voir par exemple le numéro 2, Marguerite Duras, *Moderato cantabile* (1990). Police, couleur, présentation graphique, posent tout autant d'obstacles à l'identification de la maison. Le modèle initial, qui n'a duré que le temps d'une dizaine de parutions, a été rapidement changé pour une maquette bien plus évocatrice de la structure.

⁹⁶⁴ Sur ce point précis, le détail d'une œuvre préexistante peut également être tiré d'une adaptation cinématographique ou d'une représentation théâtrale (phénomène courant dans l'édition d'ouvrages dits « prescrits ») – de l'œuvre originale. Si ce procédé facilite l'identification, il possède également l'écueil de légitimer l'interprétation ou mise en scène spécifique de cette œuvre, et de justifier les choix esthétiques pris en ce sens (donner un visage à un personnage au détriment de l'imagination du lecteur), et de privilégier cette interprétation au détriment d'autres.

⁹⁶⁵ La récurrence des codes et des symboles est un fait reconnu et partagé ; l'exigence d'originalité peut être

rupture volontaire dans la construction du rapport de contiguïté, désolidarisant image, texte et titre⁹⁶⁶. La logique de l'éloignement s'ancre parfois dans une recherche de cohérence éditoriale à travers la construction des collections : les œuvres la composant se répondent alors entre elles (à l'exemple de « Folio » et de divers mouvements picturaux). L'effet de sérialisation, par le rapprochement d'œuvres potentiellement disparates au sein d'un ensemble présenté comme cohérent, redevient un marqueur identificatoire de l'instance éditoriale avant tout, mais ni textuel ni auctorial, cette dernière instance n'étant pas à l'origine du choix. L'illustration peut enfin revêtir la forme d'une représentation de l'auteur *en personne*. Photographie ou dessin, cette représentation agit comme un marqueur de légitimation effectué au profit de la posture d'auteur plus que de l'œuvre elle-même comme création singulière. Contigu à la notoriété de l'écrivain, cette logique participant d'une construction visuelle de l'auteur *best-seller* est parfois systématisée (comme Amélie Nothomb l'illustre chez Albin Michel)⁹⁶⁷. Qu'elle soit originale ou qu'elle soit le détail d'une œuvre préexistante ; qu'elle soit figurative ou abstraite, l'illustration de couverture témoigne dans tous les cas d'une tentative de démarcation par la dimension visuelle. L'identité visuelle comme forme de démarcation réactive l'importance de la distinction comparativement aux autres acteurs partageant le même secteur du marché, avec lesquels une concurrence est établie. À l'inverse, le rapprochement des codes en interne peut produire un effet fédérateur : à l'échelle d'une structure, ce phénomène est notamment visible dans la reproduction des modèles de couverture dans une collection.

Le choix de la couverture est le plus fréquemment à l'initiative de l'instance éditoriale ; la justification apportée est alors la recherche d'une harmonie, ou l'affirmation d'une certaine compétence en matière de choix : « Certains demandent des trucs impossibles à réaliser, ont une image précise de leur couverture en tête, mais qui n'est pas traduisible. » (Sarah Berziou) L'existence d'une autorité auctoriale dans l'imposition d'une couverture paraît corrélée à la reconnaissance dudit auteur dans l'espace médiatique, ou de sa légitimité littéraire. Cette marque d'une prééminence sur l'autorité éditoriale dont bénéficie par exemple Guillaume Musso, « Fort de ses chiffres de ventes mirobolants⁹⁶⁸ », trouve néanmoins en certains cas ses

confrontée à la démocratisation des usages, notamment identificatoires, du genre. Suite au départ de Fred Vargas de chez Viviane Hamy pour Flammarion s'ensuit un procès en contrefaçon portant sur le paratexte et plus précisément les couvertures, considérées comme trop proche des anciennes. La cour d'appel de Paris, estimant que les nouvelles couvertures de Flammarion reprenaient les caractéristiques communes du genre, déboute le plaignant. Cour d'appel de Paris, pôle 5, chambre 1, 24 septembre 2019, Sarl VH Editions/SA Flammarion, n°17/19205.

⁹⁶⁶ Les couvertures de la collection « Double » de Minuit marquent ainsi, dans les premières années, une tendance à l'expérimentation. Voir ns 1, 38, 39, 44, 70, 72, 84, 95, 99, 102.

⁹⁶⁷ À défaut, la représentation visuelle de l'individu auctorial se limite à une illustration sur la quatrième de couverture, ou sur un bandeau amovible, reprenant également le nom de l'auteur et/ou le titre de l'ouvrage.

⁹⁶⁸ Jérôme Dupuis, « Edition : la vérité sur le transfert de Guillaume Musso » [en ligne], dans *L'Express*, 16 octobre 2017. https://www.lexpress.fr/culture/edition-la-verite-sur-le-transfert-de-guillaume-musso_1952238.html

limites : en bien des cas, le phénomène des « maisons d'édition où l'auteur n'a rien à dire » (Charlotte Bayart-Noé) exprime un déséquilibre au désavantage des auteurs. Mais cette observation est tempérée par la plus grande liberté laissée aux auteurs dans d'autres cadres, les éléments de couverture étant alors ouverts à la proposition depuis l'une ou l'autre des deux parties : « On donnait à l'auteur trois choix. Ces choix étaient donc sélectionnés en amont par l'éditeur, parce celui-ci savait qu'ils allaient vendre. » (Marie-Laure Deprez) La possibilité récurrente de la négociation fait alors du matériau visible lors de l'acte de réception le résultat d'un accord, atteint à la mesure de la reconnaissance des divers éléments précédemment évoqués : désirs singuliers, reconnaissance du professionnalisme, etc. : « Il y a un juste équilibre à trouver, mais avec l'auteur. » (Sarah Berziou) Cet accord s'établit à travers un spectre de situations variées, de la « source de conflits » en raison du « final cut » (Charlotte Bayart-Noé) dont dispose toujours l'éditeur, jusqu'au consentement conscient face à l'autorité éditoriale : « Je suis assez persuadé qu'il faut que l'auteur se désinvestisse le plus possible de la couverture de son livre. [...] C'est quelque chose qui doit être désacralisé, pour lequel il faut faire confiance à l'éditeur dont c'est le travail et la responsabilité. » (Adrien Mangold)

Outre la couverture, la constitution du livre comme objet se suffisant à lui-même comme support de la valeur péritextuelle⁹⁶⁹ représente l'un de ces énoncés non-verbaux et porteurs de sens. Le *support* comme point de rencontre entre la matière et le format est conséquemment au centre de certains enjeux incarnant fréquemment les reflets d'une identité éditoriale. Le procédé paraît limité dans ses marges de manœuvre, du moins dans le domaine de la littérature⁹⁷⁰ : les proportions des grands formats – *a fortiori* celle des poches – demeurent somme toute similaires d'une maison à l'autre. Cette pratique partagée n'empêche pourtant pas la différenciation, l'attention portée à la matérialité pouvant consister à fabriquer le livre en suivant les procédures usuelles de la maison, faisant de chaque objet un exemplaire représentatif du travail habituel de cette structure ; la matérialisation devient l'expression d'une marque de fabrique, favorisant l'effet d'harmonisation où la distinction repose sur l'originalité vis-à-vis du reste de la production, même si l'écart n'est que léger par rapport à la coutume (comme Actes Sud avec le

[consulté le 30 juin 2023].

⁹⁶⁹ Dans l'édition de littérature et contrairement à d'autres secteurs, le péritexte éditorial forme un ensemble suffisamment cohérent pour constituer un support singulier : il n'est pas *combiné*, sauf exception témoignant de la recherche d'une distinction matérielle, ne s'encombrant pas de matériel *hors le livre*, en dehors de quelques pratiques esthétiques, comme la jaquette, ou promotionnels, comme le bandeau. En omettant ces deux derniers exemples – qui sont des éléments amovibles mais pour lesquels un usage particulier extra-livresque n'est pas prévu –, l'édition généraliste n'inclut d'ordinaire pas de produits ajoutés. Les répercussions de ces choix s'observent dans l'absence de certaines pratiques (ou leur abandon à l'heure actuelle), en particulier celle des produits dérivés, dont la présence est régulière dans l'édition de livres pratiques ; cet usage s'est notamment démocratisé au sujet des ouvrages de cuisine.

⁹⁷⁰ Certains domaines, en particulier les livres d'art ou la bande dessinée, présentent des variations bien plus marquées.

format 10x19, ou Sabine Wespieser avec le format 14x18). La distinction par la matérialité peut s'observer également au sein d'une même maison, séparant un ensemble d'œuvres du reste du catalogue ; et tandis que la différence entre les collections de certaines ne se remarque parfois qu'à travers l'estampillage de couverture, d'autres creusent ces écarts de manière plus significative. A moindre échelle que celle du marché, la logique de démarcation reste la création d'ensembles cohérents :. « Je veux qu'il y ait une uniformité de collection et de fabrication, et pas avoir un livre en souple, un en dur sous prétexte qu'il n'y a pas eu le même financement ou la même accroche au niveau du public. » (Jérémy Rueff) L'espace physique occupé par le livre étant également un espace culturel, intellectuel, et supposant un certain partage, le choix du matériau utilisé devient socialement porteur de sens, politique⁹⁷¹, économique⁹⁷², ou véhiculant d'autres formes d'engagement⁹⁷³. La réédition agit en ce cas dans le sens d'une possible réappropriation par la matérialité, qu'il s'agisse d'une œuvre originellement publiée dans une autre maison d'édition ou dans la même, accolant à l'œuvre une charge symbolique possible, dont elle ne disposait pas nécessairement auparavant⁹⁷⁴. Plus rarement, de telles distinctions reposent sur une inversion des valeurs entre les codes visuels ou matériels d'une structure et son recours à des pratiques plus communes⁹⁷⁵. Codes matériels et de format peuvent ponctuellement s'imposer à l'auteur, témoignant ainsi d'une ascendance de l'un sur l'autre : l'effet de sérialité dépasse la spécificité propre à chaque œuvre, et la bannière commune dépasse la marque auctoriale. Dans un régime de semi-liberté (soit la possibilité d'effectuer quelques choix, en restant globalement soumis aux impératifs de l'harmonisation), l'auteur, ordinairement moins au fait des questions relatives à la matérialité en ce qu'elles mobilisent un certain degré de compétence en fabrication, dont il ne dispose pas nécessairement, peut être exclu des décisions relatives à la transformation du livre en *objet*. Contrairement à d'autres éléments paratextuels

⁹⁷¹ A l'exemple des « Tracts » de Gallimard, abordant des sujets de société contemporains et imprimés sur papier mat recyclable, agrafé en un seul livret ; la couverture ne se distingue donc pas matériellement du reste – fragile et non pérenne.

⁹⁷² La valeur ajoutée, hautement symbolique, peut être réalisée par le biais de l'association du livre à une plus grande valeur monétaire qu'à l'accoutumée : ainsi des coffrets, éditions spéciales, de luxe ou semi-luxe (Pléiade). A l'opposé, certaines collections ne visent pas à la qualité mais justement à l'économie, comme l'incarnent les livres de poche. L'attention particulière peut aussi concerner des tirages à la frontière entre l'unique et le commun, soit le *rare*, parmi lesquels se trouvent beaucoup de premières éditions, souvent tirées sur papier vélin. Le rappel est d'ailleurs fréquent en page de garde : « il a été tiré de cet ouvrage XX exemplaires numérotés, etc. » *L'édition* au sens de version particulière d'un ouvrage est porteuse de valeur et est une pratique toujours fréquente, motrice de la bibliophilie.

⁹⁷³ Telles que l'écologie, par la mention relative à l'impression sur papier recyclé.

⁹⁷⁴ La collection « Les inépuisables » chez Actes Sud participe d'un désir de redécouverte d'œuvres dans un contexte plus légitimant que celui du poche. On y lit en avant-propos : « "les inépuisables" réaffirment, par une fabrication exigeante, la pérennité d'un objet aussi choisi que son contenu : comme le nom le suggère, "les inépuisables" sont conçus pour durer des siècles. » A l'inverse, le passage en poche signe le désir d'une facilitation d'accès au plus grand public, le passage dans une autre matérialité de moindre coût contribuant à cette facilitation.

⁹⁷⁵ Les éditions José Corti se dénotent originellement par leur absence de massicotage ; cette pratique autrement commune demeure un moyen de conserver une certaine identité. Même les ouvrages répondant à la norme peuvent garder une identité propre non par rapport au marché du livre dans son intégralité, mais par rapport au reste du catalogue auquel ils se rattachent : ainsi les éditions disposent-elles d'une collection intitulée « Les massicotés ».

proposés par l'éditeur et acceptés par l'auteur (ou inversement), ce dernier n'a souvent pas droit de parole sur les questions les plus techniques, qui relèvent d'un savoir-faire spécifique, dont les décisions sont souvent prises en son absence : « La fabrication est une spécialisation, demande du temps et de l'implication [...]. Travailler avec un éditeur, c'est aussi laisser du temps à la création ; pouvoir se concentrer dessus plutôt que de se parasiter l'esprit avec autre chose. » (Jérémy Rueff) L'appropriation des décisions, plus à la portée de professionnels internes à la maison ou sollicités en externe pour l'occasion, n'est toutefois pas systématique : Assouline rappelle au sujet de *La Jeune Parque* de Valéry : « Il faut dire que, outre ses qualités littéraires, sa fabrication, son édition ont été préparées avec soin, en équipe, par l'auteur et l'éditeur⁹⁷⁶. » Quoique le procédé soit peu fréquent, la démarcation matérielle peut être alors celle d'une œuvre singulière, par la mise en place de procédés de fabrication spécifiques. Pratique inverse de l'harmonisation signant une recherche d'originalité paratextuelle et par-delà sa reproductibilité, l'ouvrage devient *hapax* du fait même de sa matérialité⁹⁷⁷. Mais si la distinction est bien possible par quelques procédés, que matériau et format peuvent constituer des espaces d'expression auctoriale, il apparaît que la production proprement dite dépend toujours de l'éditeur et non pas de l'auteur. Tout en offrant ponctuellement les moyens d'un détachement d'une esthétique de la cohérence, le livre reste le résultat d'une négociation dans laquelle l'éditeur garde le pouvoir de la décision finale.

5.1.2.2. Textualités mythifiantes

L'espace d'énonciation matérielle se complète possiblement d'un espace d'énonciation textuelle. Parmi les éléments le composant se trouvent les deux identifiants les plus élémentaires de l'objet-livre par-delà les démarcateurs visuels de son apparence physique : titres et nom d'auteur, ainsi, permettent également par leur combinaison de distinguer un ouvrage de tous les autres. Faisant partie intégrante du processus de réception, le patronyme agit à lui seul comme argument commercial ; pouvant devenir porteur de sens par les choix typographiques réalisés, il n'est pas rare de le voir prendre le pas sur le titre dans l'espace de la couverture (comme l'illustrent par exemple nombre d'ouvrages de Franck Thilliez ou encore Guillaume Musso dans leurs différentes éditions). A l'inverse, certaines présentations étant régulées par les codes propres à la maison ou à la collection, l'harmonie recherchée ne permet pas la mise en avant d'un nom en particulier, quand bien même celui-ci jouirait d'une certaine notoriété (un phénomène une nouvelle fois observable dans la « Blanche » de Gallimard ou aux éditions de

⁹⁷⁶ Pierre Assouline, *Gaston Gallimard, op. cit.*, p. 120.

⁹⁷⁷ Parmi tant d'autres exemples, mentionnons *Cent mille milliard de poèmes* de Raymond Queneau (Gallimard, 1961), par le découpage de ses pages en languettes, ou encore *Les Samothraces* de Nicole Caligaris (Le nouvel Attila, 2000) se constituant d'une seule feuille pliée, longue de 6 mètres.

Minuit). Par jeu sur une notoriété extratextuelle, cette préférence donnée au nom (d'écrivain ou non) peut devenir la marque travaillée d'un succès attendu *a priori* (participant de la tendance à « fabriquer des succès »). Le choix de l'élément mis en avant de manière prioritaire relève d'une stratégie : l'instance éditoriale vend-elle *le nom*, donnant priorité à l'effet-marque auctorial, ou bien *l'œuvre* comme objet textuel ? « Nora Roberts, qui est extrêmement prolifique, a sa charte graphique. [...] Paulo Coelho a aussi une charte bien à lui : le nom de l'auteur est dans une police particulière, et les illustrations sont toujours dans une certaine gamme de teintes, plutôt pâles. On parle ici de deux auteurs très prolifiques, qui se vendent très bien, donc on a tout intérêt à les distinguer des autres en librairie. » (Anaïs Pournin) L'importance de la visibilité du nom s'étend également à la question de son choix, engageant une nouvelle réflexion en cas de recours à un pseudonyme⁹⁷⁸.

Autre élément textuel porteur de sens, le choix du titre devient, en complément du nom avec qui il partage la couverture, une marque plurielle d'identité et d'autorité. Ne pouvant théoriquement pas être partagé par deux ouvrages de la même catégorie⁹⁷⁹, ni même être trop proche de titres déjà existants, pour des raisons juridiques autant que commerciales (éviter la confusion possible)⁹⁸⁰, son originalité permet la différenciation tout en évitant les amalgames. Jouant comme une accroche, les usages laissent toutefois ponctuellement apercevoir récurrences, tendances, voire modes dans leur constitution, parfois propres aux secteurs visés : « S'il s'agit d'un roman de *fantasy*, on le constate rapidement, rien que par le titre, l'illustration, le résumé... » (Laure-Anne Braun) Toujours aux fins de démarcation, sa longueur d'ordinaire

⁹⁷⁸ Son usage est parfois déconseillé : ainsi de cet auteur qui, ayant envoyé son manuscrit sous pseudonyme, se vit enjoindre par son éditeur « d'assumer de mettre [s]on vrai nom » pour la publication (auteur anonyme). Si l'auteur y a recours, celui-ci peut être un moyen de distinction : un patronyme trop courant risque d'affaiblir cette portée. Mais le pseudonyme peut être employé à des fins d'anonymat : si « George Sand » servit à Amantine Dupin pour dissimuler son genre, l'inverse se constate ailleurs : « Plusieurs écrivent sous pseudos pour ne pas qu'on sache que ce sont des hommes, mais la démocratisation du genre fait qu'aujourd'hui, un mec n'a pas peur de dire qu'il écrit de la romance. » (Sarah Berziou). Moyen de séparer l'état civil d'avec le nom d'artiste, le recours renforce l'idée d'une posture auctoriale par l'identification : le nom d'usage pris par l'auteur reste ordinairement le seul et l'unique visible dans l'appareil péritextuel immédiatement accessible (Voltaire, Molière, George Sand, Michel Houellebecq, etc.). Certaines parutions toutefois passent outre l'apposition pseudonymique ; si ce procédé s'explique par des choix effectués à des fins de facilité d'identification (Rabelais plutôt que Alcofribas Nicier), d'autres vont parfois à l'encontre du désir auctorial initial : *La Vie devant soi*, dans sa version de poche, indique comme auteur Emile Ajar (Romain Gary), faisant fi de la recherche initiale d'une plus grande impartialité de la réception de son œuvre lors de son adresse au lectorat.

⁹⁷⁹ Le phénomène s'observe toutefois en quelques occurrences : Léa Simone Allegría et Alexandra David-Neel sont toutes deux autrices d'un roman publié sous le nom de *Le Grand Art* (Flammarion, 2020 et Le Tripode, 2022).

⁹⁸⁰ (Anaïs Pournin déclare ainsi au sujet d'un ouvrage d'Edward Snowden : « on avait décidé de traduire le titre par *Mémoire vive*, au singulier. Evidemment, quand on donne un titre d'un ouvrage, surtout quand c'est une traduction, on s'assure que le titre n'est pas déjà pris. Et en fait, catastrophe : un document avait été publié sous le même titre, donc il était impossible de le choisir à nouveau pour ce titre-là. En plus, c'est intervenu tardivement dans le processus : les épreuves étaient en cours de correction, etc. Il avait été vendu aux représentants comme ça, on ne pouvait pas non plus complètement modifier le titre, la direction du Seuil a choisi simplement de mettre le titre au pluriel. »

assez limitée peut être exacerbée⁹⁸¹ ou, plus rarement, peut inclure des éléments graphiques non verbalisables⁹⁸². En matière de rapports d'autorité, le sujet ne fait aucunement exception : La liberté est en certains cas entièrement laissée à l'auteur : « On a à cœur de tenir compte de tout : par exemple, jamais je n'imposerais un titre si l'auteur a décidé qu'il ne le changera pas. » (Sarah Berziou) ; « La plupart des auteurs disent que l'éditeur le choisit, et que c'est une loterie : les titres sont parfois nuls. J'avais peur qu'ils le changent mais ils ne m'en ont jamais parlé, le titre était acquis » (Philippe Meslé), quoique cette liberté puisse être parfois contrainte par un ensemble de conventions auxquelles ne peuvent échapper les œuvres inscrites au sein du marché du livre⁹⁸³. En d'autres circonstances, l'éditeur peut parfois faire démonstration de son expérience éditoriale pour suggérer ou refuser un titre⁹⁸⁴, voire de son autorité pour l'imposer : « Il peut ensuite y avoir des difficultés sur le titre ; mais dans le contrat, j'explique que le titre est l'apanage de l'éditeur, puisqu'il est un critère important dans la réussite du livre, et que c'est moi qui mets le pognon. » (Charlotte Bayart-Noé) ; « j'ai beaucoup d'auteurs qui ont été malmenés dans des maisons d'édition, où on leur a fait miroiter des choses [...] Puis on leur a imposé un titre, une couverture, des corrections. » (Sarah Berziou) Mais dans une situation d'entre-deux, le choix du titre peut à son tour résulter d'une négociation, autrement dit se fasse d'un commun accord entre l'auteur et l'éditeur : « je comprends qu'un auteur souffre si son livre est publié sous un titre qui ne lui convient pas. Mais pour autant, je ne vais pas accepter le titre du manuscrit quand il est invendable ; il y avait donc un travail dessus avec l'auteur. On fait des listes de titres, et à un moment donné, la décision était prise en commun. » (Charlotte Bayart-Noé), dès lors, la négociation devient à nouveau potentiellement source de conflit : « Si le titre était bon, alors on le gardait ; par contre, s'il n'était pas bon, c'était souvent une bataille avec l'auteur pour le changer. Ce n'était pas nécessairement qu'il était mauvais, c'est juste qu'on pensait qu'il pouvait mieux se vendre sous un autre titre. [...] L'auteur pense généralement beaucoup à son titre, et l'éditeur va lui casser son délire. » (Marie-Laure Deprez)

Mais les questionnements relatifs au rapport entre auteur et éditeur dans le corps physique de l'œuvre ne s'arrêtent pas là ; le paratexte comme support de mythification triple (œuvre, auteur, instance éditoriale) n'est pas nécessairement corrélé à ses éléments les plus

⁹⁸¹ Quelques cas de titres à rallonge : Hervé Le Tellier, *Tous les hommes n'habitent pas le monde de la même façon*, prix Goncourt 2019 ; Charles Bukowski, *Jouer du piano ivre comme d'un instrument à percussion jusqu'à ce que les doigts saignent un peu* ; Vincent Ravalec, *Une orange roulant sur le sol d'un parking...* dont le titre et le texte ne font qu'un, etc.

⁹⁸² Tels que Jacques Roubaud, « Signe d'appartenance », (Gallimard, 1967), dont le titre ne se prononce pas ; Christian Bobin, *Pierre*, (Gallimard, 2019), incluant une virgule ; Frédéric Beigbeder, *L'Homme qui pleurait de rire* (Grasset, 2020), remplaçant le titre par un émoticône, etc.

⁹⁸³ *L'Homme qui pleurait de rire* de Frédéric Beigbeder, titré par un émoticône en couverture, n'en est pas moins renommé dans le paratexte (dernière page, avant l'ISBN), ainsi que dans tout l'épitéxte en ligne (sites marchands, site d'éditeur, etc.). Ainsi, l'originalité du titre et sa non-verbalisation n'est plus que visuelle (par la couverture) et, surtout, une impression temporaire : le livre dispose bien d'un titre, et n'a pu se soustraire à cet impératif.

⁹⁸⁴ Voir par exemple le cas de Michel Bussi dans Collectif, « Entretien avec Michel Bussi », art. cité, p. 150.

immédiatement identifiables, et l'énonciation textuelle peut être aussi discursive. Si certains de ses composants sont anecdotiques⁹⁸⁵, d'autres jouent un rôle d'importance. Ainsi des préfaces (plus rarement des postfaces), éléments facilitateurs de l'« accès » au cœur de l'œuvre ou plus-value d'attestation de sa valeur en tant qu'œuvre littéraire. Cette marque est d'autant plus légitimante que le rédacteur est lui-même source d'autorité. Possiblement travail d'un écrivain consacré dont la notoriété se répercute sur le bénéficiaire et à ce titre, argument publicitaire intégré⁹⁸⁶, elle peut être aussi du fait de critiques, de spécialistes⁹⁸⁷ ou d'éditeurs eux-mêmes : « Pour L'Arbre vengeur, j'ai écrit une préface à un roman de Michel Bernanos (fils de Georges), lu naguère à la Table Ronde et formidable auteur, mais ce ne sera jamais un *best-seller*... » (Jean-François Merle) Toutes les parutions n'en bénéficient cependant pas, et le procédé est plus fréquemment observable dans les rééditions ou les anthologies que les grands formats, à la différence des quatrièmes de couverture, incomparablement plus communes et dont la construction, selon divers modèles, demeure encore particulièrement signifiante.

Lorsque ces dernières incluent des éléments paratextuels, s'y trouvent le plus fréquemment des extraits du corps de l'œuvre elle-même ou parfois des textes originaux, pouvant prendre la forme d'un résumé de la diégèse ou d'un texte inédit aux fins de créer une accroche ; mais plutôt que de s'adresser au libraire ou au représentant, cette nouvelle forme de la « prière d'insérer⁹⁸⁸ » est fixe, et se destine avant tout au lecteur profane comme discours promotionnel. Quelle qu'en soit la forme, ces lieux deviennent d'autres lieux d'expression de l'identité éditoriale : « Je n'aime pas qu'on m'explique le monde, donc dans une quatrième de couverture, je n'ai pas envie d'expliquer le monde. Mais je conviens que c'est mieux de le faire, puisque les gens achètent plus facilement. » (Charlotte Bayart-Noé) Lorsqu'ils sont rédigés, les textes de quatrième, le plus souvent anonymisés, peuvent être malgré tout – à l'instar des préfaces – signées d'un auteur reconnu⁹⁸⁹, de l'éditeur⁹⁹⁰, voire de l'auteur lui-même⁹⁹¹. Moyen

⁹⁸⁵ Parmi les textualités peu marquantes se comptent notamment les notes de bas de page, les n.d.t, n.d.a, n.d.e., toutes observables comme fragments péritextuels témoignant néanmoins d'une autorité sur le lecteur.

⁹⁸⁶ Outre le célèbre cas de l'élogieuse préface au *Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux rédigé par Jean Cocteau, mentionnons par exemple celle de Patrick Grainville à l'édition de poche de *Bethsabée* de Torgny Lindgren (Actes Sud, 2004).

⁹⁸⁷ Les multiples éditions du *Grand Meaulnes* d'Alain Fournier ont ainsi été préfacées par Emile Henriot (Famot (Suisse), 1977), Daniel Leuwers (LGF, 1983), ou encore Sophie Basch (LFG, 2008).

⁹⁸⁸ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 30 et surtout 106-119.

⁹⁸⁹ Marguerite Duras signe ainsi la quatrième de couverture de *L'Opoponax* de Monique Wittig (Minuit) dans son édition de 1994.

⁹⁹⁰ Actes Sud s'en est fait une marque, intitulant même les quatrièmes « Le point de vue des éditeurs ». L'éditeur signataire peut trouver, dans son activité de *rédacteur*, une nouvelle casquette créative. Sa production d'énoncés, cependant, qu'elle se trouve sur la quatrième, ou qu'il s'agisse d'une préface, ne demeure toutefois qu'un instrument paratextuel au service de la promotion de l'œuvre. Le plus souvent toutefois, le texte original de quatrième reste à l'origine de l'instance éditoriale mais est anonymisé, contribuant à effacer l'auctorialité du rédacteur au profit d'un énoncé d'abord *structurel*.

⁹⁹¹ Cette pratique est notablement récurrente aux éditions P.O.L. Lorsque le texte de quatrième est rédigé par

d'affirmer de manière putative les qualités intrinsèques d'un texte⁹⁹², la quatrième devient par ailleurs possiblement un outil de renforcement de la posture auctoriale : par la présence ponctuelle de sa représentation physique (photographie ou dessin), mais surtout par la présence complémentaire au texte d'une biobibliographie sélective – listant ses créations antérieures d'un court argumentaire, caution de littérarité dès lors que l'auteur y est décrit comme « écrivain⁹⁹³ ». L'espace possède en outre cette particularité de n'être pas réservé qu'à l'énonciation éditoriale seule ; en qualité de support promotionnel, la quatrième comporte parfois des extraits de revues de presse, reprenant divers arguments critiques publiés par des tiers – parfois même amateurs : « Il est arrivé que des quatrièmes de couverture ne citent pas la presse écrite mais un blog, ça a prouvé ses effets. Ce n'est pas à négliger : c'est une autre forme de promotion du livre. » (Anaïs Pournin) Certaines quatrièmes, éloignées originellement de ce modèle, finissent par y basculer ; « la quatrième de couverture muette de Minuit, la plus racée de toutes⁹⁹⁴ » est originellement, du fait même de son absence de texte, symbolique : sans besoin de prescription péritextuelle, l'œuvre se suffit à elle-même. Mais, affaiblissement d'une pratique distinctive ou exploitation de codes partagés, cet usage tend à se démentir avec le temps⁹⁹⁵. Injonction de lecture, le texte promotionnel descriptif agit comme sélection, *a priori*, de ce qui est le plus représentatif des caractéristiques de l'œuvre de sorte à stimuler l'envie de lire, de justifier l'existence à venir d'un plaisir esthétique, ou d'une satisfaction des attentes du lecteur : dans le cas d'une fiction, ces caractéristiques peuvent être propres à la narration, ou encore à l'exploitation du romanesque⁹⁹⁶. Par une telle défense, l'énoncé peut toutefois devenir, plus qu'une accroche, une grille de lecture pour le récepteur, offerte par l'instance éditoriale et à cet effet, agir – voire induire en erreur – sur l'« horizon d'attente » lectorial⁹⁹⁷.

l'auteur mais n'est pas distinctement signé, la production auctoriale laisse tout crédit à l'éditeur.

⁹⁹² Voir par exemple la quatrième de couverture de Jean-Philippe Toussaint *Faire l'amour*, Minuit, 2002.

⁹⁹³ Il est notamment indiqué, sans autre information biographique, « Yann Moix est écrivain » sur la quatrième de couverture de *Dehors* (Grasset, 2018).

⁹⁹⁴ Sylvie Ducas, « Les “Vies majuscules” de Jérôme Lindon » [en ligne], dans *Littératures*, n°67, 2013. <http://journals.openedition.org/litteratures/255> [consulté le 30 juin 2023].

⁹⁹⁵ La pratique de la rédaction de textes sur la quatrième de couverture remonte au moins aux années 1990. (Eric Chevillard, *Palafox*, 1990 (impr. 1990). La pratique ne devient pas systématique pour autant ; si l'usage se régularise, il demeure encore sporadique aujourd'hui (Jean Echenoz, *La Réticence* (1991, impr. 2010) présente une quatrième vide). L'absence de texte dans les premières éditions peut être rétablie ultérieurement, là encore sans automatisme : *Fin de partie* (1957 impr. 2013) et *Cap au pire* (1991 impr. 2018) de Beckett sont les deux seules rééditions de l'auteur à disposer de tels textes. La collection de poche, « Double », semble régulariser le principe d'un texte de quatrième accompagné d'une revue de presse et d'une photo de l'auteur, entérinant un peu plus la démocratisation de la pratique et l'abandon d'une démarche distinctive.

⁹⁹⁶ Quoique les exemples illustrant ce phénomène ne manquent pas, il nous paraît convenable d'en fournir ici un rassemblant ces critères. Le texte de quatrième de *Puisque nous sommes vivants* d'Olivia Rosenthal (Verticales, 2000) expose de la sorte : « On retrouve, dans ce troisième livre d'Olivia Rosenthal, l'humour et la puissance verbale de ses deux précédents. Une langue qui va puiser dans les plus vieilles ressources rhétoriques et dans les raretés précieuses pour dire toute la violence contenue d'une âme torturée d'aujourd'hui. Torturée, mais détachée de l'obscène complaisance qui va trop souvent avec. D'où le plaisir vif que le lecteur retirera de cette prose inventive, déraisonnable et auto-sarcastique. »

⁹⁹⁷ Ce qui me paraît notablement illustré par la quatrième de couverture de Julie Zeh, *La Fille sans qualités*, Actes

5.1.2.3. Le pouvoir d'estampillage : focalisation sur la catégorisation générique

La catégorisation générique agit comme un élément constitutif du paratexte, et participe activement de la préparation de la réception (en amont du lectorat) par l'instance éditoriale. Relatif à un terme notablement employé aujourd'hui pour définir les spécificités propres aux catégories de textes rassemblés par le partage de certaines caractéristiques⁹⁹⁸, l'« attribution d'un genre » correspond donc à l'inscription d'un ouvrage singulier au sein d'un ensemble, selon divers dénominateurs communs. Ainsi la catégorisation générique induit-elle une proximité de l'œuvre concernée avec d'autres œuvres relevant supposément du même genre, et une distinction d'avec les autres ; c'est ainsi que selon Tynianov, les genres paraissent se constituer en creux, par rapport à ceux qui leur sont voisins : « l'étude des genres isolés est impossible hors du système dans lequel et avec lequel ils sont en corrélation⁹⁹⁹ ». Mais si la distinction entre les « genres » a été fréquemment interrogée au fil du temps, posant d'emblée la difficulté à en fournir des définitions stables ou à en établir les frontières¹⁰⁰⁰, dans la somme de tous les ouvrages concernés par une opération de classification se trouvent ceux pour lesquels est réalisée ou a été réalisée une action commune : la reconnaissance de la caractéristique de littérarité¹⁰⁰¹. L'attribution d'un substantif déterminant le genre d'une œuvre peut provenir d'une démarche descriptive, attestable par l'analyse littéraire : le texte *est*, et il revient aux spécialistes de faire correspondre la réalité relative aux caractéristiques du texte lui-même le genre désigné par l'instance éditoriale et la désignation idoine, quoique cette démarche ne puisse fondamentalement se défaire d'une dimension arbitraire¹⁰⁰². Mais si la catégorisation générique d'une œuvre peut correspondre à un tel procédé mis en place par une instance d'autorité sur l'œuvre, l'usage peut également répondre à des logiques prescriptives plus que descriptives, et de fait participer activement à l'orientation de l'acte de réception. Ainsi de l'instance éditoriale pouvant également accepter, supporter et défendre la nature générique de trois manières : par l'estampillage direct, par la catégorisation de l'œuvre dans l'espace épitextuel (le catalogue imprimé, le site, la brochure, la publicité, etc.), ou par l'insertion dans

Sud, coll. « Lettres allemandes », 2007.

⁹⁹⁸ <https://www.cnrtl.fr/definition/genre> [consulté le 30 juin 2023].

⁹⁹⁹ Iouri Tynianov, *Le Problème de la langue poétique*, Leningrad, 1924, p. 38, tel que cité dans Tzvetan Todorov, « L'héritage méthodologique du formalisme », dans *L'Homme*, n°5-1, 1965, p. 67.

¹⁰⁰⁰ La question de la distinction entre les différentes catégories littéraires est ainsi abordée dès l'Antiquité, avec la *Poétique* d'Aristote. Tzvetan Todorov synthétise ainsi : « La plupart des chercheurs refusent aux études littéraires le droit à une terminologie bien définie et précise, sous prétexte que le découpage des phénomènes littéraires change selon les époques et les pays. » (Tzvetan Todorov, « L'héritage méthodologique du formalisme », art. cité, p. 66).

¹⁰⁰¹ Selon Dominique Combe, la « typologie naïve » des genres littéraires est récapitulée comme suit : fiction narrative (roman, nouvelle, conte, récit ; poésie (en vers ou en prose) ; théâtre (tragédie, drame, comédie) ; essai (discours philosophique ou théorique, autobiographie, mémoires, journal, etc.) Voir Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, Hachette, 1992, p. 14.

¹⁰⁰² Tzvetan Todorov, « L'héritage méthodologique du formalisme », art. cité, p. 67.

un sous-ensemble composé d'autres œuvres partageant des caractéristiques communes relatives à ce genre¹⁰⁰³. Un tel estampillage peut n'être pas nécessairement cohérent avec le consensus critique : en effet, la caractérisation générique d'une œuvre, selon Gérard Genette, occupe une fonction rhématique, « puisque destinée à faire connaître le statut générique intentionnel de l'œuvre¹⁰⁰⁴. » L'autorité véhiculée par cette définition est avant tout celle exercée sur le récepteur final : ce statut est celui que « l'auteur et l'éditeur veulent attribuer au texte, et qu'aucun lecteur ne peut ignorer ou négliger cette attribution, même s'il ne se considère pas comme tenu à l'approuver¹⁰⁰⁵ ». Alors que la « définition » du genre, lorsqu'elle correspond à une démarche scientifique, répond à un usage descriptif, la classification du livre par l'instance éditoriale est pour sa part une action *putative*. L'estampillage devient à lui seul une justification, « preuve » de l'appartenance d'une œuvre à un genre donné qui n'est donc pas qu'un phénomène passif de réception – soit une classification *a posteriori* par une attestation critique, ou une dynamique d'écriture ne pouvant donner lieu qu'à l'attestation correspondante à son exercice ; il est également un phénomène déclaratif résultant de l'exercice d'un pouvoir éditorial. Certes, les segmentations génériques sont pour la plupart communes aux éditeurs dans leurs appellations (voir *supra*) ; cet état de fait pourrait laisser croire à une cohérence des genres, dont l'acte d'estampillage ne ferait que renforcer le bien-fondé, indépendamment de la source à l'origine de la publication : l'attribution suppose en effet une certaine hégémonie textuelle, ou la présence dominante de caractéristiques propres à un genre donné. Mais l'estampillage possède une dimension unifiante et sublimante, lissant les disparités, dans un procédé d'effacement des subtilités narratives ou scripturales, et au profit d'une dénomination unique, qui essentialise l'œuvre aux codes d'identification propres au genre choisi indépendamment de sa complexité. Si des œuvres peuvent se situer diégétiquement à la charnière des genres, les appellations doubles ou croisées qui laisseraient supposer une répartition égale de leur traitement dans l'œuvre semblent évitées dans la pratique : aussi poétique ou autobiographique que puisse être un roman, aussi romanesque que puisse être un essai, l'ouvrage tendra à être catégorisé dans une seule de ces catégories quand bien même paraîtrait-il remplir les critères de plusieurs d'entre elles. Ahmed Boualili décrit ainsi par exemple, au sujet de *L'Exproprié* de Tahar Djaout (François Majault, Paris, 1991) :

¹⁰⁰³ Par exemple, l'intégration d'une œuvre au sein d'une collection dont les caractéristiques communes aux titres précédemment publiés s'éloignent ou se rapprochent de la définition consensuelle du « roman » guident la réception de cette nouvelle œuvre comme appartenant effectivement au genre, ou à l'inverse comme n'en relevant pas.

¹⁰⁰⁴ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 98.

¹⁰⁰⁵ *Idem.*

Cette ambiguïté de la relation d'appartenance générique est perceptible dans *L'Exproprié*. En effet, ce texte porte la mention « roman » sans pour autant satisfaire aux critères déterminant cette catégorie. Nous avons montré dans notre mémoire de magistère que, statistiquement, ce « roman » se rapproche davantage de la poésie que du récit, ce qui confirme le point de vue de certains critiques, comme Janine Fève-Caraguel qui voyait dans ce texte un poème. Ce qui importe, c'est de montrer comment le genre sert de cadre sans pour autant constituer une fin en soi¹⁰⁰⁶.

Une nouvelle définition ou apposition ne deviendra pas nécessairement une norme, mais fera plus volontiers figure d'exception¹⁰⁰⁷ ; les frontières sont ainsi simplifiées par-delà la possible complexité diégétique. Ainsi, si la figuration générique lors de la parution atteste de fait la validité des caractéristiques textuelles par l'instance éditoriale, elle fonctionne aussi comme négation (ou considération comme superfétatoire) des autres genres potentiellement identifiables d'une œuvre : toute classification est par conséquent réductrice dans sa fonction même. Cette persistance de la classification se fait certes au prix de la perte partielle de démarcation et d'originalité, aux fins d'uniformisation de la production¹⁰⁰⁸, mais l'information délivrée primant sur le contenu lui-même, la caractérisation n'en revêt pas moins une portée déclarative et, en conséquence, un aspect officiel. Celle-ci n'est pas pour autant *performative*, en ce qu'elle n'est ni définitive (en cas de changement dans la réédition), ni consubstantielle de l'œuvre (la classification pouvant être sujette à débat¹⁰⁰⁹). Ainsi, l'estampillage générique

¹⁰⁰⁶ Ahmed Boualili, « Hétérogénéité discursive et hybridation de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Tahar Djaout », dans *Synergies Algérie*, n°7, 2009, p. 202.

¹⁰⁰⁷ C'est notamment le cas de plusieurs ouvrages d'Antoine Volodine, avec *Vues sur l'ossuaire : române* (Gallimard, 1998), ou encore *Des anges mineurs : narrats* (Seuil, 1999).

¹⁰⁰⁸ La subdivision des catalogues et l'estampillage générique simplificateur reste avant tout un moyen pour l'instance éditoriale de structurer le marché du livre : plus aisée pour les libraires et les lecteurs, la persistance de dénominations figées s'explique donc avant tout commercialement : « C'est le commerce qui fait les catégories ; et pour le classement en librairie, on ne peut pas aller dire "exofiction", par exemple. Si c'est le cas, ça va fonctionner pour vingt librairies en France, et ce n'est donc pas possible. » (auteur anonyme) Le consensus n'est de fait pas exempt d'une certaine évolution des pratiques : la définition ou l'estampillage contemporains ne se superposent pas nécessairement avec la terminologie d'époque inscrite ou formulée lors de la publication initiale. (*Ravage* de Barjavel, initialement catégorisé comme « Roman extraordinaire » par Denoël lors de sa première parution en 1943, ne mentionne plus cet adjectif dans les rééditions de Gallimard, mais est malgré tout classé en « science-fiction »). L'acte d'estampillage se doit donc de refléter les usages éditoriaux contemporains à la période de parution. Cette ouverture, témoignage d'une évolution malgré tout, a notamment permis l'intégration de certaines subtilités dans l'acte de catégorisation : les sous-genres sont les indicateurs de caractéristiques diégétiques renvoyant à des utilisations récurrentes de *topoi* romanesques.

¹⁰⁰⁹ La pratique de la réédition fournit quelques exemples notables de divergences dans l'appréhension des frontières génériques. L'apposition générique n'est pas nécessairement pérenne ou stable, elle peut être amputée, rajoutée, corrigée, modifiée, détaillée selon les réimpressions ou rééditions, selon l'intégration d'un titre donné au sein d'un recueil, d'une compilation ou d'une anthologie englobant d'autres œuvres. Celle-ci peut faire aussi suite au passage de l'auteur ou de l'œuvre sous la coupe d'une autorité éditoriale à une autre ; la récupération entraîne une réinscription dans un nouvel espace interprétatif, donnant parfois lieu à une nouvelle indexation du corpus. Dans le but d'une adresse à un plus grand public que celui d'origine, certaines œuvres et leurs auteurs initialement identifiés par une catégorisation générique ou géographique se voient les objets d'effets neutralisants ou déterritorialisants : un auteur classé initialement en « genre » ou comme « régional » pourra voir cet attribut effacé suite à son passage en littérature générale. Les œuvres de Dabos (*Le Passe-miroir*), ou la série du *Clan des Otori*, sortie de la littérature « jeunesse » pour rentrer dans la collection « Folio », en sont deux exemples. Sans être *textuelles* – l'essence de l'œuvre ne changeant pas en principe – les transformations portent essentiellement sur l'appareil paratextuel, l'« enrobage » de l'œuvre porteur de sens étant ainsi adapté de sorte à ne pas indiquer de cloisonnement de son adresse à un ensemble trop délimité de récepteurs. De telles adaptations peuvent être actives (par l'attribution d'une nouvelle couverture originale, l'insertion dans une collection de littérature générale, etc.), mais aussi passives, par l'application de codes identificatoires partagés mais non associés à un sous-genre

repose autant sur des pratiques paratextuelles nées d'usages ancrés que sur des politiques éditoriales plus spécifiques, et donc caractéristiques d'une identité. Ces politiques définissent autant les règles de construction du catalogue que les logiques marchandes appliquées sur la production. Puisque le genre attribuable à un ouvrage est avant tout ce qu'en dit le paratexte, toute action subséquente ne peut se faire que d'une part suite à la publication, et d'autre part *selon* cette action éditoriale. Comme le rappelle Tynianov, « [L]es changements survenus dans les différents systèmes modifient constamment la nature même des genres littéraires, malgré la permanence des appellations génériques, qui ne doit pas faire illusion¹⁰¹⁰. » Le monde de l'édition constituant l'un de ces systèmes, tout comme chaque maison composant ce monde se conçoit à son tour comme un système hyponyme du premier, le genre apparaît dès lors autant comme un code que comme une construction sociale. La classification relève ainsi de logiques internes, propres à l'entreprise voire à l'individu-éditeur :

Tel éditeur confère à ses produits certaines marques génériques (selon les modalités que nous avons indiquées) de manière à atteindre un certain groupe de lecteurs; il opère donc un choix, dont il exhibe les emblèmes, mais en fonction d'un public qui, à ce moment, reste encore largement virtuel, voire fictif. Classant des produits et leurs consommateurs espérés, l'éditeur se classe : ajoutons d'ailleurs qu'il ne classe les produits qu'à partir de l'idée qu'il se fait de son propre classement¹⁰¹¹.

Si l'estampillage est à la fois putatif et « lissant », les catégories rassemblent des œuvres au sein d'ensembles dont les frontières ne sont jamais explicitement formulées ; à cet égard, malgré le recours à des dénominations communes, les lignes éditoriales peuvent varier : chaque maison induit, par la construction de son catalogue, une conception différente de chaque genre, et y suppose des limites particulières. Les frontières entre les genres sont donc fonction à la fois de l'évolution des définitions (donc des logiques descriptives) et de la conception desdits genres et de leurs frontières par l'instance éditoriale. L'effet est particulièrement visible au sujet de

particulier (par exemple, par l'attribution d'une couverture neutre commune à toutes les œuvres d'une même collection). Si ce basculement a pour objectif d'élargir le public nouvellement ciblé, sans le restreindre à son public initial et à ses codes visuels, l'œuvre perd en échange partie de son identité éditoriale et auctoriale d'origine. Ce phénomène de transgénéricité se constate notablement dans le cas de la traduction : des genres identifiés par des communautés interprétatives sont porteurs de sens pour ces communautés, mais ne le sont pas de manière équivalente dans les espaces de réception des œuvres traduites. Un genre peut être compris différemment sans avoir d'équivalent strict (*novel* vs *roman*), ou relever de genres n'existant tout simplement pas dans l'Histoire littéraire de l'espace de réception (par exemple, le *bildungsroman*). L'indicateur initial disparaît alors, et est remplacé par un indicateur porteur de sens ; tout ceci du fait de l'instance éditoriale exerçant son pouvoir. Mais de telles recatégorisations peuvent avoir lieu au sein d'un même espace linguistique ou culturel, la refonte de l'estampillage faisant suite à la réédition d'une œuvre donnant l'effet d'un rétablissement. Par exemple, en cas d'absence d'indication initiale, une réédition pourra contenir la dénomination générique qu'on supposait faire défaut : Alors que Genette indique « qu'aucun des romans de Dumas, des Goncourt, de Zola, de Huysmans [...] ne comporte d'indication générique » originellement (Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 99), diverses éditions de poche ne se sont pas privées de le mentionner.

¹⁰¹⁰ Iouri Tynianov, « De l'évolution littéraire », dans *Tel Quel*, 1965, p. 120-137 ; cité par Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, op. cit., p. 212.

¹⁰¹¹ Jacques Dubois et Pascal Durand, « Champ littéraire et classes de textes », dans *Littérature*, n°70, 1988, p. 17.

genres dont les définitions ne font pas uniformément consensus et mobilisent la capacité d'appréciation de qualités esthétiques subjectives¹⁰¹². Dans le cas de l'édition littéraire, de telles applications font des œuvres ainsi classées le reflet de la littérature telle que la conçoit l'instance éditoriale, mais aussi le reflet de l'autorité de cette instance, par l'expression de sa capacité d'estampillage, formalisant cette identification de l'œuvre comme appartenant à un genre donné. La persistance de l'usage de syntagmes figés pour regrouper des exploitations aussi hétérogènes fait douter de la pertinence de la description des codes et usages permettant de délimiter les formes fixes des genres. Jean-Marie Schaeffer indique ainsi : « Les genres littéraires ont un statut bâtard. Ils ne sont pas de purs termes analytiques qu'on appliquerait de l'extérieur à l'histoire des textes, mais font, à des degrés divers, partie de cette histoire même [...] l'identité d'un genre est fondamentalement celle d'un terme général identique appliqué à un certain nombre de textes¹⁰¹³. »

Cette démonstration d'autorité est source de possibles conflits entre auteurs et éditeurs. Que la catégorisation donnée à titre indicatif par l'auteur soit approuvée telle ou qu'elle soit modifiée ; que l'ouvrage paraisse au sein d'une collection ou, à l'inverse, qu'il soit indépendant au sein du catalogue ; tout ouvrage, dès lors que sa publication est actée par une instance éditoriale, subit un acte de classification par cette instance, de manière active ou par défaut. Quoique ces catégories génériques ne soient le plus souvent pas définies par l'instance éditoriale, la classification des œuvres n'en est pas moins établie par la supposition ou la connaissance qu'en a l'éditeur ; l'auteur en est ainsi toujours potentiellement tributaire. L'instance éditoriale attendant une réponse correspondante à la demande qu'il établit de sa propre initiative, le refus ou l'acceptation du manuscrit sont fonction du degré minimal de

¹⁰¹² L'estimation de la correspondance d'une œuvre avec d'autres relevant supposément de la même catégorie (au sein d'une structure donnée ou d'un ensemble plus large de la production) témoigne à la fois d'une subjectivité et d'une démonstration d'autorité. Celle-ci est certes supportée, voire facilitée, dès lors qu'y sont associés des codes définitoires faisant consensus, ou dont les frontières paraissent relativement délimitées – théâtre, poésie, littérature scientifique, ouvrages scolaires, etc. (ce qu'indique déjà Genette dans *Seuils*, op. cit., p. 227-228). Cette estimation paraît cependant moins évidente dès lors que ces codes ne sont pas strictement établis, l'indétermination des frontières propres à certains genres rendant la reconnaissance de leurs caractéristiques d'autant plus sujette à caution ; ainsi notamment du roman non sous-genré, aux bordures si larges que les « valeurs » littéraires qui y sont reconnues ne sont pas unanimement partagées, mais pourtant revendiquées comme identifiables par les acteurs composant une communauté hétérogène. Si des points communs formels peuvent être trouvés (notamment en matière de structure narrative), la difficulté se situe aux bordures du « socle commun » du genre ; l'attestation éditoriale de l'appartenance d'un projet à ce champ résulte, pour une partie non négligeable, de la sensibilité de l'observateur. Ainsi, si pour l'écrivain la littérature est la forme d'expression créative que revêt sa représentation du monde, la décision de publier repose sur les représentations de la littérature qu'en a l'instance éditoriale individuelle ; la variabilité dans la caractérisation d'une œuvre d'un individu-éditeur à l'autre confirme que toute estimation de littérarité (en matière d'usage de la langue comme de critères rédactionnels) est relative, et témoigne d'abord d'une assomption d'autorité dans cet acte de caractérisation. Toute reconnaissance du caractère littéraire étant putative et supposant son propre bien-fondé, la légitimité du processus apparaît dès lors comme essentiellement autogénérée : chaque acteur en mesure de mettre au jour une œuvre littéraire assume par là même sa propre légitimité à dire ce qu'est la « littérature ».

¹⁰¹³ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, 1989, p. 65.

correspondance atteint par ce dernier. Ainsi, l'apposition proprement dite étant un phénomène péritextuel et relevant donc de l'action éditoriale, même une catégorisation générique suivant les directives de l'auteur suppose une approbation tacite de la part de cette instance. Ainsi, la classification résulte toujours d'une décision éditoriale, pouvant même être ordonnée préalablement à la publication, voire à la naissance du projet (notamment en cas de commande). La description du genre par Genette fait peu de cas des relations entre auteurs et éditeurs et suppose un accord de principe entre les deux postures sur la décision finale de cette catégorisation¹⁰¹⁴ ; celle-ci ne va pourtant pas toujours de soi. La classification n'est pas systématiquement problématique (tout particulièrement dans le contexte de genres institués et littérairement délimités comme le droit, la médecine, ou les ouvrages scolaires ; ou encore dans le cas des ouvrages de commande), y compris dans le cas de la littérature. Mais si la coordination ne donne pas toujours lieu à débat, d'autres projets font état de dissensions : l'apposition/imposition éditoriale d'un genre sur une œuvre, dans sa portée utilitaire (identificatoire et donc commerciale) peut aller à l'encontre de la volonté de l'auteur, et renvoie donc à des luttes d'autorité et, finalement, des exercices de pouvoir. Plusieurs genres de la littérature, en ce qu'ils répondent à des normes établies, peuvent s'affranchir de cette étape (la poésie versifiée, ou le théâtre) ; mais bien d'autres cheminements d'œuvres témoignent d'appréhensions divergentes selon les instances les considérant, imposant d'y apporter un regard plus poussé¹⁰¹⁵.

5.1.3. L'épître éditorial, ou la valorisation en dehors de l'objet-livre

5.1.3.1. La promotion « hors le livre », comme initiative éditoriale

Une fois l'œuvre publiée et entrée dans le circuit économique, l'instance éditoriale élabore des stratégies de défense de cette œuvre, de manière à en présenter l'insertion au sein du catalogue – et, par extension, de l'histoire littéraire – comme justifiée. En ce que son objectif est de convaincre l'acheteur potentiel du bien-fondé de l'existence dudit produit sur le marché, mais aussi d'inciter ce dernier à l'acquiescer, l'activité éditoriale *a posteriori* de la publication est essentiellement une activité de promotion. Toute entreprise paratextuelle pouvant correspondre à une démarche promotionnelle, l'espace péritextuel abordé agit déjà en ce sens ; du fait de son indissociabilité d'avec l'objet-livre, la publication comme justification ne peut souvent se contenter de son seul principe, mais s'accompagne fréquemment d'un autre ensemble de productions externes au livre proprement dit¹⁰¹⁶, épître éditorial¹⁰¹⁷ visant à renforcer cette

¹⁰¹⁴ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 98.

¹⁰¹⁵ Ce point fait ainsi l'objet d'une exemplification plus appuyée avec le cas du roman. Voir Annexe 3 - « Le pouvoir d'estampillage par la catégorisation générique : l'exemple du roman ».

¹⁰¹⁶ La pratique de la promotion d'œuvres d'un catalogue peut ponctuellement se trouver dans l'espace péritextuel,

démarche promotionnelle par l'appui de la visibilité de l'œuvre auprès de ses potentiels récepteurs – voire acquéreurs. Circonscrite à l'usage professionnel, cette production trouve notamment forme dans l'argumentaire, outil du représentant à l'usage du libraire ; mais par son inscription dans l'espace public, l'outillage promotionnel à destination des instances de réception peut devenir *publicité*. Tout discours promotionnel *est* publicité en soi, que les énoncés défendent spécifiquement ou non une qualité de l'œuvre ou une légitimité de l'auteur. Mais il convient de distinguer la publicité que l'écrivain fait de lui-même de celle qui en est faite suite à l'intervention d'un tiers. L'éditeur, disposant des moyens de la diffusion, est l'un d'eux ; vecteur et responsable de la promotion agissant en amont de tous les prescripteurs tiers que sont les autres instances légitimantes de la chaîne du livre, il est générateur du discours péri-textuel par la mobilisation de divers moyens. La promotion hors des tiers de légitimation (ou n'utilisant ces derniers que comme supports de diffusion de son énonciation) laisse l'instance éditoriale seule décideuse du discours produit et de sa mise en forme, marque d'une ascendance. Outil de propagande utilisé par la politique comme par le marché libéral selon Debord¹⁰¹⁸, le rapprochement des concepts de littérature et de publicité paraît comme un oxymore : son inextricabilité du principe marchand l'oppose à l'essence désirée, ou fantasmée, d'une littérature et de ses écrivains détachés des affaires commerciales du monde (voir *infra*). Du discours de nombreux « hommes de lettres », elle est un outil à fustiger, à l'exemple de Paul Valéry pour elle n'est qu'« un des plus grands maux de ce temps, elle insulte nos regards, falsifie toutes les épithètes, gâte les paysages, corrompt toute qualité et toute physique¹⁰¹⁹. » La jonction des deux concepts n'en est pas moins un lieu commun depuis le XIX^e siècle ; le recours à la presse fut exploité dès l'apparition des nouvelles formes de diffusion, et les *Illusions perdues* de Balzac en font déjà mention. Le relais de l'épitéxte éditorial opéré par le relais de supports reliés eux-mêmes à des pratiques culturelles de large diffusion (magazines, revues spécialisées, journaux), à l'adresse du lecteur plus ou moins profane mais possiblement tiers de légitimation, peut être complété par la mobilisation d'autres espaces imprimés, mais moins axiologisés (tels que les affiches). Toujours en pratique, ces démarches de promotion « à la périphérie » du livre sont, à l'instar des autres éléments du milieu, sujets à une certaine « médiomorphose » s'établissant en miroir de l'évolution des pratiques et des supports et ne doivent pas induire une pérennité de leur forme ; ainsi la publicité des livres fait encore l'objet de certaines restrictions et interdictions légales, notamment sur le média télévisuel. Dans

faisant de l'œuvre de l'auteur le support publicitaire de ses pairs, suite à une décision éditoriale et non auctoriale.

¹⁰¹⁷ Si la dynamique de production épitéxuelle peut être à l'initiative de tiers de légitimation, dont les énoncés approuveront ou réprouveront la légitimité de l'œuvre à *être*, la réflexion se concentre ici sur l'épitéxte *éditorial*, soit la génération légitimante du produit dont elle est elle-même productrice.

¹⁰¹⁸ Guy Debord, *La Société du spectacle*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996, p. 17.

¹⁰¹⁹ Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel*, Gallimard, 1945, p. 73.

l'objectif initial de préserver le pluralisme et de ne pas favoriser les acteurs en possession de grands moyens, ce qui aurait entraîné un déséquilibre dans l'occupation de cet espace, l'objet livresque y est sous le coup d'une première interdiction remontant à 1974, définitivement fixée en 1992 : « Est interdite la publicité concernant [...] l'édition littéraire sauf sur les services de télévision exclusivement distribués par câble ou diffusés par satellite¹⁰²⁰. » Le texte étant toujours en vigueur en dépit d'âpres débats et malgré une mise de demeure de la Commission européenne restée sans suite¹⁰²¹, la fenêtre de tir n'aura duré en France que quelques années, certaines astuces étant ponctuellement trouvées pour contourner ce que nombre considèrent désormais comme un écueil juridique¹⁰²². Mise hors des mains de l'instance éditoriale, la promotion télévisée du livre revient rapidement entre celles des tiers, et se voit essentiellement concaténée dans les émissions littéraires¹⁰²³. Cet écueil n'empêche toutefois pas un certain renouvellement des initiatives : les supports de l'épitéxualité se sont de nouveau élargis avec l'arrivée des nouvelles technologies, comme le permet notamment le réseau numérique (voir partie III). Mais en dépit de cette variété de supports, et si la production épitéxuelle participe activement de la stratégie de diffusion, son exploitation n'en est pas moins contrainte par certaines limites : opérée dans un temps court, la publicité est un outil de promotion dont l'objet ne peut perdurer ; servant au lancement d'un produit, son usage est indissociable du principe de nouveauté. Dans le cadre de l'édition, la publicité est donc corrélée à l'immédiateté de la parution ; si la « nouveauté » n'est pas celle de l'œuvre elle-même (par exemple dans le cas d'une réédition), alors la valeur de nouveauté est celle de l'acte éditorial de publication. Sa contrainte est de plus spatiale, par la limitation physique de la zone d'expression. Comme la production qu'elle accompagne, la campagne promotionnelle s'inscrit en conséquence dans une logique de renouvellement permanent des œuvres mises sur le devant, imposant la mise en place de diverses stratégies visant à tempérer ces écueils.

La publicité dans l'espace tiers (public ou non) se comprend d'ordinaire comme un outil de valorisation d'un produit commercial ; l'argumentaire promotionnel n'est pour sa part jamais accès direct au produit mais valorisation de son concept. Le livre y occupe une place particulière, du fait de la valeur inchiffrable qu'il véhicule en qualité de produit culturel : cette

¹⁰²⁰ Décret n°92-280 du 27 mars 1992 pris pour l'application du 1° de l'article 27 de la loi du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication et fixant les principes généraux concernant le régime applicable à la publicité et au parrainage, dans *Journal officiel de la République française*, 28 mars 1992.

¹⁰²¹ Emmanuel Pierrat, « La publicité pour le livre à la télévision » [en ligne], dans *Livres Hebdo*, 29 mai 2020. <https://www.livreshebdo.fr/article/la-publicite-pour-le-livre-la-television> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁰²² La chaîne RTL9, relevant juridiquement du droit luxembourgeois, n'est ainsi pas concernée, et a pu faire l'objet d'une campagne menée par Hachette pour la promotion de « Pocket ».

¹⁰²³ Les débuts de la plus importante d'entre elles, *Apostrophes*, remonte à 1975 et suit donc de près la première interdiction.

valeur dépasse celle des matériaux qui le constituent en tant qu'objet. Si, par le pivot de l'objet-livre, éditer revient justement à véhiculer (ou tenter de véhiculer) ce capital culturel, l'activité éditoriale épitextuelle doit viser à transcrire cette valorisation dans un contexte qui tend à l'atténuer (dans l'espace public neutre) ou du moins à le démarquer de ses concurrents directs (par exemple dans les pages d'un magazine spécialisé). De plus, les livres étant des produits essentiellement *marchands*, autrement dit non soumis à l'*obligation d'achat*, leur acquisition résulte à la fois de cadres comportementaux (éducationnels, environnementaux, culturels) et de choix personnels (préférentiels ou impulsifs). Aux fins d'un effet provoqué (l'achat), l'épitéxte agit donc comme *prescription*, agissant sur l'esthétique de la réception par la présentation d'une plus-value fournie au produit, de sorte à ce que sa commercialisation soit considérable comme justifiée. Son adresse d'un locuteur à un récepteur consiste, dans le contexte éditorial, à présenter la légitimité intrinsèque à l'œuvre à avoir paru par le biais d'énoncés relevant de diverses stratégies. Tout d'abord, l'imaginaire collectif défendu par l'exploitation d'éléments identifiables comme vecteurs de légitimité peut être pluriel, variable relativement à la nature du produit promu. Ainsi, le lien tissé entre littérature et publicité s'aborde sous différents angles, la valorisation pouvant être celle des différents éléments constitutifs du monde du livre : de l'objet-livre singulier ou du texte, de son auteur, de sa structure éditoriale. Le sujet de la promotion peut être le livre comme principe générique, valorisé comme objet culturel par l'incitation à la lecture¹⁰²⁴. Plus ordinairement toutefois, la publicité relève d'initiatives privées, visant à légitimer une production particulière comme porteuse de valeur. Quelques formes inhabituelles se distinguent, mettant en avant des collections, voire la structure éditoriale elle-même, présentant une pluralité d'ouvrages juxtaposés ayant pour finalité de valoriser la *maison* en appuyant sur son capital symbolique d'ensemble¹⁰²⁵. La pratique la plus usuelle, toutefois, prend comme objet l'ouvrage singulier, liant l'œuvre et le nom de son auteur comme facteur de distinction d'avec le reste de la production, que cette distinction soit celle du catalogue, ou celle de l'ensemble de la production éditoriale. Quel que soit l'angle privilégié, l'épitéxte promotionnel repose sur des usages partagés, dont le premier consiste en la dissimulation de l'individu-éditeur.

La reconnaissance professionnelle de l'activité éditoriale d'un point de vue externe, par le lectorat en bout de chaîne, n'est pas équivalente à celle réalisée entre ses différents maillons.

¹⁰²⁴ A l'exemple de la campagne publicitaire « Mieux qu'un cadeau, un livre », lancée le 25 novembre 1949 par le Syndicat national des éditeurs et répétée tous les ans jusqu'en 1952.

¹⁰²⁵ Cette pratique, assez courante dans les magazines comme en témoignent les pages du *Magazine littéraire*, est plus rare dans les affichages publicitaires publics. Certains y recourent toutefois activement, et tout particulièrement encore aujourd'hui Actes Sud, en concentrant parfois le sujet sur les collections « Babel » et « Babel Noir ».

La reconnaissance du professionnalisme du travail éditorial faite à titre individuel (voir *supra*) est le plus souvent produite par des instances constitutives du milieu des lettres et y reste interne. Les valeurs ou l'image comme marque de la structure priment ainsi sur l'individu-éditeur ; de la sorte, la mythification individuelle de son personnage est plus volontiers du ressort du privé, ou de l'intime des relations. Mais dans le contexte d'exploitation de l'œuvre (ou du nom d'auteur) à des fins promotionnelles, la reconnaissance n'est plus tant celle d'un savoir-faire individuel que d'une valeur attachée à une *marque de fabrique*. Lorsque la publicité valorise la structure éditoriale, cette dernière n'est pas humanisée par la mise en avant de ses membres comme individus singuliers, ou par l'essentialisation sur un individu emblématique. Mais la valorisation épitextuelle par la promotion de l'œuvre singulière, mettant en retrait la présence de la marque éditoriale, agit tout autant dans le sens d'une dépersonnalisation de la figure de l'individu-éditeur par la disparition de la parole subjective et individualisée, engagée à titre personnel vers l'acte de publication, pour y privilégier une valorisation collective et structurelle. Ce n'est pas l'activité d'éditeur qui est perçue comme « professionnelle » à proprement parler, par le lecteur-cible de la promotion, mais le livre qui est perçu comme un « tout » homogène. L'acte de reconnaissance de la qualité du travail accompli implique d'avoir une estimation de la nature du savoir-faire, et donc des compétences exigées pour sa réalisation. Le travail d'édition ainsi, méconnu du grand public dans son fonctionnement interne, ne peut être reconnu par les éléments en bout de chaîne du livre (les lecteurs profanes) qu'à l'aune de la qualité matérielle des ouvrages, à la qualité textuelle des publications, et à la cohérence que ces publications entretiennent entre elles. La reconnaissance ne peut donc plus porter que sur le produit d'un travail d'ensemble : *l'objet-livre*, conséquence de la somme des travaux réalisés tout au long de la chaîne pour permettre sa concrétisation. Les arguments promotionnels, puisqu'ils jouent sur l'attractivité du produit final et donc cherchent à optimiser les conditions de réception de ce produit, visent à atténuer la visibilité du rôle d'un responsable individuel dans l'engagement de publier. L'énoncé épitextuel de source éditoriale n'est, le plus souvent¹⁰²⁶, pas personnifié ; le périphrase dissimule les raisons individuelles de ce choix derrière l'harmonisation graphique propre à la structure éditoriale ; et l'épithète éditorial, copiant fréquemment le périphrase dans sa substance et ne s'en distinguant que par son format dématérialisé, efface également cette présence. Pour le formuler autrement, l'auctorialité éditoriale qui doit être porteuse de sens et de valeur – autrement dit, garante de légitimité – peut

¹⁰²⁶ En de rares cas, ce nom peut être indiqué au sein du paratexte : « collection dirigée par... ». Cette mention est usuellement discrète (sur la page de titre), et exige une bonne connaissance du rôle endossé par la personne dont le nom figure pour être signifiante. La dépersonnalisation trouve aussi un contre-exemple dans la signature fréquente de la quatrième par Actes Sud.

être perceptible, mais de manière structurelle¹⁰²⁷. La « concentration » du discours promotionnel désindividualisé, moyen de faire parler la structure à la fois au nom des auteurs et des individus-éditeurs par le lissage des énoncés, s'observe également dans la dimension scripturale proprement dite.

5.1.3.2. L'argumentaire épitextuel : induire la littérarité sous contraintes

La pratique la plus fréquente dans la construction des publicités consiste à l'association d'une image (généralement occupant la majorité de l'espace) et d'éléments textuels – quoique les formes puissent être très différentes toutefois et que des extrêmes existent (publicité entièrement textuelles, d'autres dénuées de texte) ; la publicité pour les livres n'y fait pas exception. Son argumentaire promotionnel a toutefois ceci de particulier qu'il s'exprime essentiellement par le principe d'une réitération paratextuelle. Cette démultiplication des informations est le plus fréquemment sélective, la promotion ainsi focalisée reposant sur une panoplie de stratégies spécifiques. Cette focalisation est d'abord celle réalisée sur les éléments les plus signifiants permettant l'identification de l'ouvrage, de son auteur, de la maison (titre, couverture, nom, logo, etc.) ; cette simple reproduction de la présentation externe de l'œuvre, cependant, ne suffit pas à la promotion mais s'accompagne usuellement d'un appel à la reconnaissance de la légitimité de l'œuvre à *être*, et du bien-fondé de son acquisition, par la présentation des valeurs que l'un ou plusieurs de ces éléments véhiculent. L'augmentation de la valeur péritextuelle peut ainsi être réalisée par la réitération d'arguments déjà formulés à travers l'accastillage, tels que les informations visibles en quatrième de couverture, se retrouvant à cet effet souvent dans l'espace épitextuel¹⁰²⁸, mais donne aussi fréquemment lieu à la production d'un matériau dédié, épitexte de nature exclusivement publicitaire agissant comme plus-value, en dépit de son évidente artificialité dans la construction de la valeur. Mais malgré le fait qu'il vise à promouvoir un produit de nature essentiellement textuelle, en tant qu'élément périphérique à l'œuvre, l'objectif épitextuel n'est pas tant de *faire lire*, en livrant le texte directement au récepteur, que de véhiculer un discours légitimant sur l'auteur et sa création. Cette production comme facilitation de l'accès à la reconnaissance repose d'abord sur la présentation de l'œuvre comme *événement* littéraire¹⁰²⁹, accompagné de l'évocation de son convoi par le réseau commercial¹⁰³⁰. Mais aussi générique soit-elle (en ce qu'elle ne touche

¹⁰²⁷ Dans cette logique visant à laisser l'individu-éditeur dans l'ombre, un livre publié par les éditions de Minuit ne doit pas être perçu dans l'espace public comme un livre « de Jérôme Lindon ».

¹⁰²⁸ Pour reprendre l'exemple de *La Pensée universelle*, voir par exemple *Le Magazine littéraire*, n°323, juillet-août 1994, p. 99.

¹⁰²⁹ La sortie d'*Une autre idée du bonheur* (Laffont, 2014) indique ainsi « Le nouveau Marc Levy ». <https://jmlacom.com/2014/05/06/un-roman-grand-ecran/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁰³⁰ Celle-ci peut alors être explicitement intégrée à l'argumentaire : la campagne de promotion de l'ouvrage *Le Parfum des fleurs de la nuit* de Leïla Slimani (Stock, 2021) indique « En librairie » sous l'image de couverture.

jamais l'intégralité du public à qui elle se destine), la publicité a aussi vocation à s'adapter au public ciblé : l'intérêt du lecteur peut également être cherché, par l'identification de ce dernier aux sujets traités. A l'inverse de l'échange entre représentant et libraire, qui n'appelle pas exclusivement au désir individuel de ce dernier comme lecteur mais repose également sur la supposition de sa capacité à valoriser l'œuvre comme produit auquel le consommateur final peut accéder, la promotion publicitaire peut appeler à l'individualité et à la capacité de chaque lecteur à s'identifier, malgré l'adresse au public comme masse. Ainsi, le discours promotionnel est un moyen de prendre en considération l'existence de communautés de lecteurs, soit un appel à une tranche du lectorat par des critères (prétendument) inclusifs. De fait, les publicités sont aussi un espace d'expression permettant une démarcation d'avec ces formules génériques de promotion¹⁰³¹. Afin d'appuyer cette dynamique, les caractéristiques promues peuvent enfin porter sur l'attrait né de la qualité de l'ouvrage paru ; l'épitéxte peut ainsi mettre à contribution divers imaginaires. Mobilisant fondamentalement un appel au divertissement, les marqueurs identificatoires des ouvrages de fiction peuvent notamment reposer sur le principe d'une émotion générée par l'acte de lecture¹⁰³² – souvent exacerbée – possiblement combinée avec d'autres éléments spécifiques tels que l'appel au suspense¹⁰³³, l'effet de réel (« tiré d'une histoire vraie »), etc. Par ces stratégies, l'épitéxte éditorial scriptural comme outil de singularisation agit comme un outil paradoxal de littérisation. Toujours limitée par l'espace dans lequel elle s'ancre, la pratique invite à la concision ; de la sorte, l'argumentation publicitaire procède à une focalisation sur les caractéristiques essentielles de l'objet promu, notamment narratives. L'annonce des *topoi* romanesques facilite la catégorisation de l'œuvre et la possible identification par le lecteur, mais risque aussi de masquer l'originalité de celle-ci ; l'unicité reste pourtant un facteur essentiel pour légitimer la publication d'un texte : l'épitéxte, conséquemment, doit laisser transparaître l'élément de nouveauté, d'originalité, de singularité. L'instance éditoriale se pose alors dans une dynamique d'essentialisation par le biais des espaces épitextuels, force synthétique réduisant l'œuvre à un « moment¹⁰³⁴ ». Dans le cas du roman par exemple, la révélation du « cœur du romanesque », par la confidence de trop d'informations sur le modèle fictionnel risquerait de desservir l'objectif initial : susciter l'envie de lecture et la compulsion d'achat. Un équilibre doit alors être trouvé entre l'appel à l'émotion

¹⁰³¹ A l'occasion de la sortie en poche du livre de Manon Fargetton, *Tout ce que dit Manon est vrai* (Pocket, 2023), le compte Instagram de Pocket indique : « Un roman à mettre entre les mains de toutes les jeunes filles... ». Voir Editions Pocket [@editions_pocket], « Faut-il vraiment croire tout ce que dit Manon ? », 29 juin 2023. https://www.instagram.com/p/CuEuJhXMSLi/?img_index=1 [consulté le 30 juin 2023].

¹⁰³² L'affiche de *L'Envol* d'Aurélié Valognes (Fayard, 2023) indique « Son nouveau roman touchant, beau et émouvant ».

¹⁰³³ L'affiche de *Pur sang* de Franck Bouysse (Phébus, 2023) indique : « Et si vos secrets de famille étaient pires que ce que vous aviez imaginé ? »

¹⁰³⁴ Michel Murat, « Reconnaissance du romanesque », dans Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 225.

esthétique (pour susciter l'envie de lecture) et le spectaculaire du suspense ; la révélation de l'issue de l'intrigue provoquerait une rupture possible de l'attente lectorale. Pour le redire, l'épître éditorial ne se conçoit donc pas comme une critique, ni une analyse littéraire, cette tâche étant délaissée aux tiers de légitimation ; il doit d'abord se comprendre comme un simple outil promotionnel. Ainsi, la publicité, étant déclarative, *impose* la constatation de la littérarité plus qu'elle ne la *suppose*. Par des arguments relatifs à la qualité, à la nouveauté, à la popularité, l'épître participe à la justification de l'entrée de l'œuvre dans l'histoire littéraire, et de la légitimité de l'écrivain à se dire tel.

Présentés comme objectifs, les arguments de défense témoignent toujours de la subjectivité éditoriale lors de cette action. Pour tempérer cet écueil, la légitimité assumée peut être appuyée par la mention, dans l'espace publicitaire, d'énoncés générés par lesdits tiers de légitimation, soit de sources extra-éditoriales. Visant à convaincre d'autant plus l'acquéreur potentiel, l'épître est ainsi couramment supportée par des citations extraites d'articles de presse, revues, etc.), mobilisant les mêmes arguments reliés au déclenchement émotionnel ou à la satisfaction intellectuelle, mais cette fois présentés comme cautions¹⁰³⁵. Relayée sous une forme individuelle ou structurelle (par la mention du nom ou, à l'inverse, du cadre structurel comme le magazine), la valorisation textuelle par l'approbation critique tend à sortir ponctuellement de l'éloge professionnelle pour puiser dans diverses sources profanes (twitter, blogs, etc.), les avis de ces lecteurs étant présentés comme légitimes et de fait exploités comme des arguments de vente :

Pour des encarts publicitaires de livres, on ne va pas citer *Lire* ou *Le Monde des livres*, mais un lecteur banal ou une personnalité un peu *mainstream* qui s'exprime. On peut avoir sur les bandeaux des livres, au lieu d'un « prix Goncourt » ou « Déjà 100 000 lecteurs convaincus », une citation d'un autre auteur ou d'une personnalité, qui pourra encourager les ventes. (Anaïs Pournin)

Dans une telle construction, qu'advient-il de la figure d'auteur ?

5.1.3.3. L'auteur de nouveau jouet de stratégies qui le dépassent

L'usage de la figure d'auteur de littérature dans la publicité est illustratrice d'un paradoxe : par son emploi pour le compte d'une marque (qu'il en soit l'égérie par son image ou sa signature, ou le concepteur), l'écrivain rentre dans un système marchand aux antipodes d'une certaine figure culturelle rattachée dans l'imaginaire collectif au détachement des préoccupations économiques, voire de la bohème (voire *infra*). Caution intellectuelle, voire garantie de légitimité, le recours à la figure auctorale comme support promotionnel en fait

¹⁰³⁵ Les affiches de *La Vie est un roman* de Guillaume Musso (Calmann-Lévy, 2020) en font état : l'ouvrage est décrit comme à la fois « jubilatoire », « vertigineux » et « captivant ».

l'incarnation d'une haute culture, devenue le moyen d'anoblir des pratiques de culture de masse. Mais si son usage peut être employé dans un champ de production extralittéraire¹⁰³⁶, la formule la plus courante tend à exploiter la figure de l'écrivain dans une liaison immédiate avec son œuvre, voire, plus encore, sa *nouvelle œuvre* pour l'en rendre indissociable. Au croisement entre le recours à des arguments littéraires et des arguments marketing, le façonnage d'une posture d'auteur impose cependant de s'interroger sur le principal bénéficiaire de cette dynamique : la promotion dessert-elle d'abord l'écrivain, ou l'entreprise éditoriale ? La promotion participe le plus souvent à construire une certaine « image de marque » de l'écrivain comme individu, tout en conservant la réalité commerciale d'un objet-livre présenté comme produit. De fait, l'exploitation de l'auteur dans l'espace publicitaire est le moyen le plus aisé de représenter indirectement l'instance éditoriale. L'esthétique de la dissimulation de l'individu-éditeur s'explique par le fait qu'instaurer de telles pratiques (identifier l'individu-éditeur) se ferait au risque de dévaloriser la posture auctoriale (et l'identité littéraire) au profit d'une posture professionnelle. Toutefois, cet usage de la posture auctoriale n'empêche pas une certaine dépersonnalisation de cette dernière, agissant dans une dynamique de mythification. De fait ou en résultat de son action, l'instance éditoriale est fréquemment le seul catalyseur de ses énoncés péritextuels. L'*ethos* auctorial de l'auteur dans le contexte promotionnel est, dans bien des cas, résumé par l'éditeur à son œuvre ; la parole de l'auteur est globalement absente de sorte à ce que l'œuvre se suffise à elle-même comme instrument de légitimité littéraire. Essentialisées à la seule production textuelle, l'indépendance et l'autorité de l'auteur sont réduites. De fait, si l'épitéxte montre l'auteur ou démontre ses qualités, il tend en contrepartie à le dissimuler comme individu, pour y préférer une *posture*. L'attribution auctoriale permet l'utilisation du nom comme *marchandise* (qu'il s'agisse du patronyme véritable, d'un alias ou d'un pseudonyme), à plus forte raison lorsque l'argumentaire repose sur la mention d'un succès précédent ou d'une notoriété préexistante de l'auteur acquise de la sorte¹⁰³⁷. En outre, si la valorisation d'une œuvre dans l'espace publicitaire peut se limiter à la présentation du péritexte le plus signifiant (la couverture, le nom d'auteur), aussi bien peut-elle l'agrémenter de l'image iconique de l'écrivain par la mise en avant du visage, des mains, s'étendant parfois jusqu'au torse¹⁰³⁸, encore plus rarement en pied¹⁰³⁹. Plus que la présence dans un espace d'interaction médiatique, cette présentation du corps agit sur une indissociabilité de l'être et de sa création, puisqu'insuffisante à elle seule (l'ouvrage restant au cœur de l'argumentaire). Mais cette image humanisante agit aussi paradoxalement en faveur d'une certaine dépersonnalisation : en

¹⁰³⁶ A ce sujet, voir notamment Marie-Ève Thérénty et Adeline Wrona, « Introduction », dans Marie-Ève Thérénty et Adeline Wrona (dir.), *L'Ecrivain comme marque*, Sorbonne Université Presse, 2020, p. 14 sq.

¹⁰³⁷ Ce qu'expriment notamment les tournures de phrases telles que « Par l'auteur de » ou « Le nouveau livre de ».

¹⁰³⁸ Voir de nouveau l'affiche de *La Vie est un roman* de Guillaume Musso.

¹⁰³⁹ Voir de nouveau l'affiche de *Une autre idée du bonheur* de Marc Levy.

reposant sur les signifiants physiques, les éléments non verbaux dans la mise en avant de l'auteur présentent une façade amène de son personnage (Guillaume Musso), parfois inversent cette tendance (Michel Houellebecq), parfois singularisée par d'autres éléments (le style vestimentaire caractéristique d'Amélie Nothomb), mais surtout artificialisée, faisant au delà de l'individu une « créature éditoriale¹⁰⁴⁰ » destinée à l'espace médiatique. La médiatisation dépersonnifiée du personnage auctorial résulte du travail produit à son sujet (en tant qu'individu) et sur l'objet vecteur de sa construction comme auteur (l'œuvre). A ce titre, affiches, tirages, et autres discours publicitaires ne semblent pouvoir répondre favorablement à la construction de l'*ethos* auctorial par lui-même, en raison de l'éloignement de l'auteur d'avec son propre discours, ou d'avec le lecteur.

La simple existence de cette production promotionnelle sur l'auteur, cependant, est le moyen d'introduire un point central de la réflexion, à savoir celui de l'écart des moyens engagés par l'instance éditoriale. Il est rare qu'un lecteur *en puissance* ait accès à tous les énoncés épitextuels produits en périphérie du livre ; ceux-ci sont ainsi multipliés de sorte à agrandir leur sphère d'influence. Mais en échange d'une accentuation de visibilité que *peut* l'instance éditoriale par l'action promotionnelle, celle-ci n'en est pas moins hasardeuse et coûteuse. Réalisée possiblement au profit de l'auteur, la publicité n'en demeure pas moins qu'un *support*, et n'est pas garantie de ventes. Ainsi Michel Bussi déclare-t-il : « Il est évident qu'un phénomène de succès enclenché génère une sorte d'emballement [...] là, c'est à l'éditeur d'être réactif, de miser pour amplifier le phénomène. Mais je ne pense pas que le phénomène puisse être créé, impulse par la publicité¹⁰⁴¹. » De même Bertrand Py a-t-il pu affirmer : « Nous considérons que la fonction de l'éditeur n'est pas non plus d'arroser les médias d'encarts publicitaires. Il vaut mieux prendre des risques sur de nouveaux auteurs et donner de l'argent aux auteurs, augmenter leurs à-valoir que de dilapider en les flattant, en leur faisant plaisir mais sans qu'il y ait vraiment d'effet sur les ventes¹⁰⁴². » La promotion doit être ainsi complétée par les autres acteurs de la chaîne du livre, et la production épitextuelle éditoriale s'inscrit dans un ensemble plus large de logiques promotionnelles : « De même que les libraires sont capables de défendre les livres, que les lecteurs sont capables d'essaimer, de se parler entre eux et par le bouche-à-oreille de faire aller assez loin un livre¹⁰⁴³. » Promotion et diffusion peuvent-ils

¹⁰⁴⁰ D'après le titre de l'article de Sylvie Ducas, « Les créatures éditoriales ou la fabrique des auteurs de *best-sellers* », à paraître.

¹⁰⁴¹ Collectif, « Entretien avec Michel Bussi », art. cité, p. 140.

¹⁰⁴² Anne Francou, « Actes Sud : entretien avec Bertrand Py » [en ligne], dans *Savoirs CDI*, mai 2009. <https://www.reseau-canope.fr/savoirscdi/societe-de-linformation/le-monde-du-livre-et-de-la-presse/les-editeurs/actes-sud-entretien-avec-bertrand-py.html> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁰⁴³ *Idem*.

pourtant se contenter de l'action de la masse lectorale ? Si la diffusion se contente parfois du simple discours donné par le représentant au libraire, à l'encart dans un magazine plus ou moins consacré à la littérature ou au monde du livre (*Lire*, *Livre Hebdo*, *Le Matricule des anges*, *Le Magazine Littéraire*, etc.), d'autres investissent de lourdes sommes pour insérer le livre dans l'espace marchand occupé par des produits de plus grande consommation ; affiches, bandes, etc. au cœur de l'espace urbain. De fait, la prescription éditoriale par l'épitéxte varie grandement d'une structure à l'autre ; toutes n'engageant pas les mêmes moyens, ni de la même manière. Derrière cette réalité pragmatique s'en cache une autre : la publicité est aussi un moyen de refléter la variation entre les différents régimes de visibilité. Incluse dans les coûts de diffusion, la charge promotionnelle revient, dans le circuit traditionnel, à l'instance éditoriale. Les facteurs dépendent de l'engagement des moyens de cette instance ; si ceux-ci doivent être minimaux au regard de la loi (voir partie I), rien n'engage un éditeur à mobiliser son réseau et à engager ses fonds pour assurer une présence médiatique à son auteur, ou à créer une campagne publicitaire pour sa dernière œuvre. La diffusion étant proportionnelle aux espérances éditoriales (et fonction de nombreux facteurs, comme la notoriété de la maison, celle de l'auteur, les précédentes ventes, etc.), elle se veut volontiers plus importante pour les auteurs n'en ayant paradoxalement pas le plus besoin pour gagner en visibilité. L'explication est simple : ces fonds sont reliés au « risque » éditorial ; et de fait proportionnels à la notoriété de l'écrivain ou à celle de son œuvre. Les grandes dépenses sont plus propices à soutenir une œuvre dont le succès est déjà acquis, ou tout du moins favorisé (grand écrivain, auteur déjà médiatisé, etc.)¹⁰⁴⁴. Elles peuvent être motivées en réponse à un succès ou à une reconnaissance acquise (l'attribution d'un prix, de fortes ventes). L'obtention d'un prix littéraire peut ainsi imposer des budgets promotionnels conséquents, tempérant possiblement la posture identitaire autrement défendue : Bertrand Py évoque ainsi des engagements de « 60-80 000 euros » en cas d'obtention du Prix Goncourt, de sorte à assurer « la communication et la promotion¹⁰⁴⁵ ». Le déséquilibre s'observe en conséquence au bénéfice des auteurs concernés par ces stratégies. Bien qu'outil d'accélération de la visibilité, l'usage de l'épitéxte éditorial n'est de fait pas systématique ; et la publicité accentue donc la fracture entre têtes d'affiches et auteurs de second rang. Cette fracture contribue-t-elle également à « déclasser » le littéraire, reléguant ce dernier à l'arrière plan ? La concentration du discours sur des *postures* autoriales laisse induire une plus grande disparité entre la construction d'un auteur « *best-seller* », où la priorité n'est plus tant relative aux qualités intrinsèques de son ouvrage et à son approbation par le milieu littéraire qu'à son

¹⁰⁴⁴ Une situation inverse existe : un lancement « sous X » (assez peu fréquent dans le domaine de la littérature, toutefois), qui joue sur le bouche-à-oreille et la surprise pour son lancement (souvent très important), mais ne recourant pas à une campagne publicitaire au préalable.

¹⁰⁴⁵ Anne Francou, « Actes Sud : entretien avec Bertrand Py », art. cité.

succès commercial. Mais le « grand écrivain » littéraire n'est pourtant pas exclu de la dynamique publicitaire¹⁰⁴⁶. Il apparaît en tous les cas que le discours promotionnel lui-même, dans un esprit de concision et d'essentialisation, relègue la littérarité au second plan, acte dont les conséquences sont d'une part l'artificialisation de la posture d'auteur par sa déshumanisation, et d'autre part l'affaiblissement de la littérarité par la primauté donnée à l'aspect commercial¹⁰⁴⁷.

5.2. Processus de mythification des figures individuelles

L'espace social se comprend comme un tissu d'individus entretenant entre eux des relations de diverses natures. A chacun de ces individus est associé un rôle, que ce rôle lui soit attribué (soit, de manière passive), ou qu'il se l'attribue de son propre chef (soit, de manière active). Le rôle à qui chaque individu est associé peut être un *statut* (soit un *état* de l'être) ou une *fonction* (soit une *activité* de l'être). Cet espace social se subdivise en sous-ensembles, dont les zones de séparation sont déterminées par les critères d'inclusion ou d'exclusion d'appartenance à l'un ou plusieurs d'entre eux¹⁰⁴⁸. L'association d'un individu et d'un rôle au sein de l'espace social n'est pas un procédé solipsiste, mais suppose une reconnaissance de cette association par des instances tierces composant ces sous-ensembles. Ces instances sont constituées d'individus partageant des caractéristiques communes, dont les relations internes reposent sur un ensemble de règlements établis (coutumiers ou institutionnels), et dont l'une des capacités d'énonciation est l'estimation de la nature légitime ou non de cette association d'un individu à un rôle. Selon la précision des critères d'appartenance susnommés, les frontières entre les sous-ensembles peuvent être plus ou moins poreuses, plus ou moins génériques. Parmi ces sous-ensembles de l'espace social est inclus l'espace littéraire, lui-même subdivisé en de multiples fractions. Dans ce sous-ensemble, l'auteur (et à plus forte raison l'écrivain), comme l'éditeur (en tant qu'individu) sont deux des entités à qui sont attribués des rôles ; ainsi les figures d'auteurs et d'éditeurs sont soumises à un « paraître culturel » propre au milieu de

¹⁰⁴⁶ A l'occasion de la nomination de Hervé le Tellier pour *L'Anomalie* (Gallimard, 2021), des affiches publicitaires sont publiées, présentant le visage de l'auteur, l'objet-livre, ainsi qu'une imitation de bandeau rouge indiquant sobrement « Prix Goncourt ».

¹⁰⁴⁷ En dépit de la possession de moyens permettant la mise en place de publicité pour les ouvrages de leurs catalogues, certaines structures se détachent de l'exploitation de ce médium, à l'exemple notoire des éditions de Minuit (voir notamment Marie-Ève Thérénty, « Marque-auteur vs marque-éditeur : "Minuit, une maison terriblement marquée", dans Marie-Ève Thérénty et Adeline Wrona (dir.), *L'Ecrivain comme marque*, op. cit., p. 96). Le rejet ou la modestie de ces pratiques devient marqueur symbolique d'un éloignement assumé d'une identité commerciale et d'une mythification de la structure par la démonstration induite d'une préférence donnée à l'art sur l'argent. L'exception confirmant la règle, une exceptionnelle mobilisation peut devenir également le reflet d'un engagement symbolique : *La Question* d'Henri Alleg en 1958 a ainsi donné lieu à l'impression et au placardage de grandes affiches. (Nicolas Hubert, *Editeurs et éditions pendant la guerre d'Algérie, 1954-1962*, Bouchène, 2012, p. 184.

¹⁰⁴⁸ Cette formulation est notamment inspirée de Nathalie Heinich dans *L'Elite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005, p. 176.

l'édition, véhiculant ces postures et les entérinant dans un environnement propice à l'établissement d'une mythification de leurs statuts, résultant de leur construction au sein d'un imaginaire collectif. L'artificialisation des statuts d'auteur et d'éditeur contribue à les réduire à des fonctions, entités répondant à des codes sociaux du fait de leur activité, vitrines attachées moins aux individus eux-mêmes qu'à ce qu'ils représentent. Comme pour tout autre sous-ensemble de l'espace social, ces fonctions de l'éditeur et de l'auteur sont définies par des normes préétablies à la définition de ces rôles, quoique chaque acteur endossant un rôle puisse se les approprier d'une manière qui lui est propre. La transformation de l'édition en industrie culturelle entraîne la grande difficulté, pour les éditeurs comme pour les auteurs, à s'affranchir de pratiques propres à aux logiques industrielles pour bâtir une légitimité. De sorte à tempérer cette réalité, tous font « du mythe » sur eux-mêmes, ou sur les autres agents dont ils deviennent indissociables.

5.2.1. Fabriquer la portée symbolique du statut de l'individu-éditeur

5.2.1.1. L'éditeur, entre l'homme de lettres et le commerçant : des postures avant tout

L'*ethos* est représentation ; outil discursif au service de la construction de l'autorité, il véhicule l'idée d'une valeur et d'une légitimité assumées. La construction de l'*ethos* s'applique notamment à la figure de l'éditeur ; et si la recherche de légitimation peut s'opérer à l'échelle d'une histoire d'entreprise tout entière, le phénomène s'observe également à l'échelle de l'individu singulier selon divers procédés. La construction du « mythe » individuel de l'éditeur est aussi ancienne que la fonction elle-même¹⁰⁴⁹, démontrant l'« éminente position sociale » dont certains jouissent : « l'éditeur en ce milieu de XIXème siècle est l'égal des plus célèbres artistes¹⁰⁵⁰. » Toutefois, l'*ethos* éditorial, du fait même de l'hétérogénéité des modèles, est multiple ; de la sorte, les valeurs véhiculées et la légitimité déclarée changent d'une structure et d'un individu à l'autre. Par-delà la typologie complexe des éditeurs, certains arguments récurrents s'observent néanmoins, relativement à la posture d'assomption, de rejet ou de dissimulation des réalités économiques, qui dessinent à travers les énoncés la marque d'une variété de la nature des engagements. L'éditeur mythifié peut aussi bien être le « chef », « capitaine d'industrie¹⁰⁵¹ » dont les qualités reposent sur des attributs plus mercantiles que

¹⁰⁴⁹ Dès 1858, Honoré de Balzac mentionne déjà le « mythe » d'éditeur. Mme L. Surville, *Balzac, sa vie et ses œuvres, d'après sa correspondance*, Librairie Nouvelle, 1858, p. 74.

¹⁰⁵⁰ Alain Buisine et Jean-Yves Mollier, « Trois lettres-dessins de Meissonier », dans *Revue des sciences humaines*, vol. 3, n°219, 1990, s.p. L'exemple qui est donné ici – Michel Lévy – est une figure toutefois particulièrement notoire à cette époque, devant prévenir d'une généralisation de ce principe.

¹⁰⁵¹ Jean-Yves Mollier et Patricia Sorel, « L'histoire de l'édition, du livre et de la lecture en France aux XIXe et XXe siècles », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1999, n°126-127, p. 42.

littéraires ; la « légende éditoriale » n'est alors pas celle dévouée au monde des lettres mais celle du dirigeant. Certains discours témoignent ainsi d'une posture d'assomption de l'exigence de la prise en compte du caractère économique de l'édition, où la qualité du travail éditorial y est présentée comme fonction du succès commercial de la somme des œuvres publiées, à l'exemple de François Laurent, directeur d'Univers Poche : « Notre travail, je lui dit, c'est de porter les auteurs, de les mener au succès, donc aux fortes ventes, pour en faire des *best-sellers*¹⁰⁵². » Pour autant, les logiques marchandes priment-elle toujours sur le culturel, faisant de tous les éditeurs de simples commerçants ? Dans un autre modèle, le « capitaine de navire, qui doit veiller à mener son équipage à bon port » (Anita Berchenko) est préféré au pragmatique « président-directeur général » ou assimilé, et le discours valorise plus volontiers la figure de l'éditeur dont l'identité forte est construite d'abord à travers son catalogue, ses auteurs, sa conception de la littérature. Si le qualificatif de « commercial » peut être compris dans un sens strictement descriptif, il peut aussi s'y voir adjoindre une interprétation péjorative, visant à dessiner en contrepoint l'engagement d'un éditeur comme « homme de lettres » avant tout. Cette critique est particulièrement précoce : la vague d'industrialisation de l'édition, dont les phénomènes sont visibles dès le XIX^e siècle et s'aggravent encore plus avec les pratiques libérales au cours du XX^e, éloignerait des « gens de lettres » le nouvel individu aussitôt après sa naissance, entérinant probablement une figure d'éditeur « mort-né » (en écho à la mort barthésienne de l'auteur), éditeur trop astreint à la réalité commerciale de son métier et nécessairement détaché – du moins pour partie – de la dimension symbolique de celui-ci. Mais des résistances s'opèrent et visent à mythifier une posture de l'éditeur à travers les dérives de l'institution marchande ou, paradoxalement, en assomption de ces dernières. Dès le début du XIX^e siècle naît un discours fustigeant les nouvelles pratiques de production et de consommation de la culture : en 1839 déjà, Sainte-Beuve dénonce l'envahissement de la « littérature industrielle¹⁰⁵³ ». Mais si la dénonciation est celle de l'industrialisation des formes de la création littéraire (voir *infra*), elle est aussi celle des conditions de sa mise à disposition, par sa promotion et sa commercialisation ; la responsabilité de la « littérature industrielle » incombe aussi bien à l'instance de production qui la permet. Ainsi à la même époque Mallarmé éclaire-t-il la distinction entre « deux circuits de production et de publication : celui de la “mentale denrée” poétique, cette chose qui, ne se vendant pas ou se vendant mal, est à l'abri des crises propres à l'édition commerciale, et celui du livre standard, soumis au contraire à fluctuation sur un

¹⁰⁵² Collectif, « Nous sommes entrés dans la best-sellerisation du monde. Table ronde des professionnels du livre », art. cité, p. 370.

¹⁰⁵³ Charles-Augustin de Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », dans *Revue des deux mondes*, t. 19, 1839, p. 675-691.

marché au sens le plus économique du terme¹⁰⁵⁴. » Une dualité s’instaure entre une édition « plus marchande qu’élégante¹⁰⁵⁵ » telle qu’exploitée par les producteurs de masse assumant leur posture commerciale, et une « édition littéraire », défenseuse d’une « vraie » littérature qui ne serait pas soumise exclusivement aux impératifs financiers, de sorte à décrédibiliser la première et à légitimer la seconde. L’accusation traverse les siècles et perdure aujourd’hui : « Devant caméras et micros, les éditeurs font donc entendre qu’ils accordent à l’écriture de leurs auteurs la part essentielle de leurs succès éditoriaux [...] Mais dans la pratique, on voit bien que désormais, le terrain où les parties se jouent est de moins en moins celui de l’écriture, et de plus en plus celui de l’entreprise, de l’économie, de la concurrence¹⁰⁵⁶. » En conséquence d’un privilège donné aux questions financières, les acteurs disposant du plus de moyens et contrôlant le marché (par la masse de la production, comme par la force de la diffusion) deviendraient les étendards de cette « édition industrielle » entraînant, par l’impératif constant du rendement, une moindre attention à chaque œuvre et à chaque auteur, de la part des instances éditoriales génératrices de cette plus grande circulation. Par extension, l’accusation d’une « édition sans éditeurs¹⁰⁵⁷ » serait aussi celle de l’affaiblissement du rôle d’accompagnateur professionnel des textes ; le détachement de la dynamique marchande serait alors le moyen de rappeler l’existence d’un possible engagement éditorial *pour* la littérature, au sacrifice des bénéfices. Que le profit ne puisse devenir l’argument central du fait d’un manque de moyens, ou que son rejet soit la marque d’un engagement idéologique, la « passion » n’est plus que celle de l’auteur dans son acte de création, mais aussi celle de l’éditeur dans son activité : « Un éditeur est une personne passionnée par les livres, qui travaille avec un auteur pour améliorer un manuscrit et le rendre présentable pour l’édition. » (Marie-Laure Deprez) Emblème de cette résistance active, les éditions de Minuit véhiculent depuis leurs débuts cette image : « Minuit publie sans jamais s’inquiéter de savoir si un livre “marchera” ou “ne marchera pas”. L’unique critère, avec l’exigence qui l’accompagne : “c’est bon ou ce n’est pas bon”. Et ça indépendamment du statut de l’auteur, même s’il est célèbre, même s’il a déjà été publié chez Minuit¹⁰⁵⁸. » « Editer » dans le désintérêt commercial devient selon cette conception un moyen de permettre l’existence de la littérature « méritoire », au prix d’un certain amalgame entre une production qualitative et nécessairement bohème, à l’opposé d’une production dont la valeur intrinsèque serait inversement proportionnelle à son succès commercial. Eric Losfeld formule ainsi : « La seule littérature qui me touche, c’est la littérature écrite avec passion, ou plutôt la littérature

¹⁰⁵⁴ Pascal Durand, « Le “livre” de Mallarmé : un *best-seller* imaginaire ? » dans Olivier Bessard-Banquy *et al.*, *Best-sellers : l’industrie du succès*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁰⁵⁵ Charles-Augustin de Sainte-Beuve, *Correspondance : 1822-1865*, Calmann Lévy, 1877, p. 84.

¹⁰⁵⁶ Hubert Nyssen, *La Sagesse de l’éditeur*, Jean-Claude Béhar, coll. « Sagesse d’un métier », 2006, p. 45.

¹⁰⁵⁷ Jérôme Lindon, « De l’édition sans éditeurs », art. cité.

¹⁰⁵⁸ Martine de Rabaudy, « Les enfants de Minuit », art. cité.

passionnée. [...] J'ai toujours voulu être, et je suis un éditeur libre. J'enrage à la pensée que d'autres éditeurs simplement pour le profit et, la routine aidant, en viennent à gâcher l'argent pour des œuvres qui n'ont, tout bien examiné, aucun intérêt¹⁰⁵⁹. » Chaque modèle possède ainsi une finalité mythifiante, par la présentation de valeurs éthiques, morales, ou esthétiques supposément emblématiques d'une « bonne manière de faire », que celle-ci se produise dans l'accomplissement des tâches dévolues à la profession, ou bien dans le rapport aux objets par le moyen desquels cette profession s'exerce. Le privilège du capital culture intrinsèque aux ouvrages sur leur capital économique ne doit pourtant pas faire oublier une certaine réalité.

En dépit de cette hétérogénéité, une réalité reste transverse et doit prévenir d'une dichotomie radicale : à de rares exceptions près, « l'édition est un commerce¹⁰⁶⁰ ». Les éditeurs doivent-ils se consacrer d'abord au profit, ou bien à la mise à disposition de « bonnes lectures » ? Dans les faits et par-delà les discours, les pratiques des acteurs en posture de défense, comme ceux des acteurs en posture d'assomption des réalités commerciales de l'édition et de ses conséquences, ne peuvent s'orienter radicalement vers une position plutôt qu'une autre, et la réalité est plus nuancée. Comme le rappelle Bourdieu, les éditeurs sont des « personnages doubles » qui doivent « réunir des dispositions tout à fait contradictoires : des dispositions économiques qui, dans certains secteurs du champ, sont totalement étrangères aux producteurs, et des dispositions intellectuelles proches de celles des producteurs dont ils ne peuvent exploiter le travail que pour autant qu'ils savent l'apprécier et le faire valoir¹⁰⁶¹. » Le champ littéraire joint l'irréductible valeur symbolique de la production avec l'inévitabilité de son inscription dans un système économique, réalité financière s'étendant également aux relations entre auteurs et éditeurs, qui sont *d'abord* des rapports financiers¹⁰⁶². Ainsi, la réalité déborde du rôle idéalisé de l'éditeur engagé envers la seule création intellectuelle, pour rappeler sa fonction essentielle, faire vivre son entreprise :

L'éditeur de toute façon recule devant la publication intégrale. Cette sorte de colloque ne se vend pas¹⁰⁶³. Il est vrai que c'est une piètre marchandise, la pensée en train de faire sa toilette [...] De quoi ruiner l'éditeur. Il ressent pourtant le devoir de laisser une trace écrite de ce petit lever. Il le doit à

¹⁰⁵⁹ Eric Losfeld, *Endetté comme une mule*, op. cit., p. 207.

¹⁰⁶⁰ Collectif, « Par ailleurs, l'édition est un commerce : Faire connaître, promouvoir et vendre la Pléiade », dans *La lettre de la Pléiade*, n°60, 18 octobre 2016. <https://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/Les-coulisses-de-la-Pleiade/Par-ailleurs-l-edition-est-un-commerce> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁰⁶¹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 301.

¹⁰⁶² Ni les auteurs tombés dans le domaine public, ni les auteurs ne touchant rien sur les ventes n'y font exception : à la notable exception des éditions associatives, la publication n'est pas désintéressée. Les éditeurs sont, pour la plupart, conscients de la réalité économique qui sous-tend toute entreprise éditoriale, et convaincus du bien-fondé de l'opportunité de leurs publications. De la sorte, il n'y a pas de publication née d'une absence totale de croyance en un succès par l'éditeur en charge ; auquel cas l'opportunité de publier n'est pas saisie.

¹⁰⁶³ Cette constatation s'oppose au discours récurrent de Jérôme Lindon sur le fait que les perspectives de vente ne soient pas la priorité lors de la décision d'une parution. La posture de l'éditeur et l'interprétation auctoriale des décisions de ce premier semblent donc en contradiction.

l’Idée ou à l’Idéal qu’il a du lecteur. Entre un manquement à sa vocation et la ruine commerciale assurée, il cherche un compromis¹⁰⁶⁴.

Les structures ont toujours été sujettes à l’imposition d’un retour sur investissement ; toute publication a essentiellement pour but de permettre une rentrée financière suffisante pour permettre, *a minima*, la poursuite de l’activité éditoriale. De fait, la considération des réalités économiques est un impératif dans l’édition, et ce indépendamment de la nature de la structure. De la sorte, peu d’extrêmes véritables existent (une édition complètement désintéressée, ou bien à l’inverse une édition complètement détachée de tout questionnement littéraire) et tous les éditeurs se positionnent à la croisée des deux pratiques de par leur activité, mêlant « lettres » et « argent ». Le rejet de la réalité commerciale dans la production d’énoncés est d’abord le signe d’une posture à vocation mythifiante, à plus forte raison quand l’évocation de questions monétaires est réservée à la sphère privée¹⁰⁶⁵ ; bien que certains discours le réfutent à tout prix, l’éditeur reste bel et bien un commerçant par-delà ses engagements envers ses auteurs, ou envers la littérature. Tous les éditeurs étant commerciaux, ce qui les différencie tient en leur exposition de ces questions dans le discours ; le plus fréquemment, la parole éditoriale, qui reflète les figures et les postures revendiquées, propose la vision d’un équilibre entre ces deux dimensions, sans entrer dans la radicalité. L’assomption d’une réalité marchande sans sacrifice littéraire s’observe ainsi aussi bien chez de plus grands acteurs que chez de plus petits. La réalité est que la « part commune » des stratégies mises en œuvre par les éditeurs (soit les pratiques communes à toutes les entreprises éditoriales, indépendamment de leur spécificité) s’exprime dans un même marché (celui du livre). Cet « entre-deux », dans lequel se situe la quasi-totalité des éditeurs, recouvre un large panel de pratiques variant selon la nature de l’entreprise, la personnalité de l’individu considéré, ou la nature de ses responsabilités ; selon les cas, chacun se rapprochera plus d’un bord que de l’autre, déplaçant le centre de gravité de cet équilibre entre recherche esthétique et considération marchande, plaçant possiblement les « grands éditeurs » dans des postures ambiguës : plus qu’une contradiction, l’écart entre le dit et le fait reste le signe d’une posture. L’éternel débat entre « art » et « industrie » témoigne de l’existence d’un ensemble de codes et d’usages transcendant les réglementations en vigueur. Sans se limiter aux contraintes des relations telles que l’établit la loi ou les conditions de commercialisation des œuvres, un tissu symbolique va se construire autour de la figure de l’éditeur.

¹⁰⁶⁴ Jean-François Lyotard, « Avertissement », dans Derrida *et al.* (dir.), *La Faculté de juger*, Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 8.

¹⁰⁶⁵ Ainsi Echenoz évoque-t-il de Lindon au sujet de la publication de *Cherokee* : « Vous savez qu’avec ce livre, me dit-il, vous allez peut-être pouvoir changer de voiture... » (Jean Echenoz, *Jérôme Lindon*, Minuit, 2001, p. 21.

5.2.1.2. Construire le « grand éditeur » en interne, à travers la réalité commerciale

Le processus de mythification à l'échelle singulière peut être réalisé de manière autopoïétique : par son établissement comme fondateur ou initiateur, l'individu-éditeur génère sa propre autorité « traditionnelle », à travers la singularité revendiquée des pratiques, ou de son catalogue. De la sorte cet éditeur peut-il s'appuyer sur des valeurs communes, tout en s'en présentant comme le paradigme ; par l'évocation de son passif littéraire personnel ; par le choix d'une orientation du discours atténuant ou appuyant sa vision de la portée commerciale de l'édition ; par la mise en place de critères distinctifs visuels, éthiques ou esthétiques. Mais plus encore que la légitimité symbolique que s'attribue l'individu lui-même, la mythification peut aussi être réalisée par les autres composantes de la structure. L'activité éditoriale se met alors au service de sa propre mythification à travers le discours d'entreprise, par l'exploration de plusieurs modèles de « grands éditeurs », participant à l'élaboration de la structure comme marque, mais rendant également l'individu indissociable d'une maison. Le processus de mythification peut ainsi de nouveau se réaliser autour de la figure du fondateur, donc des origines ; usuellement relatif à la naissance de la structure éditoriale, ce rôle peut être aussi celui de l'initiation de pratiques présentées comme emblématiques d'un savoir-faire valorisant la fonction, voire caractéristiques des mutations de l'histoire du livre¹⁰⁶⁶. A l'inverse, la figure du père fondateur disparaît lorsqu'elle n'est pas propice à créer du mythe¹⁰⁶⁷. Très proche, le modèle mythifié du dirigeant en fait l'individu à l'origine de mutations internes à la structure ayant permis à cette dernière de se distinguer dans le champ de production littéraire¹⁰⁶⁸ ; mais peut de nouveau incarner des valeurs propres à l'échelle du milieu du livre de façon plus englobante¹⁰⁶⁹. Quel que soit le modèle privilégié, la mythification individuelle en provenance

¹⁰⁶⁶ Le site des éditions Grasset associe son fondateur à l'abandon des pratiques artisanales caractéristiques de l'édition dans son ancien modèle : « C'est à lui que l'on doit le passage de l'édition traditionnelle (à la fin du XIX^e siècle, les tirages étaient de 2000 à 2500 exemplaires) aux premiers livres vendus à 10 000 exemplaires ; c'est à lui que l'on doit la publicité littéraire, l'envoi des services de presse, bref l'évènement littéraire. » <https://www.grasset.fr/maison-grasset> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁰⁶⁷ Le site des éditions du Chêne passe ainsi sous silence la période 1940-1951, avant la récupération de la maison par Hachette, ne faisant donc pas état des condamnations de Maurice Girodias, quand bien même ce dernier a bénéficié d'un non-lieu en 1945, de même que les éditions en 1946. <https://www.editionsduchene.fr/chene/qui-sommes-nous> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁰⁶⁸ La page « Notre histoire » de Fayard présente ainsi : « Différentes figures de l'édition se succédèrent alors à la tête de la nouvelle filiale d'Hachette : Maurice Dumoncel, fils de Rémi Dumoncel qui fut résistant et a dans Paris sa rue où se situait le siège de la Librairie Tallandier qu'il dirigea et qui publia notamment la revue *Historia* ; Guy Schoeller, bien connu des patrons de presse pour avoir dirigé *Femmes d'aujourd'hui*, et des lecteurs de cette presse pour avoir été un temps marié à Françoise Sagan, mais beaucoup plus connu et reconnu aujourd'hui comme le créateur de la fameuse collection Bouquins dont l'ambition d'être la "Pléiade" des bourses plates n'aurait pas déplu à nos deux Arthème ; Charles Orengo, venu de la Librairie Plon, personnalité munificente, prodigue en projets prestigieux, prompt aux enchères, mais doué d'une intuition peu commune [...] » <https://www.fayard.fr/notre-histoire> [consulté le 30 juin 2023]. Ce texte non daté, non signé et légèrement remanié, est de Claude Durand. Sa source originale, non indiquée, est Claude Durand, « Histoire d'une maison d'édition : Arthème Fayard », dans *Commentaire*, n°85, 1999/1, p. 157-164.

¹⁰⁶⁹ Quoique l'historique disponible sur le site des éditions Stock remonte à sa création en 1708, le discours n'en est

d'un passé plus ou moins récent se complète par l'évocation des caractéristiques professionnelles ou humaines incarnées. Si les premières induisent une estimation quantifiable ou qualifiable objectivement, les secondes s'y fusionnent comme données non estimables avec précision ; la valeur est celle d'attributs uniques ou du moins suffisamment rares pour les présenter comme spécificités de l'individu. Indissociables du sujet, ces caractéristiques accentuent d'autant plus le pouvoir mythifiant : Schlumberger dit ainsi de Gaston Gallimard qu'« Il avait ce *flair* qui permet de ne pas se tromper sur la qualité d'une œuvre et d'aller droit au meilleur¹⁰⁷⁰ ». Ces caractéristiques transcendent possiblement la reconnaissance des compétences spécifiquement professionnelles, qui peuvent être par ailleurs décriées : ainsi de Bernard Grasset qui, bien que son fonctionnement par édition à compte d'auteur soit pris comme contre-exemple d'un bon modèle, n'en est pas moins estimé par ses pairs¹⁰⁷¹. Toutefois, les énoncés mythifiants construits par des tiers tendent à faire de *l'ethos* éditorial un processus sélectif, par la concentration des discours valorisants, ou exemplifiants sur un nombre restreint de figures, voire d'une figure unique. Par le trope de l'exemplarité, la préférence donnée à un individu-éditeur sur d'autres participe de sa construction comme modèle référentiel. Ce « charisme » éditorial au sens wébérien fait de la figure individuelle et identifiable comme personne unique, dont le bien-fondé du rôle dépasse celui de l'inscription dans une tradition. Dans certains cas, la construction de « légendes éditoriales » tend même à se confondre avec l'image de la maison ; le capital symbolique véhiculé par l'individu-éditeur devenant progressivement celui de la structure elle-même. Les éditions de Minuit en jouent avec la figure centrale de Jérôme Lindon : « Chaque fois que j'ai rencontré un auteur de Minuit [...] on a discuté de Lindon¹⁰⁷². » La garantie d'autorité s'est depuis sa mort reportée dans la maison elle-même, l'estampillage « Minuit » suffisant à convoquer la légitimité de l'œuvre en raison de l'image de « qualité » et d'« exigence¹⁰⁷³ », qui la définit encore aujourd'hui. Mais bien que le prestige social de l'éditeur puisse renvoyer à une certaine conception de la légitimité « charismatique » wébérienne, et quel que soit l'idéologie associée à cette posture, cette dernière ne suppose pas un partage égal entre toutes les instances constitutives de la vie littéraire ; quoique la survalorisation de la singularité participe à la légitimation plus large de l'entreprise, celle-ci risque également d'engendrer l'effet inverse – l'affaiblissement de la

pas moins fortement orienté vers la figure de Pierre-Victor Stock, présenté comme un « hybride génial » représentatif de la nouvelle figure de l'éditeur dans le courant du XIX^e siècle. Voir Marie Eugène et Capucine Ruat, *Stock, éditeur depuis 1708*, op. cit., p. 147. Texte accessible depuis <https://www.editions-stock.fr/lhistoire-des-editions-stock> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁰⁷⁰ Pierre Assouline, *Gaston Gallimard*, op. cit., p. 55, (cité d'après Schlumberger, *Eveils*, 1950).

¹⁰⁷¹ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰⁷² Laurent Demoulin, « Lindon le résistant : quelques souvenirs. Entretien de Benoît Peeters avec Laurent Demoulin. », art. cité.

¹⁰⁷³ *Le Monde* du 14 avril 2001, p. 1.

posture – pour les autres. Du fait de la concentration à l’œuvre (l’individu sélectionné devant être le plus emblématique de tous), la mythification d’un dirigeant peut tendre à affaiblir la posture de ses prédécesseurs, voire de ses successeurs¹⁰⁷⁴. Cet effacement se constate à plus forte raison en cas de subdivision des tâches au sein d’une structure hiérarchisée (tendant à concentrer le mythe sur les postes à plus hautes responsabilités). L’affaiblissement progressif, dans la production d’énoncés éditoriaux, d’une certaine « bienveillance » envers le phénomène littéraire, et l’équilibre (voire le dépassement) de cet argument idéaliste vers une présentation des succès commerciaux s’explique ainsi aussi possiblement par l’affaiblissement parallèle de la prise de parole individuelle de l’individu-éditeur subalterne, résultant de la concentration de la parole vers un seul individu. Dissimulée derrière une figure tutélaire et limitée dans sa capacité de représentation, la construction de *l’ethos* de cet éditeur désindividualisé, véritablement « homme de l’ombre », trouve sa légitimité autrement : génériquement, comme figure intellectuelle du milieu des lettres ; et structurellement, par l’image de marque d’entreprise. La concentration en un individu singulier, par la mythification de la structure qu’elle entraîne, vise en retour à la légitimation de ses composantes individuelles ; par leur inscription dans un modèle, les membres moins visibles deviennent bénéficiaires symboliquement. La capacité dévolue au professionnel de « parler au nom des valeurs et des intérêts de la structure » peut ainsi, plus pragmatiquement, se produire à travers la mention d’une figure individuelle et tutélaire comme emblème de ces valeurs. Enfin, toutes les structures ne sont pas non plus génératrices de mythe, et le modèle du « grand éditeur », qu’il soit fondateur ou directeur, n’est pas systématique. En parallèle de ce schéma, où des figures tutélaires vectrices de discours se placent en regard d’une masse d’individus remplissant une fonction éditoriale mais anonymes aux yeux du grand public, existe un nombre conséquent d’acteurs de l’« entre-deux » : éditeurs modestes, travaillant pour des entreprises également modestes et peu sources d’attention.

5.2.1.3. Hériter d’un modèle, entre continuité et rupture

Devenu vecteur de la somme des énoncés – verbaux ou écrits – produits à son sujet, les valeurs individuelles de la personne sont désincarnées et intemporalisées, pour en faire une allégorie de celles de la structure, de fait réitérables et appropriables par d’autres qui se font les relais de ces valeurs. Par l’appel à une figure personnifiée du passé utilisée comme représentant des pratiques établies ou exemplifiées, un pont s’établit entre autorité « charismatique » et

¹⁰⁷⁴ Vercors est toujours mentionné dans l’historique des éditions de Minuit, en raison de la symbolique associée à son passif de résistant et à la naissance de la maison pendant la guerre. Si Jérôme Lindon n’en est pas le fondateur, mais le dirigeant de 1946 à 2001, la mythification lui est bien plus destinée. Son image dans l’Histoire littéraire française participe d’une plus grande mise en retrait médiatique de sa fille Irène, ayant pris sa succession jusqu’en 2022. Voir <http://www.leseditionsdeminuit.fr/unepage-historique-historique-1-1-0-1.html> [consulté le 30 juin 2023].

« traditionnelle », incarné par le principe de la filiation ou de l'héritage ; loin d'être l'apanage de l'auteur par la revendication de son inscription dans une lignée, le principe se retrouve aussi dans le discours éditorial. La mythification repose alors sur la poursuite d'une image bâtie, soit l'entretien d'un modèle déjà institué par l'inscription dans une lignée. Le régime de filiation peut être direct, la mythification étant produite par les héritiers ; ce schéma s'observe aisément dans les structures où l'histoire de l'entreprise se confond avec l'histoire familiale, pouvant remonter à plusieurs générations (Gallimard, Flammarion). La figure du légateur est alors fréquemment celle du fondateur (Hubert Nyssen, Gaston Gallimard, etc.) : « Depuis sa création en 1875, la maison a toujours veillé à poursuivre l'ambition de son fondateur, Ernest Flammarion : “Proposer le meilleur contenu au plus grand nombre.”¹⁰⁷⁵ » La filiation n'est cependant pas nécessairement généalogique, mais peut aussi se concevoir comme un héritage intellectuel ; cette situation s'observe à travers la figure des « dirigeants successeurs » (Bertrand Fillaudeau chez Corti, les différents directeurs du Seuil, etc.). Suite à la restructuration du milieu éditorial à partir de l'après-guerre, entraînant de nombreux rachats et des changements de direction, cette dimension familiale de l'entreprise se voit fragilisée ; les « successeurs » sont plus nombreux, et les « héritiers » moins¹⁰⁷⁶. Toutefois, même les structures ayant évincé les formes d'héritage direct demeurent en mesure de produire des énoncés reposant sur ces valeurs d'héritage intellectuel : « L'ambition des fondateurs du Seuil est aujourd'hui intacte et plus utile que jamais¹⁰⁷⁷. » A moindre échelle que celle des catalogues entiers, la descendance symbolique peut être opérée à travers la direction de branches ou de collections ; toujours au Seuil, « La dimension spirituelle s'est perpétuée avec les collections dirigées par Emmanuel Mounier, avec Paul-André Lesort, ou encore Teilhard de Chardin¹⁰⁷⁸. » Dans tous les cas, se revendiquer d'une filiation engendre un troc d'une partie de l'autorité « charismatique » au profit d'une plus grande autorité traditionnelle : si l'individu des générations suivantes bénéficie d'une image préalablement construite à la suite de laquelle il s'inscrit, le mythe repose d'abord sur l'image des prédécesseurs. Mais si la similitude entre deux pratiques éditoriales peut induire la filiation, l'héritage, ou l'entente préalable de façon assumée, cette logique de « continuité » des pratiques instituées en amont peut toutefois n'être que discursive. Si, selon Charles Pépin, le chef d'entreprise « peut asseoir son autorité sur celle de l'“éternel hier” en respectant l'identité de l'entreprise, son passé, ses valeurs, son éthique, en se nourrissant de l'expérience de ceux qui l'ont précédé¹⁰⁷⁹ », l'appel à la tradition n'impose pas la réitération liturgique d'anciennes

¹⁰⁷⁵ <https://editions.flammarion.com/Qui-sommes-nous> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁰⁷⁶ Voir à ce sujet dans l'Annexe 1 : « La sortie de l'édition à l'échelle structurelle : l'édition hors des “gens de lettres” ».

¹⁰⁷⁷ <https://www.seuil.com/la-maison> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁰⁷⁸ *Idem.*

¹⁰⁷⁹ Charles Pépin, *Qu'est-ce qu'avoir du pouvoir ?*, op. cit., p. 36.

directives, mais peut comporter des éléments de rupture avec les générations précédentes. Ainsi, tout en affirmant entretenir l'engagement institué originellement, certains modèles éditoriaux témoignent ainsi d'un progressif basculement depuis un discours privilégiant originellement la valeur littéraire ou dénonçant la priorité donnée aux impératifs financiers, vers un discours atténuant cette posture, assumant plus facilement le rôle d'éditeur commerçant. Ainsi le « choix terrible¹⁰⁸⁰ » craint par Hubert Nyssen, de faire de l'éditeur un « marchand de textes », « publicitaire » avant tout, a-t-il peut-être été pris pour Actes Sud, sa propre maison : la reprise de la direction (et donc des responsabilités commerciales) par sa fille Françoise s'accompagne d'une plus large place laissée au discours économique. Malgré plusieurs indices marquant l'entretien d'un *leitmotiv* paternel, l'agrandissement astreint cette dernière au besoin de représenter la maison tout entière, dans son catalogue mais aussi dans son positionnement sur le marché :

Pour parler de son activité d'éditeur, mon père évoquait souvent la double notion de plaisir et de nécessité. [...] Au centre, il y a l'éditorial. Autour, une vraie entreprise, qui doit fonctionner et, pour cela, être organisée et gérée. [...] L'année où Flammarion a été en vente, si nous nous sommes porté candidats au rachat, en association avec Albin Michel, c'est parce qu'il nous semblait qu'il y avait une logique, Flammarion étant notre distributeur. Ce n'était pas une décision de grossir, mais une occasion se présentait¹⁰⁸¹.

Le cas n'est pas exclusif aux grands structures, et les éditions de Minuit marquent une évolution similaire : l'affirmation de la valeur littéraire des œuvres publiées, fondant la légitimité acquise par la maison et donnant l'image d'une structure à l'identité forte et au passé prestigieux, inscrit Irène Lindon dans une certaine poursuite de la fibre paternelle, qui dit elle aussi « rechercher une voix » (voir *supra*) chez ses auteurs ; plus encore, beaucoup de ceux publiés et découverts par Jérôme sont encore édités par Minuit et, depuis son décès en 2001, seule une dizaine de nouveaux romanciers sont inscrits au catalogue¹⁰⁸². L'héritage serait pourtant plutôt celui d'une certaine conception du métier (et de la littérature) qu'une véritable filiation depuis la passation¹⁰⁸³ : « On ne peut être l'héritier de Lindon. On peut seulement essayer de prolonger une certaine idée de l'édition défendue par Lindon¹⁰⁸⁴. » La persistance d'un esprit demeure ainsi aussi structurellement, Minuit gardant son indépendance et sa taille réduite sous Irène Lindon, l'entreprise ne rentrant ainsi pas en concurrence avec les plus grands

¹⁰⁸⁰ Hubert Nyssen, *La Sagesse de l'éditeur*, op. cit., p. 57.

¹⁰⁸¹ Nathalie Crom, « Françoise Nyssen, directrice d'Actes Sud : "Après un best-seller, il faut être encore plus attentif" » [en ligne], dans *Télérama*, 13 décembre 2015. <https://www.telerama.fr/livre/francoise-nyssen-directrice-d-actes-sud-apres-un-best-seller-il-faut-etre-encore-plus-attentif,135242.php> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁰⁸² Voir <https://www.leseditionsdeminuit.fr/collection-Romans-48-1-1-0-1.html> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁰⁸³ Irène Lindon travaille pour la maison d'édition depuis 1991. Irène Lindon, « La vie des éditions de Minuit dépend entièrement de la librairie de création », dans Olivier Bessard-Banquy (dir.), *L'Édition littéraire aujourd'hui*, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Les cahiers du livre », 2006, p. 79.

¹⁰⁸⁴ Laurent Demoulin, « Lindon le résistant : quelques souvenirs. Entretien de Benoît Peeters avec Laurent Demoulin. », art. cité.

acteurs du marché par la masse de la production. Toutefois cette posture s'entremêle-t-elle avec la mention d'arguments relatifs aux préoccupations financières de manière plus assumée dans le discours¹⁰⁸⁵, changement dans la communication doublé de l'adoption d'autres pratiques déjà exploitées dans les secteurs dominants (évolution de la matérialité, multiplication du poche, création d'un site internet, etc.) Le *storytelling* de la vie du lettré, l'évocation de la rencontre avec des écrivains, la défense du romanesque et l'indispensabilité de la figure de l'éditeur dans la construction de la figure de l'écrivain se combinent à l'évocation plus pragmatique de chiffres de ventes, de tirages signifiants, voire de l'évocation de chiffres d'affaires ou de bénéfices directs engrangés, comme un argument légitimant. A la différence de son père fustigeant une « édition sans éditeur », Irène Lindon doit aussi plus faire en fonction du monde du livre actuel, qui est celui des « lois du marché » et de ses logiques marchandes : « le monde du livre, des idées et de la littérature que Jérôme Lindon a connu est sans rapport avec le nôtre. Tout a changé en une vingtaine d'années. [...] Tous ces facteurs font qu'aujourd'hui les conditions matérielles, historiques et sociologiques sont totalement différentes de celles qu'a connues Lindon¹⁰⁸⁶. » Tout en signant une évolution discrète, non radicale, Minuit se résout donc à ces changements, mais avec modération, n'en fragilisant pas moins sa posture de « résistance » face aux grands acteurs. Le retrait notable d'Irène Lindon dans l'espace médiatique illustre la portance mythifiante devenue structurelle, prestige d'ores et déjà établi par la figure du fondateur qu'il s'agit plus d'entretenir que de renouveler, et signant surtout un contrôle de la communication : la nouvelle identité de Minuit consiste à conserver l'image établie, tout en assumant les logiques marchandes qui président à l'activité éditoriale.

Dans ces différents modèles, la figure centrale incarnant l'autorité éditoriale, en remplacement de l'ancienne, est certes moins « accorte » et bienveillante, idéalisée comme Hubert Nyssen et Jérôme Lindon l'affirmaient à travers leurs postures. Sans empêcher l'appel à la tradition, la plongée dans la réalité mercantile se confronte à la difficulté de faire perdurer le « charme » de l'illusion. De tels basculements font-ils pour autant des structures concernées de simples vendeurs de produits ? La teneur de ces discours d'assomption n'impacte pas nécessairement la qualité intrinsèque aux ouvrages publiés ; la primauté de la « littérarité » du catalogue que permet le travail d'une maison donnée ne disparaît pas malgré l'insertion des réalités économiques dans le discours. L'évolution ne concerne pas tant la réalité publicationnelle que le discours éditorial du porte-parole, moins idéaliste qu'auparavant. La

¹⁰⁸⁵ A ce sujet, voir Irène Lindon, « La vie des éditions de Minuit dépend entièrement de la librairie de création », art. cité.

¹⁰⁸⁶ Laurent Demoulin, « Lindon le résistant : quelques souvenirs. Entretien de Benoît Peeters avec Laurent Demoulin. », art. cité.

légitimation des œuvres, toujours présente, n'est pas effacée mais plus volontiers reportée et incarnée dans la figure tutélaire subsistant comme « modèle » passé entériné, devenu porteur de valeur et surtout exploité indirectement comme garant. Dans tous ces modèles, la dissonance entre le « dit » et le « fait » au-delà de la revendication confirme la portée mythifiante des énoncés ainsi produits. Le basculement peut par ailleurs être inverse, visant à relégitimer une posture déconsidérée. Contre l'image persistante d'une maison d'édition tournée vers la littérature « populaire¹⁰⁸⁷ » et vendeuse, la présidence d'Isabelle Laffont aux éditions Lattès (1995-2014) signe la productions de discours de défense de la nature littéraire des productions plus récentes ; La mention de « grands auteurs », comme d'« auteurs-phares », consacrés par la critique, devient le moyen d'affirmer la légitimité de l'ensemble de la production : « Peut-on vraiment dire que *Vers un monde sans pauvreté*, de Muhammad Yunus, Prix Nobel de la Paix en 2006, soit un livre de gare¹⁰⁸⁸ ? ». Mais si la mythification de la figure de l'éditeur peut être du fait des héritiers (familiaux ou spirituels), ou du discours anonymisé de la maison (par la constitution de textes récapitulant l'historique et non signés), elle peut aussi l'être du fait d'instances externes. Celle des divers tiers de légitimation, d'abord (par le travail des biographes, ou la publication d'articles – phénomènes agissant à la fois dans le sens d'une concentration de la production d'énoncés vers une figure singulière, et comme relais des engagements idéologiques prononcés ; celle des auteurs, ensuite, révélant la présence d'un rapport privilégié.

5.2.1.4. La mythification de la figure de l'individu-éditeur par l'auteur : hommages et mise en récit

La littérature est constellée d'anecdotes relatives aux relations entre auteurs et éditeurs. Celles-ci peuvent apparaître dans l'espace paratextuel, sous forme de notes de bas de page (*n.d.a.* ou *n.d.e.*), d'évocations dans le péritexte (préfaces ou postfaces), ou encore prendre la forme de correspondances. Mais au-delà des échanges, les relations peuvent prendre une place concrète dans la création auctoriale elle-même. L'éditeur peut être, par ses encouragements ou ses conseils, le moteur de la production romanesque, point de départ d'une création à venir. Possible paroxysme des relations, l'œuvre dédiée à leur description détaillée dépasse leur simple évocation au sein d'entretiens pour l'inscrire dans l'histoire littéraire en tant qu'œuvre. Plusieurs travaux d'auteurs n'étant pas écrivains peuvent participer de l'établissement d'une

¹⁰⁸⁷ S. n., « Disparition de Jean-Claude Lattès : de nombreux hommages pour un “seigneur de l'édition française” » [en ligne], dans *Le Figaro*, 21 janvier 2018. <https://www.lefigaro.fr/livres/2018/01/28/03005-20180128ARTFIG00132-disparition-de-jean-claude-lattes-de-nombreux-hommages-pour-un-seigneur-de-l-edition-francaise.php> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁰⁸⁸ Paul Loubière, « La directrice de JC Lattès ne connaît pas la crise » [en ligne], dans *Challenges*, 2 septembre 2013. <https://www.challenges.fr/index/2013/09/02/> [consulté le 30 juin 2023].

certaine mythification de la figure éditoriale (telles que les biographies) ; mais l'évocation de la relation entre l'éditeur et l'écrivain peut aussi donner naissance à des travaux par des individus jouissant de ce statut. L'*hommage* incarne ainsi la marque d'un rapport privilégié. Ce dernier peut être seulement anecdotique dans le discours, notamment par l'évocation de souvenirs au cours d'un échange n'y étant pas initialement destiné : « L'éditeur me désirait. Le *first sight* n'est pas visuel, il n'est pas social, mais verbal. Mais la validation, elle, est sociale : il a voulu me rencontrer, est allé à l'adresse indiquée pour voir si sur la boîte aux lettres, il y avait le pseudonyme indiqué. » (auteur anonyme) Il peut également faire l'objet d'un énoncé dédié ; la mort d'un éditeur devient notamment l'occasion récurrente, pour les auteurs de sa collection ou de son catalogue, d'évoquer la particularité de leurs relations¹⁰⁸⁹. Plus rarement, les hommages font l'objet d'œuvres publiées¹⁰⁹⁰. Quelle que soit sa forme, l'hommage peut présenter quelques variations dans la présentation de ses arguments. Celui-ci peut reposer sur la description de qualités génériques, faisant état de détails sur les rapports d'autorité tenus communément entre l'éditeur et ses différents auteurs : « Je me souviens très bien du premier regard que Jérôme Lindon m'a adressé ce jour-là, incroyablement droit, j'ai senti un regard infailible dès le premier coup d'œil, un regard qui évalue, qui jauge et qui juge [...] »¹⁰⁹¹. Mais la portraiture par l'hommage peut également prendre la forme du témoignage unique, soit celle des souvenirs de l'intime et des échanges individuels, de sorte à témoigner d'un état d'esprit particulier de l'individu décrit : « je revois encore très bien les lieux, le bureau de Jérôme Lindon au troisième étage de la rue Bernard-Palissy, les étagères de livres aux murs [...] le rendez-vous de midi et demie pour aller déjeuner, sa cavalcade dans les escaliers pour venir accueillir le visiteur et lui serrer la main, son très léger essoufflement après un tel raid [...] »¹⁰⁹². A cet égard, les hommages des auteurs aux éditeurs ne desservent pas la même portée. L'échange et le partage présentés peuvent outrepasser la sphère strictement professionnelle pour déborder sur l'amitié ou, tout du moins, se débarrasser des contraintes formelles et des rapports de hiérarchie qui transpirent souvent de la description de ces relations. *Le Bleu du ciel n'est pas toujours rose*¹⁰⁹³

¹⁰⁸⁹ Voir par exemple Julie Wolkenstein, « Lorsque P.O.L a accepté de publier mon premier roman » [en ligne], dans *L'atelier de Julie Wolkenstein*, 18 janvier 2018. <https://www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol-blog&numpage=5&numrub=4&numcateg=&numsscateg=&lg=fr&numbillet=300> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁰⁹⁰ Tels que les ouvrages de Jean Echenoz, *Jérôme Lindon* (Minuit, 2001), ou encore de Maryline Desbiolles, *Le Bleu du ciel n'est pas toujours rose* (Editions des Cendres, 2016), publiés tous deux après la mort de leurs éditeurs respectifs.

¹⁰⁹¹ Jean-Philippe Toussaint, « Le jour où j'ai rencontré Jérôme Lindon » [en ligne], dans *Bon à tirer*, 2001. <https://www.bon-a-tirer.com/volume3/jpt.html> [consulté le 30 juin 2023]. Le texte a notamment été repris dans l'édition de poche de *La Salle de bains* (Minuit, 2005).

¹⁰⁹² *Idem*.

¹⁰⁹³ Le titre même de l'ouvrage provient, d'après le texte, d'une discussion où Denis Roche indique « qu'un jour, [elle] écrira un livre » intitulé de cette façon (p. 7). Prétention, préméditation, autorité éditoriale en exercice ou hommage posthume (Denis Roche est décédé en 2015), il demeure que l'autrice finit bel et bien par s'exécuter, en répondant ainsi aux attentes de l'instance éditoriale. Même par-delà sa disparition, le titre est encore et toujours un choix qui appartient à l'éditeur.

aborde ainsi la relation entre son auteur, Maryline Desbiolles, et son éditeur au Seuil, Denis Roche, lui-même écrivain, essayiste, poète mais surtout fondateur et directeur de la collection « Fiction et Compagnie » jusqu'en 2005, date de sa reprise par Bernard Comment. Faisant état d'une grande complicité entre les deux individualités, la relation présentée est d'abord celle, mutuelle, entre deux pairs qui, avant d'être liés par un rapport éditorial, sont d'abord deux écrivains : « Un boutade donc. Pas une injonction, pas une mise en demeure. La promesse d'un livre. Une promesse faite par un écrivain, un photographe, un éditeur¹⁰⁹⁴. » L'ouvrage ne rend pas tant hommage au professionnel qu'à l'humain, donnant la priorité à un aspect certes intime, mais vraisemblablement plus méconnu du grand public. Echenoz pour sa part, tout en marquant son ouvrage d'un respect pour la profession d'éditeur, comme pour l'individu Lindon, n'en reconnaît pas moins le rapport hiérarchique clairement établi entre un « créateur » et un « décideur¹⁰⁹⁵ » : « Il est quand même incroyable, ce type : non seulement il se permet de vous donner des ordres mais, par-dessus le marché, il se permet d'imaginer qu'on ne les exécute pas¹⁰⁹⁶. » Dans tous les cas, les hommages figurent les marques de la *reconnaissance* d'un statut mais dont la publication, par l'annexion de l'hommage à une œuvre (dans le cas de *Le Jour où j'ai rencontré Jérôme Lindon* de Toussaint), ou par l'œuvre entièrement consacrée, démontre une volonté de *rendre compte* par l'auteur comme par la maison qui publie, soit d'informer indistinctement les lecteurs de la nature du personnage décrit et des relations entretenues entre ce personnage et ses auteurs. Les hommages font ainsi fréquemment office de « révélation », contribuant à fragiliser l'aura de mystère entourant l'éditeur, par la description d'événements privés. L'hommage, toutefois, renforce paradoxalement la dimension mythifiée de cet individu par plusieurs aspects. Puisque sourcés de l'intime, ces témoignages sont par nature invérifiables ; devant être considérés comme vraisemblables, ils n'en participent pas moins de la mythification individuelle de l'éditeur¹⁰⁹⁷.

Enfin, si l'hommage se comprend comme présentation des relations par le biais de l'œuvre littéraire, ces relations peuvent aussi, plus rarement, être génératrices de textualité par le biais de la fiction. Par un procédé métaleptique, la relation entre auteur et éditeur peut être intégrée au sein même du récit ; quoique le trope demeure assez rare, de nombreux exemples jalonnent l'histoire de la littérature (Balzac, très tôt, le figura avec *Les Illusions perdues*), et se

¹⁰⁹⁴ Maryline Desbiolles, *Le Bleu du ciel n'est pas toujours rose*, op. cit., p. 18.

¹⁰⁹⁵ Echenoz comme Toussaint ne font pas mention du statut d'écrivain-éditeur de Lindon, probablement en raison de sa grande discrétion au sujet de la parution des deux ouvrages qu'il signa d'un pseudonyme.

¹⁰⁹⁶ Jean Echenoz, *Jérôme Lindon*, op. cit., p. 42.

¹⁰⁹⁷ Quoique nombre d'anecdotes évoquées par Echenoz dans son hommage aient, selon toute probabilité, eut Irène Lindon pour témoin, aucune contradiction des propos de l'auteur n'a été formulée par elle suite à la publication de l'ouvrage.

remarquent encore. Moyen de forcer la contemplation du développement de la vie auctoriale relativement à son implémentation dans le monde littéraire, la réflexion est parfois menée de manière englobante sur la vie du livre, son contexte d'élaboration et de production, par l'évocation du milieu éditorial tout entier¹⁰⁹⁸. De manière plus ciblée, la mise en scène intègre ponctuellement l'éditeur comme matériau fictionnel. Présenté sous une forme parfois dépersonnalisée, le personnage remplit alors une simple « fonction-éditeur »¹⁰⁹⁹, procédé mythifiant, certes, mais d'abord du rôle de manière générique ; en d'autres cas, des individus identifiables peuvent être dépeints, nommés directement¹¹⁰⁰ ou s'incarner à travers des personnages fictifs. Que l'origine des relations ne donne ultimement lieu qu'à de simples éléments narratifs¹¹⁰¹ ou que cette inspiration soit plus déterminante dans le cheminement rédactionnel¹¹⁰², que l'évocation de ces relations soit simplement anecdotique ou qu'elle se place au cœur de l'intrigue, l'individu-éditeur est en ces cas directement, et personnellement mythifié. Derrière le voile du romanesque, les procédés d'écriture font office de témoignages plus ou moins dissimulés ; moyen de conserver une certaine dimension d'intimité (l'identification aux yeux des non-initiés étant complexifiée), la fiction peut aussi devenir outil de dénonciation indirecte de sa condition¹¹⁰³. La recherche de légitimation est alors possiblement celle *de soi*, ou plus généralement de sa posture d'écrivain. Ces « hommages » cachés inspirés d'individus réels, parfois de la part de différents auteurs au sujet d'un même être fédérateur commun¹¹⁰⁴, n'en sont pas moins les marques d'un rapport signifiant (positif ou négatif) dans la relation pour justifier d'en faire un moteur de la narration. Quel que soit le degré de traitement du sujet, ces mises en scène métafictionnelles deviennent des outils au service de la construction de l'*ethos* éditorial.

Observons à présent ce qu'il en est de l'auteur.

¹⁰⁹⁸ Comme l'illustrent parmi d'autres *L'Enigme de la chambre 622* de Joël Dicker (de Fallois, 2020), ou encore *Le Grand Ecrivain* de Jean-François Merle (Arléa, 2018).

¹⁰⁹⁹ Comme le représente le professionnel anonyme d'*Elle et lui* de Marc Levy, (Laffont, 2015).

¹¹⁰⁰ Ainsi Céline nomme-t-il expressément Robert Denoël dans *L'Ecole des cadavres* (Denoël, 1938).

¹¹⁰¹ Jean-Philippe Toussaint dit ainsi s'être inspiré de Jérôme Lindon pour le personnage du Dr. Douves de *Monsieur*, reprise d'une anecdote liée à leur rencontre, et insérée dans la fiction. Voir Jean-Philippe Toussaint, « Le jour où j'ai rencontré Jérôme Lindon », art. cité.

¹¹⁰² Ainsi par exemple des *Lumières de Paris* de Jacques Brenner (Julliard, 1962), au sujet de Jérôme Lindon. Voir François Dosse, *Les Hommes de l'ombre*, op. cit., p. 226-228.

¹¹⁰³ Le personnage de l'écrivain dans *Elle et lui* de Marc Levy fait directement écho au parcours personnel de l'auteur, à tel point que la frontière entre les deux vécus n'en devient que plus poreuse. En raison de cette similitude, le lecteur ne peut que s'interroger si le personnage de l'éditeur suit le même traitement. De la même façon, *D'après une histoire vraie* de Delphine de Vigan (Lattès, 2015) reprend les étapes de la vie littéraire de l'écrivaine, sans que les titres de ses œuvres soient pourtant nommés explicitement ; la posture de l'éditrice y est également interrogée, à travers son rôle de conseil, de cadre légitimant de la littérature, et d'incarnation du pouvoir de diffusion.

¹¹⁰⁴ François Verny fut ainsi régulièrement pastichée : par Daniel Pennac avec le personnage de la Reine Zabo, ou encore sous les traits de Germaine Dubois dans le roman *J'aurais voulu être éditeur* de Claude Durand (Albin Michel, 2010).

5.2.2. Constructions mythifiantes et mythifiées des figures de l'auteur

5.2.2.1. Les imaginaires collectifs de l'écrivain : des postures envers le monde, envers la littérature

L'appellation d'« écrivain », puisque reposant sur un tissu symbolique établi par-delà la définition juridique de « l'auteur » (voir partie I), induit les notions d'*ethos* et de posture, mises en jeu à travers l'énonciation. Sa fragilité manifeste dans le circuit économique semble contrevenir à la construction mythique que certains discours (éditoriaux, auctoriaux ou autres) font perdurer, se rattrapant dès lors sur un imaginaire collectif, façonné dans un espace-temps donné et résultant d'un jeu d'échange permanent entre l'auteur et son environnement. Comme le rappelle Daniel Oster, la figure de l'écrivain est « objet de discours et de consommation, produit tant par les autres que lui-même [...] »¹¹⁰⁵ ; la génération de ces énoncés contribue à entretenir l'identité auctoriale fonctionnelle, en écho à la définition foucaldienne : avant même de revendiquer une motivation née de l'individualité, cette identité répondrait à un rôle prédéterminé :

La fonction-auteur [...] ne se forme pas spontanément comme l'attribution d'un discours à un individu. Elle est le résultat d'une opération complexe qui construit un certain être de raison qu'on appelle l'auteur. [...] On ne construisait pas l'auteur d'une œuvre romanesque au XVIII^e siècle comme de nos jours. Pourtant, on peut retrouver à travers le temps un certain invariant dans les règles de construction de l'auteur¹¹⁰⁶.

Trouvant sa place dans la fracture entre l'individu et le locuteur fictif conceptualisé génériquement, la fonction-auteur foucaldienne est encore plus chargée idéologiquement lorsque le moyen d'expression lui-même l'est. Le statut d'écrivain devient lui-même un objet de fiction et, par là même, moteur de la mythification par une certaine représentation axiologisée selon certaines caractéristiques constitutives de sa place au sein du patrimoine culturel. Avant même de l'être individuellement, l'auteur est mythifié du fait son statut, faisant potentiellement bénéficier de cette mythification tous les individus s'y identifiant. Un discours de construction du « sacre de l'écrivain »¹¹⁰⁷, remplaçant celui de l'homme de lettres consacré par la philosophie des Lumières, est investi au XIX^e siècle, bâtissant une image notamment en réponse à la transformation culturelle du monde, et aux logiques de production culturelle industrialisée. La « littérature industrielle » que dénonçait Sainte-Beuve n'est pas que celle des producteurs qui la diffusent auprès du lectorat ; la responsabilité en incombe également aux créateurs à l'origine de ces œuvres conçues pour plaire au plus grand nombre, adressées à un

¹¹⁰⁵ Daniel Oster, *Passages de Zénon*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 129-130.

¹¹⁰⁶ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », art. cité.

¹¹⁰⁷ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Corti, 1985.

public non élitiste et jouant de fait sur la facilité, les exigences littéraires passant au second rang et les préoccupations financières au premier. Prenant place dans le contexte de la restructuration du champ de la production, les auteurs faisant du travail de la plume un moyen de vivre parmi d'autres participent activement à un affaiblissement de la distinction entre « l'art » et « l'argent », face à quoi se développe une certaine résistance esthétique luttant contre un risque de désacralisation de la notion « d'auteur » :

Il faut bien se résigner aux habitudes nouvelles, à l'invasion de la démocratie littéraire comme à l'avènement de toutes les autres démocraties. Peu importe que cela semble plus criant en littérature. Ce sera de moins en moins un trait distinctif que d'écrire et de faire imprimer. Avec nos mœurs électorales, industrielles, tout le monde, une fois au moins dans sa vie, aura eu sa page, son discours, son prospectus, son *toast*, sera *auteur*¹¹⁰⁸.

En opposition se trouverait l'auteur préférant aux questions commerciales la construction d'un imaginaire de la figure de l'artiste, dans ce modèle, la véritable littérature devrait rester le fruit du « pôle de production restreint » théorisé par Bourdieu¹¹⁰⁹, produit d'une élite destiné à une élite, dont l'éloignement du monde bourgeois et libéral serait la garantie de la persistance de son statut symbolique¹¹¹⁰. Ainsi s'instaureraient deux visions opposées : celui d'un acteur dont la marginalisation est vocationnelle, et les autres. Ce désir de faire perdurer le « sacre », qui ne devait « toutefois pas durer longtemps¹¹¹¹ » puisque tempéré par le « roman de la nouveauté¹¹¹² » n'empêche pas l'usage de cette figure mythifiée dans le temps long : poursuite d'un idéal romantique, ce modèle tend encore à être entretenu de part et d'autre, y compris de la part des auteurs eux-mêmes ; dans cette vocation se dessine ainsi l'image du « moine¹¹¹³ » figure de l'écrivain toujours isolé, « rançon de la singularité, le prix à payer pour son originalité¹¹¹⁴ », à l'exemple de Tanguy Viel qui affirme s'être « enfermé huit mois pour écrire un roman, qui est devenu le *Blacklist*¹¹¹⁵ » ; inversement, l'éloignement de ce modèle justifierait le refus de la dénomination : « A mon niveau, je ne suis pas écrivaine [...] je ne m'y donne pas à 100 %. » (Julia Richard) La figure de l'écrivain consacré à son art (voire monacal) s'accompagne possiblement d'un désintérêt vis-à-vis des honneurs et de la reconnaissance, selon le modèle emblématique de Samuel Beckett, ou de Julien Gracq refusant le Goncourt. En

¹¹⁰⁸ Charles-Augustin de Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », art. cité, p. 681.

¹¹⁰⁹ Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », art. cité.

¹¹¹⁰ La « retraite » de l'écrivain n'empêche pas pour autant sa sociabilisation par sa mise en réseau : en cénacles, en salons, etc. ; il apparaît plutôt que cet isolement caractérise d'abord l'éloignement d'une « élite », relativement à un monde bourgeois, libéral, consommateur de « littérature industrielle » autrement décriée.

¹¹¹¹ Jean-Yves Mollier, « Les mises en scène de la littérature à la Belle époque », dans Laurence Guellec et Françoise Hache-Bissette (dir.), *Littérature et publicité*, Gaussen, 2012, p. 348.

¹¹¹² *Idem*.

¹¹¹³ Nathalie Heinich, *Être écrivain*, op. cit., p. 95-124.

¹¹¹⁴ Sylvie Ducas, *La Reconnaissance littéraire : littérature et prix littéraires*, Thèse de doctorat menée sous la direction de Nicole Mozet, Paris VII, 1998. p. 318.

¹¹¹⁵ Collectif, *Tanguy Viel parle des éditions de Minuit*, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Un auteur, un éditeur », 2006, p. 20.

écho à cet engagement peut se dessiner la condamnation du modèle opposé, soit l'accusation de cette « littérature industrielle » dans le même esprit qu'au XIX^{ème}, perception continuant d'être véhiculée encore bien après la transformation de l'édition en industrie culturelle. Le détachement repose notamment sur la déconsidération de ceux attelant supposément une trop grande préoccupation à la visibilité et à la réussite commerciale, soit le basculement d'une étiquette d'« écrivain » à simple « vendeur » : « De toutes façons, on ne fait pas ce métier pour s'enrichir. Il faut bien le dire aux romanciers amateurs et à tous ceux qui veulent se lancer dans cette carrière : c'est une carrière qui ne paye pas, sauf si on écrit des romans à la Guillaume Musso ou à la Marc Levy. » (Jean-Marc Moura) Malgré tout, la réalité pragmatique de la transformation du champ littéraire rend l'auteur indubitablement dépendant de sa relation avec un système contribuant à la marchandisation de la production culturelle, quand bien même voudrait-il y échapper. Les auteurs du XIX^{ème} déjà ne faisaient pas exception à la règle, et même si « On ne peut donc considérer à la légère la distance – réelle, semble-t-il, et nécessaire – qui sépare de la bourgeoisie victorieuse artistes et poètes romantiques¹¹¹⁶ », l'opposition ne saurait toutefois être radicale, comme en témoigne la dynamique récurrente d'équilibre entre le besoin de vendre et la culture d'une grandeur littéraire à l'exemple de Baudelaire, « symbole du poète marginal et solitaire¹¹¹⁷ », mais pour qui la liaison avec l'édition, « fondamentalement vouée au commerce dans l'imaginaire baudelairien », « ne va pas sans l'espoir d'un bon salaire¹¹¹⁸. » Zola défend encore plus hardiment cette réalité :

Eh bien ! je dis qu'il faut résolument se mettre en face de cette situation et l'accepter avec courage. On se lamente en criant que l'esprit littéraire s'en va ; ce n'est pas vrai, il se transforme. J'espère l'avoir prouvé. Et veut-on savoir ce qui doit aujourd'hui nous faire dignes et respectés : c'est l'argent. Il est bête de déclamer contre l'argent, qui est une force sociale considérable¹¹¹⁹.

De manière plus subreptice, peut-être peut-on théoriser que l'auteur entièrement dévoué à l'écriture est, par principe, l'auteur qui peut aujourd'hui justement en vivre ; lorsque Houellebecq déclare : « Je ne peux pas faire un roman et autre chose : pour moi, c'est exclusif de toute autre activité¹¹²⁰ », est sous-entendu la génération suffisante de revenus, une formulation n'étant pas étrangère aux réflexions sur la professionnalisation de la fonction. De fait, l'isolement fantasmé de l'écrivain ne correspond pas nécessairement à sa séparation d'avec l'intégralité du champ littéraire : même consacré entièrement à l'écriture, l'auteur doit *faire voir, faire lire* son travail et nécessite pour cela des intermédiaires chargés de délester l'auteur de toutes les responsabilités périphériques à l'acte de création. L'entrée dans un réseau

¹¹¹⁶ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, op. cit., p. 328.

¹¹¹⁷ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, op. cit., p. 177.

¹¹¹⁸ Christian Chelebourg, « Le complexe du paraître. L'imaginaire baudelairien de l'édition », art. cité, p. 42.

¹¹¹⁹ Emile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 189.

¹¹²⁰ Agathe Novak-Lechevalier (dir.), *Cahier Houellebecq*, L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 2017, p. 75.

marchand, qui s'opère *a minima* par le truchement éditorial, laisse comprendre que derrière le discours se tient une réalité moins idéalisée. Ainsi demeure avant tout une posture, « discours de soi » qui révèle une image donnée à voir plutôt qu'une réalité systématique, véhicule visant d'abord à s'inscrire dans le mythe. Ce modèle n'est par ailleurs pas hégémonique, et en contrepoint de cette image fantasmée se tracent d'autres modèles plus ancrés dans une réalité des pratiques : la sociabilisation de l'écrivain face au « grand public » (soit la sortie de son adresse à l'élite) n'est pas impossible ; plus grande peut être aussi son assomption de la dimension marchande de ses œuvres.

A l'extrême opposé de l'imaginaire de l'auteur désintéressé, se construit celui de l'auteur « assumant pleinement » sa condition marchande, modèle d'« entrepreneur¹¹²¹ », désacralisation d'une image romantique permettant de construire un *ethos* alternatif de l'écrivain : celui basé sur un rapport décomplexé à l'argent, ou à la considération du monde du livre comme une industrie :

Aujourd'hui encore, j'apprends de mon expérience, notamment du marketing, pour m'améliorer. [...] Il y a un déclic très important à avoir, qu'à mon sens certains auteurs ne comprennent toujours pas : l'éditeur n'est pas là pour réaliser nos rêves. Eux aussi sont là dans une démarche de rentabilité, et veulent vendre un produit qui corresponde à leur modèle économique, à un public et à un prix donné. Le roman, et l'auteur par extension – sont des produits. Il faut savoir se vendre ; sans cela, on est nettement moins pertinent. (Julia Richard)

Ce modèle-ci présente certes des caractéristiques inverses à la posture précédente, mais n'en relève pas moins aussi d'une posture. La pratique auctoriale (et d'écriture) peut ainsi chercher activement à correspondre à un imaginaire collectif bâti autour de la figure d'écrivain, dont l'hétérogénéité laisse deviner la fragilité d'une dichotomie axiologisée. Plus encore que se supposer tel (lors de la soumission d'une œuvre), ou se considérer tel (aux yeux de la loi), « se dire auteur » d'une certaine façon induit le désir d'entretien de cette figure symbolique.

Mais l'*ethos* auctorial n'est pas que relatif au discours de soi sur soi. Isolé ou mondain, « élite » sociale¹¹²² ou homme du commun, l'écrivain ne peut bâtir son identité individuelle que du fait de son statut de créateur, soit à travers la considération d'une production esthétique (l'œuvre littéraire), qui fonde son autorité. L'œuvre devient génératrice du statut d'écrivain ou accole ce dernier à une posture sociale préexistante. Ainsi, en ce qu'elle exploite une figure singulière en même temps qu'une activité réalisée par cette figure, la mythification auctoriale légitime à la fois un sujet et un objet indissociable de lui. Cette dualité permet en outre de bâtir l'*ethos* d'écrivain au regard du positionnement de l'acte de création lui-même, en complément

¹¹²¹ Nathalie Heinich, *Etre écrivain*, op. cit., p. 33.

¹¹²² *Ibid.*, p. 252 et 261.

du positionnement social du créateur comme élément d'un milieu intellectuel. La légitimité est ainsi possiblement appuyée par l'inscription de l'auteur (de sa propre initiative, ou de celle de son environnement) dans une filiation, héritage artistique ou plus spécifiquement littéraire par le truchement de son œuvre, signe d'une « trajectoire d'écrivain ». Entre théorie romantique de l'inspiration et reconnaissance des anciens comme modèles, la légitimité née de l'acte de création se voit complexifiée ; ainsi Barthes disait-il :

Peut-on (ou même doit-on) lire (c'est-à-dire faire des lectures) pendant qu'on s'adonne à un travail d'écriture ? Quand on *entre en écriture* (comme on dit *entrer en retraite*), peut-on continuer à lire et à pratiquer la lecture ? Est-il nécessaire que l'égoïsme de l'écrivain aille jusqu'à nier les autres livres – et par métonymie, d'une certaine façon, toute la culture pendant qu'il écrit¹¹²³ ?

Ainsi l'auteur peut-il par son œuvre, dans sa diégèse, s'inspirer d'une littérature passée pour se faire valoir et appuyer sa littérarité : l'auteur qui par son texte fait état d'intertextualité s'engage aussi dans une continuité qu'il veut légitimante. Cet héritage, à la seule lecture, n'est toutefois pas toujours visible ou évident et son explicitation, par évocation directe, permet alors la confirmation de cette revendication. Les formes énonciatives de l'assomption peuvent alors sortir du texte pour entrer dans le péri-texte, par le biais de l'exergue, de la préface, etc. Mais l'assomption de la filiation de l'écrivain passe aussi par le discours, participant alors directement de la construction de sa posture dans l'espace social : « Je lisais tout : je suis passé par Mauriac, Kessel, Gary, Cohen, San Antonio dont j'adore les créations de métaphores, d'images, ce mélange de gauloiserie et de finesse. Je me reconnais quand j'écris : je suis très exigeant sur le vocabulaire, le rythme et les sonorités » (Philippe Meslé) ; « En matière de filiation, chacun de ces noms a apporté sa pierre à l'édifice. Tolkien est le premier qui m'a plongé dans l'imaginaire, sans même que je m'en rende compte. » (Adrien Mangold) Par l'appel aux figures dont il se dit héritier ou inspiré, la référence légitime la posture d'écrivain qui se place dans une histoire réunissant des œuvres et leurs auteurs, et par rapport auxquels il s'inscrit : « Joseph Conrad, Rudyard Kipling, sont les noms qui me viennent immédiatement à l'esprit. [...] C'est cette filiation anglophone, plutôt qu'une filiation française ou francophone, que je ne vois pas trop, à vrai dire, dans mes romans d'aventure. » (Jean-Marc Moura) Comme le rappelle Barthes, « Le grand écrivain [comme Dante] n'est pas quelqu'un à qui on se compare, mais à qui on peut, et on veut, plus ou moins partiellement, s'identifier¹¹²⁴. » Si cet héritage (affirmé ou accepté) repose, le plus souvent, sur des figures de « grands écrivains », ou d'auteurs eux-mêmes institués, ces sources ne sont toutefois pas obligatoirement celles du canon institutionnel. L'écriture s'observe comme un phénomène produit d'après l'observation d'un cadre, constitué d'un ensemble de codes suivis ou, inversement, desquels l'auteur se

¹¹²³ Roland Barthes, *La Préparation du roman*, op. cit., p. 462.

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 14.

détache ; ainsi, l'héritage peut être celui d'une culture alternative : « j'ai très vite pris la tangente par rapport aux univers existants pour développer des récits dans des univers originaux. Cependant, certains m'ont marquée plus que d'autres, comme l'univers de *In Nomine Satanis-Magna Veritas* qui m'a fortement inspirée pour *Paradoxes*. » (Laure-Anne Braun)

L'inscription dans une filiation se comprend comme le croisement entre une légitimité « charismatique » (incarnée par des individus) et une autre « traditionnelle ». L'image de soi donnée dans des énoncés, par son objectif d'attirer l'attention et de légitimer une posture, caractérise le processus de construction de l'*ethos* auctorial comme réalisé par l'auteur lui-même. L'inscription dans une tradition (comportementale, d'un héritage littéraire, etc.) est d'une certaine manière un engagement vis-à-vis du statut d'écrivain (correspondre à l'image qui en est donnée dans l'imaginaire collectif) ou de la littérature (se positionner relativement à une littérature préexistante et s'inscrire dans sa continuité, ou sa dissension – ce qui suppose néanmoins dans ce dernier cas la reconnaissance de son existence et de sa portée). Ainsi, « Tout individu se met en scène, se construit des images, des rôles à jouer pour produire de l'interaction sociale avec les autres¹¹²⁵. » Mais l'image mythifiée d'auteur n'est pas le produit du seul discours réalisé à son propre sujet.

5.2.2.2. La distinction par le sacre individuel : l'imaginaire du « grand écrivain » et du « classique »

Bien que l'auteur puisse laisser percevoir une construction autonome de son *ethos*, celui-ci s'inscrit également dans une réflexion dans laquelle d'autres instances ont leur part à jouer. Ce que l'auteur seul dit de lui – dans la construction de sa posture – ne peut suffire à attester cette image dans le discours des récepteurs. Divisée en deux *ethè*¹¹²⁶, sa posture naît aussi du regard porté sur lui par son environnement et l'imaginaire est aussi façonné suite et à travers la reconnaissance ; or, toutes les œuvres – et tous leurs auteurs – ne jouissent pas du même degré d'intensité de celle-ci. Si la « sacralisation » de l'écrivain est d'abord générique, construite par l'image collective qui se fait de son profil commun, et se répercute sur les individus endossant cette fonction, elle peut aussi se concentrer sur un profil singulier parmi ceux-ci : dans cet esprit, le « grand écrivain » n'est pas que celui qui correspond à une image appliquée à tous les créateurs mais bien celui sacralisé en qualité d'individu identifiable à travers les caractéristiques partagées d'un groupe social donné. Le « grand écrivain » est celui dont la reconnaissance est individualisante : plus qu'un exemple, sa démarcation l'érige en modèle par son œuvre, par son

¹¹²⁵ Ruth Amossy, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 2010.

¹¹²⁶ Voir Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur » [en ligne], dans *Argumentation et analyse du discours*, n°3, 2009. <https://journals.openedition.org/aad/662#tocto2n1> [consulté le 30 juin 2023].

identité, par sa posture qui s'entremêlent. Ainsi ce « sacre » individuel nécessite l'identification, s'attachant à la posture pour lui reconnaître une autorité charismatique spécifique ; mais son statut demeure conféré d'abord par sa création : le « grand écrivain » concilie la représentation de valeurs esthétiques partagées, avec la singularité de son art élevé en exemple esthétique¹¹²⁷. En somme, le « grand écrivain » serait fondamentalement celui sur qui, et sur l'œuvre duquel des énoncés sont produits¹¹²⁸, mais pas seulement : il est induit que ces énoncés sont laudatifs, et contribuent à entériner son image comme « élite » intellectuelle. De fait, ce passage au statut de « grand écrivain » ne saurait le devenir du fait de sa propre déclaration ; elle l'est par le biais d'instances tierces qui disposent également, par une reconnaissance sur le temps encore plus long, de la capacité de décernement du statut d'« auteur classique¹¹²⁹ ». La réalité désignée par les deux syntagmes renvoie à l'inscription dans l'histoire des lettres par le biais d'une création dont l'originalité et les caractéristiques littéraires sont estimées par des instances de légitimation en provenance de ce même milieu, et qui l'instituent comme tel. Mais plus que simple reconnaissance d'une légitimité littéraire, ce passage est la marque d'une *consécration*, dépassant la notoriété dans le temps court pour induire une continuation de la reconnaissance par des instances légitimantes dans la durée. La consécration est ainsi, selon Marie-Ève Riel,

« [...] la représentation publique, ostentatoire et ritualisée de la reconnaissance littéraire par une instance reconnue ou se reconnaissant apte à juger de la valeur d'une œuvre ou d'un écrivain. » On la nuance de la simple reconnaissance de la littérarité d'une œuvre par l'action d'un éditeur ou d'un autre tiers de légitimation, toutefois, en ce que la consécration est « perçue comme une légitimité indiscutable, comme un titre immuable¹¹³⁰. »

¹¹²⁷ Son fonctionnement repose donc sur la préexistence de l'œuvre, et son rattachement à l'auteur, mais ne porte pas nécessairement sur l'œuvre de manière exclusive. Dans le procédé de mythification relatif à la construction de la figure de l'auteur, il convient de distinguer les éléments relevant de la biographie, relevant du factuel, et ce qui relève de l'activité d'écriture à proprement parler ; ces deux aspects peuvent être chacun moteur de la mythification. La mythification est sans doute plus facile à produire dès lors que la vie décrite est saturée événementiellement (comme c'est le cas pour nombre d'auteurs, comme Romain Gary), mais pour beaucoup d'autres, la matière est moindre : utiliser la biographie (le non-littéraire) a le plus souvent peu d'impact, sauf si le parcours de vie est unique et singulier ; il est alors exploité dans l'énonciation. Mais paradoxalement, ces éléments, n'étant pas littéraires, ne sont *pas* des arguments permettant d'entériner le statut de « grand écrivain ». Il paraît évident que l'outil principal de la mythification du « grand écrivain » repose d'abord sur l'évocation de son œuvre.

¹¹²⁸ La confection de biographies, soit la production d'autres auteurs qui se concentrent sur une posture d'écrivain donnée, renforce cette dimension de « sacre »

¹¹²⁹ Le concept de « classique » s'ancre dans le contexte de large échelle du regard des pratiques culturelles passées au prisme de l'institution ; dans le milieu des lettres, il désigne l'auteur ou l'œuvre qui, plus encore qu'à l'héritage, appartient au patrimoine littéraire. Mais il ne s'agit pas seulement d'appartenir au passé ; le « classique » en est un élément mythifié : l'auteur (ou son œuvre) catégorisé comme tel devient emblème : « l'adjectif "classique", lui, existait au XVII^e siècle, où il qualifiait « ce qui méritait d'être montré, de servir de modèle, ce qui faisait autorité » (Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, op. cit., p. 279). Correspondant bien à un texte faisant « autorité dans son genre » (Charles-Augustin de Sainte-Beuve, « Qu'est-ce qu'un classique ? », dans *Le Constitutionnel*, 21 octobre 1850, p. 38), le concept induit la notion de consécration et n'est donc pas étranger à la conception du « grand écrivain ». Le droit, et surtout le mérite, d'être intégré à la « tradition » (comme « source d'autorité » wébérienne) lui est reconnu, l'incarnant comme source même d'une autorité future, qui reposera à son tour sur elle : devenir « classique » est aussi bien devenir soi-même autorité que moteur d'autres autorités, sources d'inspiration esthétique voire morale. Quoi qu'il advienne, le « classique » ne peut s'attribuer seul cette caractéristique ; cette dernière n'est que l'aboutissement d'une reconnaissance dont la source lui est tierce.

¹¹³⁰ Marie-Ève Riel, « Consécration » [en ligne], dans Anthony Glinier et Denis Saint-Amand (dir.), *Le Lexique socius*, s. d. <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/59-consecration> [page consultée le 30 juin

A tous ces égards, la consécration apparaît comme une sublimation de la légitimation, qui lui est à la fois ultérieure et de plus grande échelle. Le « grand écrivain » n'est pas pour autant un modèle fixe et ses caractéristiques paraissent parfois varier d'un discours à l'autre, du fait de l'hétérogénéité mêmes des postures de l'écrivain¹¹³¹ ; et de la nature de ses productions ; de la même manière, un auteur peut bénéficier de ce statut à titre posthume, mais non de son vivant, marque d'une évolution dans les considérations desdites instances légitimantes. L'attribution de ce critère à un auteur toujours en vie ne fait pas nécessairement consensus non plus : « L'œuvre de Michel Houellebecq donne lieu à des jugements radicalement opposés. Pour certains critiques il serait le plus grand écrivain contemporain, pour d'autres son écriture relèverait de la nullité littéraire¹¹³². » L'auteur n'est donc pas seul décideur de sa construction symbolique : image (et imaginaire) de l'écrivain sont élaborés par les divers tiers de légitimation. L'autorité d'un texte littéraire comme élément constitutif de la littérature permettant d'attribuer ce statut d'emblème s'aborde donc à l'aune de sa reconnaissance critique (soit de prescripteurs eux-mêmes légitimés) ou d'estime (soit par une minorité définie par des critères spécifiques), sans que les critères d'attribution soient unilatéraux. Mais avant eux survient, encore et toujours, l'éditeur. La construction de l'*ethos* auctorial par l'instance éditoriale est plurielle ; elle est bien sûr paratextuelle (voir *supra*) ; mais se retrouve également dans la production discursive de l'éditeur qui, par le recours à certains tropes, contribue à établir une certaine image de l'écrivain, ou une certaine image de ses écrivains. L'entretien peut être celui de l'imaginaire de l'auteur isolé ; certains exemples d'éditeurs donnent ainsi à voir une dynamique d'orientation de leurs écrivains vers un dévouement à l'écriture, à l'image de Jérôme Lindon ; cette posture est notamment confirmée par certains auteurs : « Jérôme Lindon déconseille les parutions en revue comme il déconseille les travaux en collaboration, déconseille les colloques, déconseille les commandes de cinéma ou de télévision, déconseille les voyages [...], déconseille à peu près tout ce qui peu distraire de l'écriture¹¹³³. » L'évocation des préoccupations financières dans les énoncés médiatisés irait à l'encontre de la représentation du « grand écrivain » dont le succès serait avant tout dû au mérite intrinsèque à l'œuvre d'acquiescer

2023].

¹¹³¹ Le « grand écrivain » n'est pas un modèle en opposition cliché du dévouement envers la littérature, possiblement concomitante avec un discours de désintérêt des questions matérielles. Pouvant toujours demeurer « en marge », son ascension comme « emblème » de la culture littéraire par diverses instances de consécration semble toutefois contrevenir à cette image d'isolement : « Si elle ne rapporte pas de profits matériels à court terme, la valeur symbolique accordée à l'œuvre est à terme susceptible d'être convertie en valeur économique, par le truchement de processus de consécration – réception critique, obtention de prix et de distinction – et de classicisation – production des œuvres complètes d'une-e auteur-e, inscription dans les programmes scolaires et universitaires, etc. » (*Profession ? Ecrivain*, enquête réalisée sous la direction de Gisèle Sapiro et Cécile Rabot, Centre européen de sociologie et de science politique, *op.cit.*, p. 7). La dynamique de consécration par les instances légitimes offre, paradoxalement, une visibilité.

¹¹³² Reynald Lahanque, « Houellebecq ou la platitude comme style », dans *Cités*, n°45, 2011/1, p. 180.

¹¹³³ Jean Echenoz, *Jérôme Lindon*, *op. cit.*, p. 38.

reconnaissance et notoriété : Jérôme Lindon « a défendu une idée : si une œuvre est forte, le succès viendra un jour¹¹³⁴. » L'éloignement de ces modèles emblématiques agirait en faveur d'une désacralisation de cette figure. Ce modèle est ailleurs rejeté, l'éditeur agissant inversement dans le sens d'une médiatisation de la personne, de sorte à optimiser sa visibilité : « il y en a [des auteurs] qui mouillent le maillot, d'autres que ça rend malade de mouiller le maillot, le tout petit tremplin que je pouvais leur proposer. Même si c'était dur pour eux, je n'en ai jamais fait grief. J'essayais d'accompagner, d'encourager, pour qu'ils aient envie de venir faire une signature, pour qu'ils osent prendre la parole en public. » (Charlotte Bayart-Noé) Par l'élaboration d'une vision fantasmée portant sur les caractéristiques de l'individualité, les éditeurs se font agents d'une marque hyperonyme, dont des auteurs deviennent les étendards, et donc les reflets de leur idéologie. Ainsi se bâtit une image plurielle de « l'écrivain comme marque », dont la construction agit comme « confiscation de l'auctorialité de l'écrivain dont certains traits expressifs sont figés pour être appropriés et instrumentés pour une logique de marquage qui le dépasse et l'englobe¹¹³⁵. » L'effet s'étend possiblement même à la caractérisation du « grand » écrivain ou du « classique », terme dont le concept intrinsèquement relié à celui d'une « culture légitime » est décerné par l'institution (scolaire, académique, etc.) (voir *infra*), mais peut également être employé au service de la recherche d'une légitimation structurelle. L'histoire de l'édition est intrinsèquement liée à l'histoire littéraire, en ce qu'elle poursuit, en partie tout du moins, les mêmes objectifs, à savoir une dynamique de légitimation des titres inscrits à son catalogue à « entretenir le souvenir des grands auteurs, des grandes œuvres, des grandes périodes de la littérature¹¹³⁶. » Paradoxalement, l'édition participe à établir ces figures et ces concepts, tout en se détachant d'une dynamique analytique de cette activité : en effet, l'instance éditoriale peut se contenter de la supposition de cette légitimité, préalable à toute entreprise éditoriale (parution d'un titre, création ou suppression d'une collection, etc.).

Dans le temps plus long faisant suite à la révélation, une autre démarche consiste en l'établissement d'une certaine figure d'auteur consacré par l'instance éditoriale elle-même, soit de la distinction de l'auteur sur le marché que ce dernier a contribué à établir. L'appellation peut ainsi dépasser le cadre institutionnel faisant ordinairement consensus pour se retrouver dans le discours d'instances non seulement non-étatiques, mais aussi axiologisées : un tel emploi peut alors desservir des fins idéologiques. Le « classique », comme le « grand » écrivain peuvent être des dénominations exploitées par l'instance éditoriale à travers des énoncés décrivant ainsi des

¹¹³⁴ Laurent Demoulin, « Lindon le résistant : quelques souvenirs. Entretien de Benoît Peeters avec Laurent Demoulin. », art. cité.

¹¹³⁵ Caroline Marti, « Plasticité et résistances à la “mise en marque” de l'écrivain », dans Marie-Ève Thérénty et Adeline Wrona (dir.), *L'Ecrivain comme marque*, op. cit., p. 85.

¹¹³⁶ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, op. cit., p. 11.

auteurs de leur propre catalogue. Bertrand Fillaudeau évoque « les “classiques” de Corti » ; Jean-Pierre Merle déclare : « Par classiques, je n’entends pas les textes scolaires ou universitaires, mais de grande lecture. Pierre Dac, par exemple. Voici un auteur qui était assoupi, mais pas oublié. » ainsi que « Oui, il y a eu de grands noms au catalogue des Presses de la Cité, de grands succès dans le domaine francophone (qui n’est pas le principal, loin de là) : Barjavel, Lartéguy, et, actuellement, Michel Bussi, un des plus gros vendeurs de livres en France ». Hors du discours verbalisé, l’appellation peut aussi prendre forme par le biais du péritexte (à l’exemple de la collection « Grands Romans » chez Points) ou de l’épitexte ; le site de Minuit présente ainsi : « les Éditions de Minuit firent ainsi paraître, grâce à une poignée d’imprimeurs courageux, une vingtaine de plaquettes où se retrouvaient, sous des pseudonymes, quelques-uns des plus grands écrivains français, d’Eluard et Aragon à Maritain et Mauriac, en passant par Paulhan, Chamson, Gide, et même John Steinbeck¹¹³⁷ ». Sans toujours user formellement de l’adjectif « grand », l’énoncé peut y préférer une évocation du « prestige » : Anaïs Pournin déclare « en tant que maison de poche des éditions du Seuil, on est sur un catalogue à la fois assez exigeant et qui a fait ses preuves, qui est prestigieux et très précis » ; le site de Gallimard présente la « Blanche » comme suit : « Quelle est la collection qui, sans en être véritablement une, rassemble pourtant sous son enseigne le plus prestigieux générique de la littérature française du vingtième siècle ? La “Blanche” sans conteste¹¹³⁸. » Mais l’exploitation du statut peut être également réalisée *a posteriori* des diverses formes de la consécration périéditoriales et en accord avec celles-ci, le « grand écrivain » attesté devient l’objet de stratégies légitimantes dans l’acte de publication même. La réédition d’auteurs consacrés, pratique déjà ancienne¹¹³⁹, devient alors le moyen d’inscrire un « grand nom » à son catalogue à peu de frais dès lors que les œuvres sont libres de droits (hors coûts éventuels de traduction). La légitimité et la littérarité ayant déjà été approuvées, ce procédé agit également en faveur d’une diminution de la prise de risque ; du fait de ces avantages, ce phénomène s’observe toujours dans plusieurs structures éditoriales, que l’appropriation soit ponctuelle¹¹⁴⁰, ou que des collections entières y soient dédiées¹¹⁴¹. Outre la dénomination directe par l’appareil paratextuel

¹¹³⁷ <http://www.leseditionsdeminuit.fr/unepage-historique-historique-1-1-0-1.html> [consulté le 30 juin 2023].

¹¹³⁸ [https://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Blanche/\(sourcencode\)/116029](https://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Blanche/(sourcencode)/116029) [consulté le 30 juin 2023].

¹¹³⁹ A l’exemple de la collection « Les Grands Écrivains Français » chez Hachette, de 1887 à 1913). Voir Dragos Jipa, « Le directeur de collection comme “auteur”. Jean-Jules Jusserand et “Les Grands Écrivains Français” (1887-1913) » [en ligne], dans *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, v. 7, n°1, automne 2015. <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2015-v7-n1-memoires02426/1035760ar/> [consulté le 30 juin 2023].

¹¹⁴⁰ Ainsi Actes Sud ne s’est-elle pas privée d’intégrer à « Babel », sa collection de poche, des titres d’Alphonse Daudet, d’Alexandre Dumas, de Guy de Maupassant, d’Emile Zola, etc.

¹¹⁴¹ Dans cet exemple, l’appropriation des « classiques » peut notamment correspondre au discours institutionnel : « Folio classiques » et « Folio plus classiques » Gallimard ; « GF - Edition avec dossier » de Flammarion, « Classiques pocket » (Hachette), etc. La présence de telles collections au sein de catalogues originellement très éloignés peut laisser induire la recherche d’une caution par les grands noms. Voir par exemple

éditorial, contribuent également à la constitution autonome du statut de « grand écrivain » ou plus encore de « classique » la publication d'éditions de luxe, d'éditions posthumes, autres marques d'un passage à la postérité ou actions visant à cette fin¹¹⁴². Cet entérinement peut aussi s'observer par la constitution de corpus ou de compilations d'œuvres d'un collectif d'auteurs¹¹⁴³, ou concentrées sur une figure individuelle¹¹⁴⁴. Par cette logique de transmission littéraire des grands noms déjà établis à travers le catalogue ou la collection, les canons littéraires se perpétuent. Dans tous les cas, l'exploitation du procédé participe de la légitimation de la figure de l'écrivain et révèle le rôle de l'éditeur dans la construction de l'*ethos* auctorial. De nouveau, si les auteurs peuvent être consacrés à travers tous les genres littéraires, le cas particulier du roman nous amène à y accorder une attention particulière, pour laquelle nous renvoyons aux annexes¹¹⁴⁵.

Comme il a été démontré, si *ethos* et identité d'écrivain sont liés, l'instance éditoriale joue un rôle conséquent, de sorte à témoigner d'une impossibilité de se soustraire à son influence dans la construction de l'*ethos* auctorial, poussant à observer en quoi, dans un processus de réciprocité, marque éditoriale et marque auctoriale agissent au bénéfice d'une mythification mutuelle.

<https://www.hugopublishing.fr/univers/hugo-poche/poche-classique/> [consulté le 30 juin 2023].

¹¹⁴² La Pléiade en fournit un exemple notable : vecteur de consécration par la seule entrée en son sein, cette dernière se fait usuellement de façon posthume. Certaines exceptions à ce dernier état de fait sont notables, à l'exemple de Nathalie Sarraute, publiée dans la collection de son vivant.

¹¹⁴³ Ainsi des ouvrages « de référence », assemblages d'extraits de textes présentés comme emblématiques d'une époque, d'un genre ou d'un mouvement se supposant une valeur normative ou dogmatique (« La littérature du XIXème », « Les écrivains du XXème », etc.). L'absence de noms d'auteurs dans ces productions agit, à l'inverse, dans le sens d'une dénégarion du statut de « grand écrivain ». Si les manuels scolaires, qui répondent à cette logique, suivent un programme et de fait un énoncé d'autorité de nature institutionnelle, les compilations, trésors et anthologies sont indépendants du « pouvoir étatique » de consécration. Le contenu de ces compilations n'est pas figé dans le temps mais suit l'évolution de l'Histoire littéraire, contribuant à l'intégration de nouveaux auteurs au panthéon des grands écrivains ou, à l'inverse, à leur disparition. Dans tous les cas, ces publications reflètent une posture d'autorité, celle de désigner les textes ou auteurs porteurs de ce caractère emblématique, pouvant résulter de la décision d'un directeur d'ouvrage (souvent spécialiste), mais aussi de l'initiative d'un individu-éditeur.

¹¹⁴⁴ Outre la « classicisation » de son auteur, la publication de ses œuvres complètes ou d'une anthologie interroge de surcroît sur les choix éditoriaux présidant à la compilation, voire à la réorganisation des textes. L'action d'édition comme « ordonnement » est opérable à l'échelle d'un ouvrage donné : l'ordonnement peut être celui né du réarrangement d'un texte, ou celui de divers textes au sein d'une compilation. Menés selon des préférences chronologiques, génériques, thématiques, etc., parfois sous-tendue par des contraintes institutionnelles ou historiographiques, ces choix de reconfiguration sont néanmoins des marques de singularité de l'individu-éditeur. Par la mainmise sur le(s) texte(s), la publication d'anthologies reflète la revendication d'une autorité scientifique et d'une connaissance relative aux travaux de l'auteur, permettant de dépasser l'autorité auctoriale, voire de se présenter comme moyen d'appropriation de cette dernière. La production singulière est « ordonnée » par une instance, selon un critère subjectif présenté comme objectif. A ce sujet, voir tout particulièrement l'entretien avec Jean-François Merle.

¹¹⁴⁵ Voir Annexe 3 – « Pinnacle de l'édition littéraire : le roman, genre-roi envers et contre tout ».

5.2.3. Des régimes de proximité

Du fait de l'intersubjectivité propre à l'activité éditoriale, cette fonction repose sur l'exploitation d'autres entités individuelles ; elle ne peut se réaliser sans auteur à l'origine des projets, que celui-ci soit singulièrement ou collectivement mené, que l'auteur soit identifiable ou non ; l'éditeur garanti en échange à l'auteur sa protection, tout en l'inscrivant au sein du milieu des lettres, agissant dès lors comme la rampe d'accès à la reconnaissance – voire à la consécration. Les deux entités, dont la relation s'observe avant tout sous le principe d'intérêts partagés, s'en trouvent de fait indissociables, cette relation dépassant la seule sphère pratique : l'imaginaire même portant sur ces deux figures découle du rapport de proximité qu'elles entretiennent *via* le support commun du livre. Les éditeurs se construisent une posture singulière (en devenant des porte-paroles de leur structure mais aussi les porte-paroles d'une certaine conception de la littérature) ; permettent la construction sociale des éléments sur lesquels leur autorité agit (les auteurs) ; et inversement (les auteurs se construisent une posture également singulière par leur rapport particulier à l'écriture et à la littérature, peuvent devenir emblèmes de la structure qui les publie, et permettent la construction sociale des éléments avec qui ils entrent en interaction (dont les éditeurs). De fait, la construction de l'*ethos* est nécessairement mutuelle et réciproque. Aux fins de s'attribuer, acquérir ou asseoir une légitimité, chacune des deux instances s'appuie sur l'autre, faisant de la construction de leur *ethos* respectif la conséquence même de cette mutualité, dont l'ensemble des interactions est constitutif d'une certaine « sociabilité littéraire ». Dans cet esprit, pour Hubert Nyssen, « la relation de l'éditeur au livre n'est pas une relation de sujet à objet, mais de sujet à sujet¹¹⁴⁶ » ; toutefois, les régimes de cette sociabilité varient, et leurs effets changent selon la nature des individus et de leur environnement.

5.2.3.1. La puissance éditoriale fédératrice : une proximité de fait

La mutualité s'accomplit par l'entremêlement constant des régimes collectif et individuel ; mais dans les deux cas, le rapprochement illustre une dynamique fédératrice. Cette puissance est d'abord structurelle : toute entreprise de publication agit dans le sens d'un rassemblement des œuvres au sein d'un catalogue commun ; par son établissement se dessine en creux une histoire spécifique (littéraire ou non), construisant un certain modèle-type d'attente et engendrant par la même un effet de standardisation ou d'hégémonie. Par-delà les contritions propres à la ligne (voir *supra*), l'acte d'intégration amène l'instance éditoriale à se construire une image ; l'effet fédérateur se répercute en retour sur les auteurs par l'estampillage,

¹¹⁴⁶ Raymond Jean, « Actes Sud en cinq actes », dans *Revue des sciences humaines*, vol. 3, n°219, 1990, p. 11.

l'entreprise en qualité de « marque » offrant une plus-value en complément de la reconnaissance propre dont jouit l'auteur. La caution structurelle se retrouve dès lors exploitée par les auteurs comme facteur légitimant : « Les Editions Verticales représentent une certaine idée de l'expérience littéraire. [...] Verticales, c'est aussi pour moi un lieu de combat et de résistance¹¹⁴⁷. » Mais s'il est de la sorte possible de parler d'un auteur « Gallimard », « Minuit » ou « Actes Sud », le rapport de mutualité se réalise également à l'échelle individuelle, entre l'auteur singulier et l'individu-éditeur singulier, que celui-ci bénéficie ou non d'un régime de visibilité spécifique (notamment s'il est figure éditoriale privilégiée, centre de l'énonciation mythifiante d'entreprise). Tandis que le texte singulier est l'œuvre de son auteur, le catalogue est l'œuvre de l'éditeur : une ligne ou son évolution témoigne toujours, d'une manière ou d'une autre, de la personnalité des individus à leur tête, subjectivité révélatrice d'engagement intellectuel, ou de préférences stylistiques ou esthétiques. Par son estimation de la cohésion entre le projet estimé et le catalogue existant, mais aussi par sa capacité d'intégration proprement dite, l'individu-éditeur révèle sa puissance fédératrice¹¹⁴⁸. Si cet engagement devient le moyen de singulariser une posture, celle-ci reste toujours indissociable de la mutualité avec les œuvres et leurs auteurs. Du rapport avec ceux-ci peut naître la vocation d'éditeur, à l'exemple de Lindon disant l'être devenu « par Samuel Beckett] et la lecture du manuscrit de *Molloy*¹¹⁴⁹ » ; Lindon, toujours par-delà son désir de « faire lire » et sa capacité à défendre une œuvre, demeurant « Là quand il le [faut] », confirme s'être construit « à travers les écrivains qu'il a publiés¹¹⁵⁰ ». Cette construction en creux s'accompagne d'une esthétique du retrait, mais contribue à faire persister l'indissociabilité des deux figures dans la construction d'une posture symbolique. Si cet engagement peut s'étendre au catalogue dans son ensemble (par exemple dans le cas d'une petite structure, où un directeur-éditeur endosse les plus importantes responsabilités), il peut aussi se limiter à une fraction de celui-ci ; la forte subdivision hiérarchique d'une entreprise peut tendre à atténuer la puissance fédératrice de l'individu, force relative au champ de ses responsabilités. La légitimation par la fédération peut alors s'observer à l'échelle hyponymique de la collection. Plus le catalogue est subdivisé, plus grandes sont les probabilités qu'une collection soit prise en charge par un individu de façon exclusive ; inversement, dans le cas d'une maison de taille plus réduite, où un individu dirige plusieurs collections, l'autorité éditoriale s'exprime de façon égale à travers celles-ci¹¹⁵¹ ; de la

¹¹⁴⁷ Collectif, *Olivia Rosenthal parle des Editions Verticales*, op. cit., p. 27-28.

¹¹⁴⁸ Les convergences entre l'éditeur et l'auteur peuvent être idéologiques ou esthétiques, mais la capacité d'acceptation reste celle de l'éditeur ; de fait, le dénominateur commun aux auteurs d'un même catalogue, qui a permis leur rassemblement, repose sur des éléments qui relèvent de la subjectivité de l'individu-éditeur.

¹¹⁴⁹ Jean Rouaud, *Un peu la guerre*, op. cit., p. 191.

¹¹⁵⁰ Marie Andrée Armynot, « A voix nue . Jérôme Lindon » [entretien radiophonique], épisode 1, dans *France Culture*, 17 octobre 1994.

¹¹⁵¹ Le basculement d'une responsabilité à l'autre n'est pas impossible : ainsi de Hubert Nyssen qui, outre son rôle

sorte, les responsabilités propres aux « dircoll » ne se distinguent que lorsqu'une structure est suffisamment large pour attribuer une telle direction à un individu singulier. Lorsque tel est le cas, les responsabilités d'ordonnement et la capacité de représentation du sous-ensemble structurel lui reviennent, conférant notamment une autorité sur les critères de qualification et de définition des œuvres, incarnant de fait des valeurs personnelles, éditoriales ou plus spécifiquement littéraires. Ainsi de la collection « Un endroit où aller » chez Actes Sud : « La collection “Un endroit où aller” propose à des lecteurs qui ne se ressemblent pas des textes n'ayant d'autres points communs que la nécessité dans laquelle ils ont été écrits et le plaisir avec lequel ils ont été choisis. Chacun d'eux se propose donc comme un endroit où aller quand vient, avec l'envie de lire, le désir d'un rendez-vous qui restera présent dans la mémoire¹¹⁵². » La cohérence des œuvres rassemblées devient porteuse de sens¹¹⁵³ et véhicule de valeur symbolique¹¹⁵⁴ à son échelle. Reflet de l'individualité et de l'identité de son responsable qui la conçoit, la fait perdurer ou la reprend¹¹⁵⁵, la collection devient potentiellement un « autoportrait indirect¹¹⁵⁶ ». René de Ceccatty exprime notamment : « Cette collection a accueilli des auteurs très divers, parfois même étrangers, quand j'avais le sentiment que leurs œuvres correspondaient à l'esprit que je voulais insuffler à ma collection¹¹⁵⁷. » Sur le catalogue entier ou sur l'un de ses fragments, la condition idéale de l'exercice d'éditeur est donc d'occuper un positionnement central, comme représentant de l'ensemble des figures auctoriales : le statut même de « polygame¹¹⁵⁸ » devenant, par cette capacité de rassemblement, la source de l'identité et de l'autorité. La puissance fédératrice fait occasionnellement l'objet d'une analogie avec celle d'un « sérail » : la maison devient « famille », terme ayant dans le monde de l'édition française

toujours déterminant au sein du comité de direction, ne s'occupait dans ses dernières années, éditorialement parlant, plus que de la collection « Un endroit où aller ».

¹¹⁵² <https://www.actes-sud.fr/recherche/catalogue/collection/1473?keys=> [consulté le 30 juin 2023].

¹¹⁵³ Faire du roman noir et être publié chez Gallimard signifierait ainsi à la fois d'être associé aux autres œuvres relevant du même sous-genre à l'échelle du marché tout entier, d'être fédéré sous la bannière hyperonyme de Gallimard, d'être fédéré par la personne en charge de la collection, et d'être indirectement le reflet de la conception spécifique du genre par cet individu-éditeur.

¹¹⁵⁴ Lorsque la capacité de décision d'intégrer des œuvres au sein de collections spécifiques n'est pas exclusif à un individu donné, mais que ces capacités sont partagées (ceci vaut également pour les œuvres placées dans la catégorie « hors-collection » lorsque celle-ci existe), la fédération n'est pas celle de la collection proprement dite, mais demeure celle faite autour de l'individu-éditeur.

¹¹⁵⁵ Tout en étant possiblement le témoignage d'un *ethos* individuel, la collection peut être « reprise », soit léguée par un directeur de collection à un autre, ou déléguée par une autorité hiérarchique ; dans ce cas, le principe de filiation comme croisement entre l'autorité dite « traditionnelle » et l'autorité dite « charismatique » fonctionne selon le même principe que les figures agissant au nom d'une maison tout entière : le directeur de collection devient lui-même modèle ou emblème, comme le furent Denis Roche (Seuil) avant son décès ou Adrien Masson (Gallimard) avant son départ.

¹¹⁵⁶ Selon la formule de Laurent Demanze, « Expérimentations frontalières au Seuil : à propos de la collection de Maurice Olender », communication donnée à l'occasion du colloque « Les Éditions du Seuil : pratiques éditoriales en littérature et sciences humaines depuis 1980 », Pole Métiers du Livre de Saint-Cloud, 4-5 avril 2019.

¹¹⁵⁷ Nicolas Dutent, « Le métier de directeur de collection dans l'édition bientôt menacé ? Entretien avec René de Ceccatty » [en ligne], dans *Marianne*, 10 décembre 2019. <https://www.marianne.net/culture/le-metier-de-directeur-de-collection-dans-l-edition-bientot-menace-entretien-avec-rene-de> [consulté le 30 juin 2023].

¹¹⁵⁸ Marie Andrée Armynot, « A voix nue . Jérôme Lindon », doc. cité.

surtout servi à désigner la protection des droits de succession et d'héritage en matière de direction d'entreprise et s'étendant, dans un langage axiologisé, à l'association privilégiée de l'auteur à son éditeur. Jean-Marc Roberts indique ainsi :

J'ai toujours aimé publier des gens très différents. Je n'ai pas une certaine idée de la littérature que je veux imposer aux gens. Je veux imposer des écrivains, qui ne sont pas tous les mêmes. Je n'aime pas les lignes trop droites, les familles où tous les enfants se ressemblent. Chaque enfant est différent. Chaque auteur est un cas particulier. Bien sûr cela finit par ressembler à une famille, mais très recomposée pour la joie d'une série et des maisons qui les abritent¹¹⁵⁹.

A cet égard, l'idée de « maison » d'édition évoque bien un passage depuis l'extérieur vers l'espace domestique¹¹⁶⁰. A moindre échelle, la collection « Fiction et Cie » devient « confrérie¹¹⁶¹ » pour Maryline Desbiolles. Les individus ne sont pas exempts de ces métaphores, qu'elles soient dites des éditeurs, à l'exemple de Jérôme Lindon devenu « berger¹¹⁶² », ou que les éditeurs le disent d'eux-mêmes, comme Sarah Berziou se disant « maman », et ajoutant : « Mes auteurs viennent souvent chez moi ; lors du Salon du livre, on est trente à dormir à la maison. Ils font partie du paysage et de ma famille. » Moins péjorativement chargé que le terme « d'écurie » (Philippe Meslé), qui rappelle trop visiblement la course au succès, le sérail demeure lourd d'une force symbolique : marque d'un rapport privilégié de proximité, l'« appartenance » est celle au milieu fermé, intime ; en contrepartie, l'appellation des auteurs comme « enfants », entre infantilisation et incontestable dépendance, laisse entrevoir la marque d'une autorité revendiquée. Quoique la métaphore du « sérail » ne soit pas systématiquement employée pour décrire le sentiment d'appartenance et d'indissociabilité de l'auteur à son éditeur, en ce qu'elle en incarne une forme hyperonyme, au moins laisse-t-elle percevoir la force de la sociabilité littéraire qui s'établit dans le rapport, soit le lien tissé qui, par-delà les règlements plus strictement administratifs ou déterminés par un cadre légal, relève de l'« humain ». Cette relation sociale se fait par l'accompagnement, dans une relation de confiance.

5.2.3.2. L'affiliation symbolique et la défense d'un rapport privilégié de proximité : l'accompagnement, la confiance

L'« affiliation » d'un auteur à une maison d'édition, symptôme de son engagement envers le système, prend avant tout des proportions formelles par la signature du contrat, s'inscrivant donc dans un cadre légal (voir *supra*). Mais cet engagement dépasse couramment le

¹¹⁵⁹ Marie Eugène et Capucine Ruat, *Stock, éditeur depuis 1708*, op. cit., p. 243. La citation de Jean-Marc Roberts n'est pas sourcée dans le texte.

¹¹⁶⁰ L'écrivain soumis à l'injonction éditoriale, qui y est affilié par la signature du contrat qui engage son obéissance inconditionnelle, est alors certainement « domestiqué » par son éditeur, en devenant membre de la maison.

¹¹⁶¹ Maryline Desbiolles, *Le Bleu du ciel n'est pas toujours rose*, Editions des Cendres, 2016.

¹¹⁶² Martine de Rabaudy, « Les enfants de Minuit », art. cité.

seul rapport administratif pour revêtir une dimension morale et symbolique, l'inséparabilité comme argument mythifiant devenant alors présenté sous la silhouette d'une fidélité de l'auteur envers son éditeur, poussant à y rester en dépit des opportunités : « Il y a effectivement une autorité de respect, de contrat, de pacte, de fidélité aussi : “Tu ne vas pas me quitter, parce que chez moi tu es bien”. » (auteur anonyme) En retour, l'affiliation comme engagement moral fait de l'éditeur, plus encore qu'un concepteur ou promoteur de produit, un *accompagnateur* de l'œuvre et de son auteur. Françoise Nyssen déclare ainsi : « lorsque nous avons lancé la maison, on ne se projetait pas. Et c'est pareil maintenant. Nous n'avons pas d'autre projet en ligne de mire que trouver les bons auteurs et les accompagner dans le temps¹¹⁶³. » L'« accompagnement » n'est pas corrélé qu'au texte, dans le sens du support apporté à son développement vers un état d'aboutissement¹¹⁶⁴ ; le terme recouvre aussi le principe du soutien dans la « trajectoire d'écrivain », qu'il soit débutant ou confirmé : « Il faut aussi être bon : réactif, ne pas laisser mourir le livre ; que l'auteur sente que son projet va être défendu, accompagné, et qu'il va être désiré. » (Amélie Petit) ; « L'Homme Sans Nom était celle qui avait le plus de chances de me retenir, parce que c'était dans ses objectifs d'aller chercher les jeunes auteurs et de les suivre, tout simplement. » (Adrien Mangold) Cet accompagnement peut être encouragement à l'écriture par l'acquisition même du statut d'écrivain, dessinant une figure d'éditeur « déclencheur » poussant l'auteur à s'inscrire dans ladite trajectoire ; ainsi, selon Jean-Philippe Toussaint, le télégramme de Jérôme Lindon indiquant l'acceptation de publication de son premier roman « recelait la confirmation en puissance de l'orientation de [s]a vie¹¹⁶⁵ ». Mais cet encouragement peut prendre la forme directe du conseil ou de l'injonction à *écrire* : Maryline Desbiolles affirme au sujet de la genèse des *Draps du Peintre* (Seuil, 2008) : « C'est mon éditeur, Bernard Comment, à qui j'avais raconté une visite à Jean-Pierre Pincemin, qui m'a dévoilé l'intérêt de ce livre et qui a insisté pour que je l'écrive. Longtemps j'ai résisté. “Vous devez écrire ce livre, c'est votre histoire”, m'avait dit en substance Bernard Comment¹¹⁶⁶. » Incidemment, l'engagement dans une trajectoire peut être guidé par la conscience même du rôle d'éditeur comme récepteur. La projection de l'écrivain dans les attentes du lecteur peut être

¹¹⁶³ Nathalie Crom, « Françoise Nyssen, directrice d'Actes Sud : “Après un *best-seller*, il faut être encore plus attentif” », art. cité.

¹¹⁶⁴ L'accompagnement n'est pas seulement celui du projet reçu dans un état d'aboutissement, puis travaillé en coordination avec l'auteur jusqu'à l'atteinte d'une forme finale, mais peut aussi être celui qui suit l'œuvre tout au long de sa création, notamment lors de soumissions fragmentées. L'auctorialité éditoriale en devient, possiblement, d'autant plus forte. Yourcenar, félicitant le travail de Guillou et de Jeannine Fricker, directrice artistique chez Gallimard à l'époque, sur la maquette de *Quoi ? L'Eternité*, affirme ainsi : « J'ai un peu l'impression que, photographies mises à part, ce volume a trois co-auteurs. » (*Marguerite Yourcenar : lettres à ses amis et à quelques autres*, op. cit., lettre du 16 août 1987.)

¹¹⁶⁵ Jean-Philippe Toussaint « Le jour où j'ai rencontré Jérôme Lindon », art. cité.

¹¹⁶⁶ Dominique Vaugois, « Entretien avec Maryline Desbiolles » [en ligne], dans *XXI : revue critique de fiction française contemporaine*, s. d. <http://revue-critique-de-fiction-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx08.12/831> [consulté le 30 juin 2023].

ainsi faite vis-à-vis de l'instance éditoriale : équilibre dans le désir de ne pas décevoir, et de garder une liberté d'écriture, cette jugulation de la liberté de création témoigne à la fois d'un rapport d'autorité et d'une présence constante de l'éditeur dans le cheminement d'écriture. Certains laissent induire l'orientation consciente de la création pour convenir aux attentes spécifiques du « premier filtre » professionnel en amont même de la soumission :

J'ai appris beaucoup à travers le travail éditorial sur mes textes. Mais j'ai également beaucoup appris de l'écriture en réalisant ce travail de relecture sur les textes d'autrui. Celui qui verra sa technique inchangée par ce travail en collaboration sera soit quelqu'un de fermé sur sa vision de l'écriture, soit quelqu'un qui considère avoir atteint son potentiel maximum. Si l'on est prêt à se remettre en question, la transformation aura d'office lieu, je pense. (Laure-Anne Braun)

A l'inverse, d'autres se refusent à de tels procédés :

Attention, je ne parle que de mon éditeur ici. Ces rapports ne peuvent pas s'appliquer à toutes les relations dans les maisons d'édition, parce que la politique marchande éventuelle n'est pas la même. L'idée n'est pas du tout que je me plie à un éventuel désir du lectorat. Par contre, ça peut être des phrases où on va me dire qu'on ne comprend pas ; que le lecteur ne va pas comprendre ce que je dis, c'est tout. Ça ne va pas agir sur le livre par son thème, par sa forme : « Fais un roman » ; « Fais des chapitres » ; « Prend un thème *bankable*. » Ce n'est pas du tout ça mais ça peut tout à fait exister chez d'autres éditeurs : chez Stock, par exemple, ils travaillent comme ça. » (auteur anonyme)

Le rôle de l'éditeur comme « déclencheur » n'est toutefois pas corrélé qu'à son influence sur la force créatrice ; il peut être associé aux racines mêmes de l'*ethos* auctorial ; l'indissociabilité naissant par la figure du « découvreur de talents », agent sortant l'auteur d'une invisibilité dans laquelle il est plongé malgré lui. Moyen privilégié d'accès à la reconnaissance, voire au succès, cet éditeur légitime à la fois sa propre place comme élément du milieu littéraire, et l'entrée d'une nouvelle figure en son sein. Par sa mention dans le discours professionnel, le rôle de « découvreur » construit manifestement un socle symbolique de la légitimité éditoriale¹¹⁶⁷, posture parfois partagée par les auteurs¹¹⁶⁸, parfois non¹¹⁶⁹. La « découverte » est multiforme, pouvant être celle d'un primo-écrivain révélé, d'un auteur continuellement rejeté du milieu éditorial – figure maudite dont regorge l'histoire des lettres¹¹⁷⁰ – d'un auteur déjà publié

¹¹⁶⁷ Aux antipodes de ce modèle se place l'éditeur agissant comme simple accapareur de succès, qu'il soit confirmé ou amateur. Un tel rôle en fait une simple instance de légitimation, reposant sur la valeur de la marque éditoriale.

¹¹⁶⁸ Houellebecq parle ainsi de Joaquim Vital comme son « découvreur » et ajoute : « Ce rôle reviendrait plutôt, en réalité, à Michel Bulteau, mais il n'avait pas le pouvoir d'un éditeur [...] c'est ce qui l'a amené à me présenter à Joaquim Vital. » (Agathe Novak-Lechevalier (dir.), *Cahiers Houellebecq*, op. cit., p. 95).

¹¹⁶⁹ En 1964, Jean Paulhan déclare au cours d'un entretien : « Vous savez, les talents se découvrent eux-mêmes. Avant même d'avoir lu les manuscrits qu'on me présentait, j'étais renseigné par la façon dont on me les présentait. Pour Sartre, pour Malraux, pour Camus, je n'ai pas hésité une seconde. Mais il ne faut pas dire que je les ai découverts. Ça les vexe d'être découverts. » (Jean Paulhan, *Œuvres complètes*, t. 4, *Critique littéraire 1*, op. cit., p. 466.)

¹¹⁷⁰ Prenons un exemple parmi tant d'autres : « Mon premier roman, c'était pile il y a vingt ans, en 2002 : il a été refusé partout, sauf chez Gallimard. C'était la dernière réponse que j'attendais, je n'y croyais plus. » Olivia Gesbert, « David Foenkinos, réparer les perdants » [en ligne], dans *Radio France*, 10 janvier 2022. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-culture/david-foenkinos-reparer-les-perdants-5178212> [consulté le 30 juin 2023].

mais injustement déconsidéré et effectivement « révélé » suite à sa récupération. La « belle découverte » s'inscrit indubitablement dans un indéniable rapport de mutualité et permet une mythification plurielle : celle de l'auteur présentant l'éditeur comme son « sauveur¹¹⁷¹ », et celle de l'éditeur l'établissant comme « auteur-marque », permettant aussi de générer sa propre mythification comme « redresseur de torts » du fait de sa compétence à estimer les véritables qualités intrinsèques d'un texte. Le cheminement d'écriture et la construction progressive de la posture qui en résulte peuvent être ainsi présentés comme constitutifs de l'*ethos* mutuel en raison du rôle joué par l'action éditoriale. Mais si ces exemples témoignent assurément d'une proximité à la source même de la construction mutuelle des imaginaires, ils n'en sont pas pour autant les indicateurs d'une généralité. Les relations directes entre un auteur et un éditeur ne sont pas systématiques ; outre la possibilité d'un intermédiaire déconstruisant cette « sociabilité » (un agent, un service de cession de droits, etc.), la proximité peut se voir fragilisée. L'absence d'accompagnement peut notamment porter sur le suivi de l'œuvre : « Il y a eu un hiatus énorme entre l'enthousiasme qu'il y a eu à me faire signer – voire un peu de flagornerie – et le suivi du livre. Après la publication, zéro communication : j'ai eu l'impression d'être lâché dans la nature. » (Philippe Meslé) ; mais elle peut s'étendre à la communication même avec l'auteur :

J'étais un peu content d'être autant plébiscité par mon éditrice au début ; elle m'a appelé personnellement, ce qui est rare, pour me dire qu'elle avait apprécié mon livre mais après, pas un mot. [...] J'aimerais bien rentrer dans une écurie, avoir des relations amicales ; j'entendrais d'autant mieux les reproches. Mais il n'y a pas d'échange. (Philippe Meslé)

Passée l'acceptation, le lien n'est parfois plus que formellement contractuel : « Il n'y a aucune communication entre lui et les auteurs ; apparemment, il gère tout seul ; il ne délègue pas du tout, tout passe par lui et il ne répond ni aux mails, ni au téléphone. » (Christine Lacroix) A l'opposée stricte du sentiment d'appartenance à une famille ou un sérail, la figure de l'éditeur comme inconnu ou étranger rappelle que l'interaction directe n'est pas nécessaire en soi : seule l'existence de l'intermédiaire qu'est l'œuvre comme support permettant le travail éditorial est indispensable. L'interaction humaine n'a d'autre portée que sociale, moyen d'entériner la nature des relations établies entre les instances interagissantes. Si le contrat entérine la nature formelle des relations, le sentiment d'affiliation permettrait donc d'en dépasser le pragmatisme. Dans ce contexte d'un accompagnement approuvé, un élément est évoqué de manière particulièrement notable : la confiance, présentée comme la cheville même des relations dans les discours : « Il est souhaitable que ce soit la confiance qui lie un auteur et son éditeur, souvent d'ailleurs elle débouche sur des relations amicales » (Bertrand Fillaudeau) ; « Derrière cette base

¹¹⁷¹ Jean Rouaud, *Un peu la guerre*, op. cit., p. 189.

[contractuelle], un vrai lien doit se créer, et c'est souvent le cas » (Anaïs Pournin). Se retrouvant aussi bien dans la confiance des entretiens que dans la parole médiatisée¹¹⁷², la mention est fréquemment présentée comme une préoccupation d'abord philanthrope, prévalant sur les considérations juridiques, voire économiques : « Il n'y avait aucune clause d'exclusivité contractuelle entre Gracq et Corti mais une confiance commune. » (Bertrand Fillaudeau), ou encore :

Pourriez-vous me dire ce qui, selon vous, est le plus important dans la relation entre un auteur et son éditeur ? Cela peut-il être le contrat, qui fixe les conditions d'exploitation du livre ; la relation de confiance, voire amicale, que les deux entités entretiennent ; l'affirmation de l'éditeur comme lecteur professionnel, connaisseur du monde du livre ; ou encore autre chose ?

Alice Déon – La relation de confiance, sans aucun doute.

La confiance est possiblement antécédente à l'établissement formel des relations par contrat, devenant relatif à l'engagement en une probité mutuelle ; celle de l'auteur envers l'éditeur : « En gros, je lui propose de ne pas cacher ce que propose Black Ink, parce qu'il faut déjà être en confiance et sûr de soi quand on signe. » (Sarah Berziou) ; mais aussi celle de l'éditeur envers l'auteur, confiance indirectement exprimée à l'égard du futur aboutissement du projet : « Au-delà de l'intuition que je vais avoir, on va faire un ou deux tours de chauffe sur le manuscrit. Comme ça, je ne suis pas obligée de signer avec un auteur avec qui j'aurais du mal à bosser, ou en qui je n'aurais pas confiance dans sa capacité d'aller jusqu'au bout. » (Charlotte Bayart-Noé), ou de sa vie future¹¹⁷³. Mais si son principe, mutuellement structurant des deux *ethè*, s'inscrit éminemment dans une dynamique de sociabilité littéraire, il n'est pas pour autant indépendant d'un socle réglementé. Non étrangère au principe de l'« accompagnement », la confiance formulée à l'égard de l'individu-éditeur ou, par extension, de l'instance éditoriale entière, est relative au travail de l'œuvre comme aux conditions de sa commercialisation :

La confiance de l'auteur envers l'éditeur est importante : qu'il ne va pas complètement détruire son texte, le ruiner avec une mauvaise affaire, de mauvaises ventes, une mauvaise promotion ; et que l'auteur soit réceptif aux commentaires. Et la confiance de l'éditeur envers l'auteur, dans le sens où l'auteur va être coopératif, va être capable de faire son autopromotion, etc. C'est une confluence dans les capacités mais aussi la bonne foi de chacun. (Marie-Laure Deprez)

Le cas des structures plus hiérarchisées (engendrant la répartition des tâches ailleurs qu'entre les mains de l'individu-éditeur) ouvre la confiance aux autres professionnels dont le professionnalisme est, par extension, également reconnu. Sans toujours renvoyer au rapport de

¹¹⁷² Françoise Nyssen déclare ainsi : « comme mon père, je fonctionne à la confiance ». Nathalie Crom, « Françoise Nyssen, directrice d'Actes Sud : "Le parcours de Mathias Énard est typique et exemplaire" », art. cité.

¹¹⁷³ Soit de ses chances de réussite estimées à l'aune du risque que tous les facteurs d'atténuation – prestige de la maison, faibles engagements financiers en amont, succès des œuvres précédentes ou notoriété médiatique de l'auteur, etc. – ne peuvent jamais évincer entièrement. A la question « Quelle était la différence dans la façon de travailler par rapport à l'image que vous vous faisiez de l'édition ? », Marie-Laure Desprez répond ainsi : « Sur le fait de faire aveuglément confiance à un auteur quand on le découvre, de se dire qu'il va forcément vendre, et d'investir dans cet auteur là. »

« non-initié » évoqué, la confiance est foi en les responsabilités assumées et, de fait, marque l'acceptation de sa force injonctive : « Il ne peut exister de relation saine entre un auteur et son éditeur sans la confiance – confiance en son jugement, sa probité, son dynamisme pour la bonne exploitation du livre. » (Jean-François Merle) La confiance peut ainsi être motivée ou renforcée par la reconnaissance de l'autorité de chaque instance dans son domaine de spécialisation (l'écriture pour l'auteur¹¹⁷⁴, l'éditorialisation et la commercialisation de l'œuvre pour l'instance éditoriale). De fait, la confiance repose sur des usages à la fois sociaux (humains) et sociétaux (loi, contrat), par la reconnaissance de l'existence d'engagements contigus à autrui, et la croyance en le respect de ces engagements ; mais cette croyance n'est pas exigence, en ce qu'elle suppose une part d'inconnu : l'engagement n'est pas la garantie de l'obtention des résultats escomptés, mais la garantie de la mise en œuvre de moyens suffisants pour obtenir ledit résultat¹¹⁷⁵. Il se déduit toutefois de ces observations que la confiance de l'auteur en la promotion correcte de son œuvre et la participation éditoriale à la construction de son *ethos* révèle sa nature fondamentalement post-contractuelle et, par là-même, induit une inégalité des rapports : l'éditeur (comme individu ou comme structure) dispose des connaissances de l'environnement lui permettant d'assurer sa fonction de « guide indispensable », révélant ainsi son ascendance sur l'accompagné. Mais quoique la confiance soit mutuelle et qu'elle induise une acceptation de ce rapport déséquilibré permettant l'accompagnement, il demeure que son principe ne peut se suffire du simple établissement des relations. La confiance doit perdurer pour asseoir sa validité, et la croyance en le bien-fondé de l'action éditoriale doit être entretenue ; au cas contraire risque de survenir la dissension, voire la rupture.

5.2.3.3. La rupture des homologues structurales : la séparation

Le phénomène d'affiliation (légale et symbolique) doublé du rapport de confiance deviennent les deux marques du partage de valeurs esthétiques et conceptuelles entre les deux instances : chacune devenant de fait représentative ou exemplifiante de l'autre par l'établissement d'un lien et le rattachement d'une charge idéologique à ce lien, le tissage du rapport devient dès lors signe d'une convergence de position : « Pour moi, on ne choisit pas un éditeur juste parce qu'il a répondu favorablement à un envoi de manuscrit. Il faut que l'on soit sur la même longueur d'onde, que l'on partage une vision de la littérature. » (Laure-Anne Braun) Comme l'évoque Pierre Bourdieu, le partage d'opinion favorise indéniablement la

¹¹⁷⁴ Présenter plusieurs projets inachevés une fois le contrat signé pour précipiter le terme de celui-ci induit une rupture de la confiance entre l'auteur et son éditeur, mais peut aussi trahir la rupture de l'engagement de l'écrivain vis-à-vis de la littérature.

¹¹⁷⁵ Pierre Assouline, mentionnant Proust, indique à ce sujet : « l'édition à compte d'auteur est un pis-aller mais certainement pas une marque de confiance d'un éditeur envers son auteur. » (Pierre Assouline, *Gaston Gallimard*, op. cit., p. 123-124.)

proximité :

[...] la logique des homologues structurales entre le champ des éditeurs ou des galeries et le champ des artistes ou des écrivains correspondants fait que chacun des « marchands du temple » de l'art présente des propriétés proches de celles de « ses » artistes ou de « ses » écrivains, ce qui favorise le rapport de confiance et de croyance sur lequel se fonde l'exploitation (les marchands pouvant se contenter de prendre l'écrivain ou l'artiste à son propre jeu, celui du *désintéressement statutaire*, pour obtenir de lui le renoncement qui rend possibles leurs profits)¹¹⁷⁶.

Le degré d'équilibre pris entre la tendance à privilégier une posture symbolique ou la réalité économique de sa condition, visible aussi bien du côté des auteurs que des éditeurs, devient ainsi tout particulièrement pertinent au prisme de la nature des relations qu'ils établissent. Le refus de la primauté d'intérêts marchands par les auteurs peut devenir alors celui du rejet des structures considérées comme contribuant à ce système, poussant l'auteur à privilégier des rapports avec une maison correspondant à ses idéaux¹¹⁷⁷ : « Je voulais travailler avec des gens qui croyaient en ce qu'ils faisaient, qui avaient envie de défendre l'écriture avant de défendre l'économie de leur boîte » (Adrien Mangold), voire à s'y convertir¹¹⁷⁸. Des cas de fidélité historique sont perceptibles (dans cet esprit, Julien Gracq n'est jamais parti de chez Corti), renforçant d'autant plus la thématique des « couples » inséparables ; toutefois, plus le parcours d'auteur est long et plus les probabilités que ses œuvres soient publiées chez un unique éditeur sont minces, sans induire de dissension particulière à l'origine ; ainsi, l'affiliation n'empêche pas certains auteurs d'alterner entre diverses structures¹¹⁷⁹. Mais la fluctuation peut aussi être signe de la cessation des relations entre l'auteur et l'éditeur ; motivés par des raisons aussi bien juridiques que symboliques, la rupture d'un contrat ou le passage définitif vers un autre catalogue signe la terminaison des « homologues structurales ». Celle-ci n'est pas forcément la conséquence d'une déliquescence relationnelle, mais peut être moins prosaïquement celui de leur absence justifiant la désaffiliation : « [...] quatorze ans plus tard je ne connaissais plus personne chez Phébus, ni chez Albin Michel. J'ai repris mon bâton de pèlerin [...]. » (Jean-Marc Moura) Sans que cela soit toujours explicitement formulé dans la parole auctoriale, l'écart entre deux publications dans deux catalogues différents peut laisser

¹¹⁷⁶ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 301.

¹¹⁷⁷ L'édition d'encyclopédies, scolaire ou scientifique n'engage pas le questionnement d'« homologues structurales » entre auteurs et éditeurs : ceux-ci sont avant tout des « passeurs », les instances de légitimation du produit intellectuel étant validées par des instances tierces ; la validation éditoriale est formelle, et valide avant tout un respect de sa charte éditoriale.

¹¹⁷⁸ Quand bien même fut-il originellement mondain, Proust « cesse de sortir pour se mettre à écrire » suite à son entrée dans l'édition ; cet éloignement répond à la nécessité d'une correspondance au profil attendu par l'éditeur (Nathalie Heinich, *Etre écrivain, création et identité*, La Découverte, coll. « L'armillaire », 2000, p. 220).

¹¹⁷⁹ Les exemples sont innombrables, mais le cas de Maryline Desbiolles, dont la confiance mutuelle avec son éditeur a d'ores et déjà été établie, en fournit une illustration convenable : sans remettre en cause sa fidélité à Denis Roche et à la collection « Fiction et Cie » du Seuil, maison ayant publié la quasi-totalité de ses œuvres depuis 1998 (*La Seiche*), certains autres de ses titres ont paru ponctuellement ailleurs.

induire la possibilité de cette mort relationnelle¹¹⁸⁰. Toutefois, la fin de l’affiliation peut aussi être l’aboutissement de désaccords insolubles. Actée par l’éditeur lui-même, et hors cas de non respect des engagements contractuels (la non livraison du manuscrit à temps, par exemple), la rupture agit au nom de l’expulsion du « sérail » ; Ainsi Jean Echenoz s’entend-il un jour annoncer : « Vous ne faites plus partie des éditions de Minuit¹¹⁸¹ ». Le « renvoi » (en réalité l’engagement d’une absence des œuvres futures au catalogue) signe le refus d’une situation où l’auteur ne serait plus soumis à l’autorité éditoriale¹¹⁸² ; mais le plus fréquent demeure malgré tout le départ d’auteurs de leur propre fait. La séparation peut faire suite à des désaccords relatifs à des questions littéraires, que les auteurs jouissent ou non d’une reconnaissance auprès du public, de la critique ou des deux (retournant chez Gallimard, Duras quitta Minuit suite au conflit sur *L’Amant de la Chine du Nord*, né d’un refus de l’autorité éditoriale sur la transformation du texte¹¹⁸³). Outre les dissonances esthétiques, la séparation peut être motivée par des questions relatives à la nature de l’accompagnement : la faiblesse des moyens engagés devient source de critiques (voire de conflits). Cet écueil peut être conscient, la maison ne pouvant investir suffisamment sur leurs auteurs, provoquant leur départ pour des cieux plus cléments : « Luciférines est une maison extrêmement sérieuse, mais j’en suis partie parce que leurs intentions de croissance ne se sont pas du tout réalisées. » (Julia Richard) Mais qu’une structure dispose de moyens financiers n’induit pas pour autant l’assurance d’un investissement suffisant pour répondre aux attentes auctoriales de manière satisfaisante : reproche peut être fait de n’en pas faire profiter l’auteur, motivant le départ vers des structures plus attentionnées : « Un autre auteur [de ma structure], qui erre d’éditeur en éditeur, est parti aussi. Lui a été piqué par le nouvel Attila, et publiera bientôt chez Albin Michel. [...] [Il] considère qu’il n’a ni l’audience qu’il mérite, ni l’argent qui va avec. » (auteur anonyme) La mésentente signe ici la fin de la reconnaissance du bien-fondé éditorial à agir : la rupture est celle de la confiance. La justification d’un départ peut être également motivée par des impératifs plus pragmatiquement financiers : suite à l’estimation par un auteur de la faiblesse des revenus engendrés, l’infidélité révèle des intérêts dépassant la possible bonne entente entre les différentes instances : « Avez-vous déjà été tenté de partir ailleurs ? – Non. Un ami l’a fait récemment, parce qu’il n’avait pas le succès escompté. [...]. Je pense que dans un premier temps, il voulait plus d’argent, a

¹¹⁸⁰ Marie Redonnet est publiée chronologiquement chez Minuit, P.O.L, Grasset puis au Tripode. Toutefois, sa première publication au Tripode, *Colt 45*, date de 2015, soit dix ans après son dernier roman, *Diego*, paru aux éditions de Minuit.

¹¹⁸¹ Jean Echenoz, *Jérôme Lindon*, op. cit., p. 25.

¹¹⁸² A la question « Entre l’auteur, qui revendique la paternité et l’originalité de son texte, et l’éditeur, qui revendique une capacité à voir ce que le texte peut donner à long terme, des conflits d’autorité peuvent survenir. D’où ceux-ci peuvent-ils naître, et comment l’éditeur peut-il les résoudre ? », Alice Déon répond sobrement : « Si on en arrive là, c’est qu’il vaut mieux “se séparer” ! »

¹¹⁸³ A ce sujet, voir Joël July, « Duras, Gallimard ou Minuit ? », art. cité, p. 103-112.

demandé à la maison ce qu'elle pouvait lui proposer. [...] » ; lui est parti « en raison d'une précarité économique, considère que sa maison et la maison-mère ne lui ont pas donné ce que lui mérite, ou pense mériter avoir » (auteur anonyme). Les relations se fragilisent dès lors que les aspirations de l'auteur visent à de meilleures conditions de rémunération :

Si un auteur passe d'une maison à une autre de même importance – ce qui se voit tous les jours –, c'est un peu comme dans l'histoire d'un pays quand, par la négociation ou le mariage, une province change de prince. S'il s'agit, au contraire, de l'auteur d'une maison infime qui court au catalogue du voisin puissant, on imagine, de loin, que ce n'est pas sans raison. Mais de quoi se plaindrait-il, sinon de ce qui touche à ses droits, à la manière dont ceux-ci lui sont payés¹¹⁸⁴.

A l'esthétique de résistance à « l'éditeur industriel », justifiant leur éloignement de ces derniers, s'opposent les figures d'auteurs y voyant le moyen de faire connaître leurs travaux au plus grand nombre, ou plus pragmatiquement le moyen de générer du profit ; mais le changement peut aussi provenir de la recherche d'une plus grande visibilité. Vivants de leur plume ou non, nombre d'auteurs sont avant tout en quête de lecteurs et, plus encore, de reconnaissance ; les maisons disposant de plus grands moyens représentent par conséquent un attrait évident. L'éditeur est alors cherché comme incubateur de succès en mesure de répondre aux exigences auctoriales par la mise en place de moyens médiatiques ou logistiques suffisants : « Il peut aussi y avoir la question de la trahison : Claro est parti de chez Verticales pour Actes Sud, en disant à Yves Pagès : “Je suis désolé d'être ton Judas¹¹⁸⁵”. Mais il faut dire les choses comme elles sont : l'auteur l'a quitté parce qu'Actes Sud est plus gros. » (auteur anonyme) Mais si l'objectif peut être ainsi le désir d'une meilleure visibilité médiatique, il peut aussi être désir d'une légitimité accrue, dépendant en ce cas plus de la nature même de la structure que de l'estimation desdits moyens engagés. L'identité de XO s'est construite sur la diffusion assumée de *best-sellers*, au prix d'une certaine déconsidération de la part du milieu littéraire¹¹⁸⁶ ; mais quoiqu'il y ait rencontré un succès commercial indéniable, le départ de Guillaume Musso pour Calmann-Lévy, structure au prestige plus appuyé, peut laisser croire à la recherche d'un plus grand capital symbolique par l'auteur, en complément d'une reconnaissance économique et populaire déjà attestée¹¹⁸⁷. La recherche d'une nouvelle légitimité peut aussi prendre des formes inattendues comme le fit Romain Gary, enfermé dans une posture de grand écrivain de

¹¹⁸⁴ José Corti, *Souvenirs désordonnés*, op. cit., p. 49-50.

¹¹⁸⁵ Marie-Laure Delorme, « Yves Pagès : le jour où Christophe Claro m'a quitté » [en ligne], dans *Le Journal du dimanche*, 1er août 2017. www.lejdd.fr/Culture/Livres/yves-pages-le-jour-ou-christophe-claro-ma-quitte-3400352.arm [consulté le 4 septembre 2021].

¹¹⁸⁶ Olivier Bessard-Banquy indique ainsi : « Si le label XO a pu être jadis isolé, il faut admettre que l'édition traditionnelle a beaucoup suivi son modèle, fâchée de le voir engranger les plus grands succès cependant que, par un reste de pudeur janséniste, elle s'est trop longtemps interdit de publier des livres ouvertement fabriqués dans une optique de succès à très court terme. » Olivier Bessard-Banquy, « Du *best-seller* aujourd'hui » [en ligne], dans *XXI : revue critique de fixxion française contemporaine*, n°15, 2017. <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx15.07/1154> [consulté le 30 juin 2023].

¹¹⁸⁷ Jérôme Dupuis, « Édition : la vérité sur le transfert de Guillaume Musso » art. cité.

Gallimard ; déjouant le système par l'invention d'Emile Ajar, l'auteur échappe à l'autorité initiale pour rejoindre une filiale (Mercure de France). Le cheminement vers d'autres éditeurs, plus accompagnateurs, plus légitimes ou plus prestigieux apparaît sous toutes ses formes comme la recherche d'établissement de nouvelles « homologues structurales ». Dans un cas quelque peu différent, cette « homologie » privilégie la posture individuelle de l'éditeur, mais fait toujours écho aux principes d'accompagnement et de confiance. Si l'éditeur n'a usuellement pas d'autorité à parler « au nom de ses auteurs » s'il ne travaille pas pour le compte d'une structure, son autorité singulière prime manifestement dans le cas de l'éditeur « migrateur », emportant avec lui une partie du catalogue et incarne ainsi une double fluctuation d'allégeance : celle de l'autorité éditoriale individuelle, et celle des auteurs l'accompagnant. Le départ entraînant un ou des auteurs peut aussi bien être réalisé depuis une structure donnée vers une autre préexistante que s'ensuivre de la fondation d'une nouvelle entreprise. La migration peut être celle de collections entières, à l'exemple des éditions Stock cherchant à s'ouvrir à la littérature et dont « L'arrivée en 1998 de Jean-Marc Roberts à sa tête viendra pallier cette lacune. » Migrant depuis les éditions du Mercure de France, « “La bleue”, collection à la couverture bleue nuit qu'il avait créée en 1995, migre avec lui¹¹⁸⁸. » Mais l'accompagnement est parfois sélectif, à l'exemple de Bernard Fixot, quittant Laffont pour fonder XO, emportant Max Gallo et Christian Jacq, mais contraint de laisser Marc Levy chez Laffont (et le poussant à révéler Guillaume Musso pour s'associer un auteur équivalent en succès)¹¹⁸⁹. Si ces départs peuvent être motivés par des opportunités d'évolution de carrière, ils peuvent aussi résulter de dissensions idéologiques : suite au rachat des éditions Julliard par le groupe Bolloré en 2019, deux éditeurs de la maison, Mialet et Barrault, s'en séparent pour fonder leur propre structure éditoriale. Rompant leur contrat initial, des auteurs les suivent. La justification est proverbiale : auteurs et éditeurs dénoncent une priorité désormais donnée au profit par-delà la littérature, dont Mialet et Barrault seraient de véritables défenseurs, au contraire de leurs anciens employeurs : « Je pense notamment à la remise en question permanente des fondamentaux de l'édition menée par des intérêts extérieurs guidés par le seul souci de l'enrichissement immédiat [...]»¹¹⁹⁰. » Quelle que soit la motivation d'origine, ces configurations laissent percevoir un rapport de proximité plus fort envers l'individu-éditeur qu'envers la structure, marque d'une convergence idéologique d'abord personnelle : l'affiliation n'est plus à l'entreprise mais au seul professionnel, dont sont reconnus l'engagement, le savoir-faire et l'autorité¹¹⁹¹. Inversement,

¹¹⁸⁸ <https://www.editions-stock.fr/lhistoire-des-editions-stock> [consulté le 30 juin 2023].

¹¹⁸⁹ Olivier Bessard-Banquy, « Du *best-seller* aujourd'hui », art. cité.

¹¹⁹⁰ Pauline Leduc, « Bernard Barrault et Betty Mialet : “Il nous fallait changer radicalement ou s'arrêter” » [en ligne], dans *Livres Hebdo*, 26 juin 2020. <https://www.livreshebdo.fr/article/bernard-barrault-et-betty-mialet-il-nous-fallait-changer-radicalement-ou-sarreter> [consulté le 30 juin 2023].

¹¹⁹¹ Certains cas laissent imaginer la possibilité d'un rôle joué par l'individu-éditeur dans la décision de départ

l'auteur demeurant en place et refusant d'accompagner l'éditeur est l'indice d'un plus grand attachement à la caution structurelle qu'au personnage, à l'exemple d'Aurélien Masson (directeur de la « Série Noire » chez Gallimard de 2005 à 2017), dont le départ pour les Arènes n'est pas suivi en masse en dépit de la proximité entretenue avec ses auteurs¹¹⁹². Quelles que soient les formes du changement, il demeure que la fluctuation auctoriale n'est qu'un indicateur du passage d'une soumission auctoriale à une instance éditoriale première vers une instance éditoriale seconde. Changer d'éditeur sans se soustraire au système éditorial en cherchant des voies alternatives revient à rester dans ce système, et donc à poursuivre l'état de soumission structurelle.

Instance éditoriale et instance auctoriale se construisent mutuellement, par la mythification réciproque de leur posture à travers des énoncés supposant ou confirmant leur légitimité d'agir ou d'être. Les caractéristiques de l'écrivain semblent le résultat d'un artifice : il n'y a pas de figure « crue », « brute » de l'écrivain qui soit livrée par cette seule instance ; son individualité est filtrée par le vecteur promotionnel éditorial. Ainsi, l'auteur ne peut *qu'être* « créature éditoriale », jouet de l'entreprise de mythification dont l'éditeur singulier est majoritairement à l'origine, que celui-ci soit « capitaine d'industrie » ou simple exécutant. Les artifices de cette posture ne sont toutefois pas constatables que dans son rapport à l'instance éditoriale, mais aussi face aux autres acteurs de prescription constituant le monde du livre et venant se mettre à sa suite, avec lesquels ladite instance auctoriale est contrainte de composer. Ainsi, les effets concrets de cette « mythification » doivent être interrogés : afin de savoir si l'ensemble de ces énoncés se répercutent en situation réelle, ou bien sont tempérés – voire remplacés – par les possibles autres instances de légitimation, pouvant contrevenir ou à l'inverse appuyer les stratégies actoriales et éditoriales.

d'une maison vers une autre, venant s'ajouter aux motivations initiales. Si le passage de Guillaume Musso de XO à Calmann-Lévy peut se justifier par la recherche d'une plus grande caution littéraire, la proximité temporelle de la migration de son editrice vers celle même maison permet de supposer un attachement à la personne.

¹¹⁹² Voir notamment Lucie Amir, « Activisme éditorial et promotion des genres noirs. Le cas d'Aurélien Masson, directeur de la Série Noire (2005-2017) », dans Dominique Branché *et al.* (dir.), *L'Éditeur à l'œuvre : reconsidérer l'auctorialité*, Université de Bâle, 2018, p. 168-178.

Chapitre 6. Les multiples régimes de visibilité de l'auteur et de l'éditeur dans l'espace médiatique

6.1. La reconnaissance de l'action éditoriale par les instances tierces et le besoin du filtre de la production

6.1.1. L'éditeur, un pouvoir parmi d'autres

6.1.1.1. La massification des relais de légitimation périéditoriaux dissolvant l'autorité éditoriale

Comme il a déjà été évoqué, le monde de l'édition littéraire au début du XX^{ème} siècle « vit principalement sur les acquis du siècle passé¹¹⁹³ ». Malgré l'industrialisation récente des modes de production des livres, l'élargissement du public et l'approfondissement de l'intérêt de ce dernier pour la littérature populaire, romanesque, et à bas coût, la nature familiale de la direction des entreprises persiste. Les pratiques de diffusion et de distribution des œuvres, quant à elles, témoignent de leur faible expansion :

Editer un livre consiste alors la plupart du temps à le faire imprimer, à passer une annonce dans le vieux *Journal des libraires*, à envoyer des exemplaires dédiacés à quelques personnalités influentes de la presse, de la politique et même de la littérature, et à attendre les commandes. La réputation d'un roman se fait surtout dans les salons littéraires [...] Ainsi va le commerce des lettres¹¹⁹⁴.

Quoique le milieu de la production ait bien changé depuis, il apparaît que le modèle fondamental de la construction de la réception des œuvres persiste encore aujourd'hui ; ainsi, le rôle de l'instance éditoriale se bâtit en deux temps. Par l'action réalisée sur l'œuvre, ainsi que par la revendication d'une autorité à la fois sur l'œuvre et sur l'auteur, ce rôle se programme tout d'abord en amont. En se supposant une capacité à reconnaître la littérarité et à estimer l'opportunité de publication, l'instance éditoriale affirme une légitimité à rendre l'œuvre disponible auprès d'un public ; mais bien que cette supposition soit autogénérée, ce n'est que dans un second temps que la validité de cette entreprise est attestée, et donc que la légitimité présumée est effectivement reconnue. La justification de publier se fait aussi postérieurement au producteur mais antérieurement au consommateur, par le renforcement de la dynamique de légitimation du produit, autrement dit par l'instauration d'une étape intermédiaire de reconnaissance de la valeur. Ce « deuxième récepteur » se positionne à son tour comme producteur d'un discours sur le produit ou son créateur ; le récepteur *relégitimant* se veut à son tour prescripteur auprès d'un récepteur final, profane : le lectorat comme masse. L'action éditoriale se construit alors secondement en aval, par la recherche d'une reconnaissance de

¹¹⁹³ Pierre Assouline, Gaston Gallimard, *op. cit.*, p. 55.

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 58.

l'œuvre auprès des tiers de légitimation externes à son système. Qu'elles soient profanes ou professionnelles, récentes ou instituées de longue date, ces instances tierces ne se placent pas nécessairement au début de la chaîne du livre (sauf en de rares exceptions¹¹⁹⁵), mais plus volontiers à la fin de cette dernière ; c'est en effet postérieurement à l'action éditoriale, en tant que récepteurs de l'œuvre comme projet abouti et commercialisé, que ces instances tierces agissent. Quoique les conditions d'accès au succès – pour la littérature – ne soient pas si différentes aujourd'hui qu'auparavant, la seconde moitié du XX^e siècle voit toutefois naître une transformation profonde du milieu du livre. L'agrandissement des structures, la naissance des groupes, l'augmentation effrénée du nombre de publications laissent percevoir une dissolution de la figure de l'auteur, mais aussi de la portée de son œuvre, dans une massification et dans une diversification de la production éditoriale. Cette transformation ne va pas seule, mais s'accompagne également d'une évolution de ces mêmes tiers de légitimation, prenant notamment la forme de la diversification de la production médiatique, mais aussi de son poids croissant comme outil légitimant. L'existence de telles instances tierces de légitimation des œuvres est très antérieure à la figure de l'éditeur ; plusieurs anciennes formes se retrouvent à travers le temps, notamment par la conception d'une prescription par des autorités institutionnelles étatiques. L'entrée dans l'Académie ou l'insertion dans un programme scolaire (par l'imposition de la lecture dans un cadre contraignant, dans les choix de lecture comme dans l'approche des textes ainsi choisis) participent ainsi encore aujourd'hui des processus de consécration et de canonisation. Mais, dans une concurrence entre les instances de consécration rappelant celles à l'œuvre dans le monde marchand, d'anciennes formes établies se renouvelant (revues, journaux, etc.), ou même nouveaux relais médiatiques (radio, télévision) prennent progressivement une place croissante dans le processus de légitimation. Selon le poids grandissant que prennent ces moyens alternatifs, le pouvoir de consécration des institutions étatiques est progressivement fragilisé, équilibré avec celui des « nouveaux » arrivants. Ainsi, le développement du milieu littéraire au cours des années 1960 et 1970 ne se limite pas aux transformations visibles dans le monde éditorial, mais s'observe sur tout un ensemble de pratiques culturelles, marque manifeste d'une « médiamorphose¹¹⁹⁶ » des phénomènes de prescription massifiée permettant une nouvelle *mise en scène* de la littérature, de son auteur voire, en quelques occurrences, de l'éditeur. En dépit de ses moyens permettant la mise à disposition de l'œuvre, l'instance éditoriale est donc loin d'être le moteur principal de la reconnaissance et à tous points de vue, la massification des tiers de légitimation tend à affaiblir son autorité, ou du moins à la diluer :

¹¹⁹⁵ Ainsi, par exemple, des agents littéraires, qui feront ultérieurement l'objet d'une réflexion (voir partie III).

¹¹⁹⁶ Selon la formule de Pascal Durand. Voir Pascal Durand, *Médiamorphoses : presses, littérature et médias, culture médiatique et communication*, Presses universitaires de Liège, coll. « Situations », 2019.

Un des enjeux centraux des rivalités littéraires [...] est le monopole de la légitimité littéraire, c'est-à-dire, entre autres choses, le monopole du pouvoir de dire avec autorité qui est autorisé à se dire écrivain [...] ou même à dire qui est écrivain et qui a autorité pour dire qui est écrivain, ou, si l'on préfère, le monopole du *pouvoir de consécration* des producteurs ou des produits¹¹⁹⁷.

D'une part, l'inexpugnable réalité économique en toile de fond fait de la puissance de ces énoncés un vecteur capital de la démarcation : ce sont aussi eux qui permettent de faire voir le livre, son auteur, leur éditeur, et donc de les faire vivre. Mais plus encore, ces instances tierces agissent comme des filtres de la valeur. Par l'acte de sélection du manuscrit et son action sur la promotion, l'instance éditoriale demeure la première instance agissant comme « filtre » ; mais si le régime de croyance tend à faire de la création de « littérature » un phénomène indissociable du rôle que joue l'instance éditoriale dans sa mise au point, sa seule supposition de légitimité à faire paraître ne peut pourtant suffire à assurer l'approbation de ce discours auprès des instances de réception, *a fortiori* la consécration de l'œuvre publiée et de son auteur. Cette capacité n'est donc pas son apanage exclusif : la reconnaissance de la « valeur littéraire » est aussi fonction des choix effectués par les diverses instances de réception en capacité de prendre des décisions, et de confirmer ou d'infirmer le bien-fondé de l'acte de filtre opéré en amont, et ce selon des critères d'affects, d'expérience, de compétences, d'attentes exprimées envers l'objet sur lequel est exercé la décision. Si le filtre apparaît comme un processus actif pour les acteurs producteurs des biens culturels auxquels est éventuellement rattachable une « valeur », le prisme de validation et d'attestation de celle-ci comme facteur de distinction du livre d'avec les autres produits, mais aussi comme distinction dans sa mise en concurrence avec *tous* les autres livres une fois ce livre inscrit dans le marché est également mis entre les mains de cette multiplicité d'acteurs. A toutes les strates, la valeur littéraire naît du filtrage de la production : « Dans le dispositif de la valeur littéraire la division des tâches se segmente du producteur du texte à son récepteur¹¹⁹⁸. » Plus encore, par ses effets sur l'économie du livre, ces réseaux de légitimation contribuent non seulement indirectement à la marchandisation de la culture, mais possèdent de plus une force symbolique, par leur capacité de distinction, voire de consécration. L'autorité d'un primo-écrivain, peu vendu, non primé et non médiatisé sera moindre que celle d'un auteur bénéficiant d'une attention de la part des sources de légitimation non éditoriales. De la sorte, le support de ces tiers agit dans le sens de la caractérisation du « grand écrivain » qui, comme dit, ne peut se suffire de la seule déclaration de ce statut par l'entremise de l'instance éditoriale, mais nécessite un passage par des instances institutionnelles ou professionnelles

¹¹⁹⁷ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 311.

¹¹⁹⁸ Delphine Naudier, « La fabrication de la croyance en la valeur littéraire », dans *Sociologie de l'art*, n°2, 2004, p. 60.

disposant d'une capacité à le reconnaître ou à l'instaurer comme tel¹¹⁹⁹.

D'autre part, par ce pouvoir filtrant, l'entrée *de fait* dans l'histoire littéraire (ainsi que l'intégration dans *une* histoire éditoriale) faisant suite à l'acte de publication peut faire ou non l'objet d'une dénégation, questionnant la légitimité à *être* dans cette histoire. Ainsi, cette attestation tierce est aussi celle qui reconnaît ce qui est *présenté* en tant que littérature comme en relevant effectivement ou non. En conséquence, par toute l'action des tiers et des pairs transparaît une injonction qui s'établit en aval de l'auteur et de son œuvre, l'insérant dans un cadre culturel selon diverses modalités. Mais dans un second temps, les décisions de l'instance éditoriale se voient elles-mêmes confrontées à un jugement de valeur ultérieur, portant non plus sur la seule valeur symbolique reconnue à l'œuvre et à l'écrivain, mais aussi par extension sur le travail éditorial réalisé en amont des conditions de la réception de l'œuvre. L'autorité éditoriale – celle qui affirme légitimer sa propre posture et celle du matériau dont elle veut relayer la légitimité à être – se confronte ainsi toujours, dans son inscription au sein d'un réseau de légitimation, à une autorité externe à elle, l'obligeant désormais à passer par les biais médiatiques pour renforcer la légitimité et la visibilité de sa production. Dans ce contexte, il ne s'agit plus seulement pour l'instance éditoriale de dire le littéraire, et de montrer l'œuvre et l'auteur comme tels, mais également de le *faire dire* par ces instances tierces. Si suite à cette transformation plurielle, une dissolution de sa figure d'autorité dans le milieu du livre est constatable, les stratégies de distinction doivent malgré tout composer avec ce nouvel aléa. Ces relais et tiers ne sont pourtant pas équivalents.

6.1.1.2. Les effets de la dissolution dans la diversification des relais de légitimation : une disparité d'usages

La transformation du milieu littéraire et de l'édition amène donc toujours un peu plus l'instance éditoriale à ne pouvoir endosser seule la tâche de production de la valeur culturelle, et la supposition initiale de légitimité se confronte au regard des récepteurs pouvant contribuer à la propager et la faire persister. Tant qu'il existera des instances tierces à l'édition et reconnues comme légitimes dans leur action (celle de reconnaître le caractère littéraire des œuvres), ces relais d'attestation se placeront en vis-à-vis de l'affirmation de l'instance éditoriale dans la caractérisation de la nature littéraire d'une œuvre, et imposeront donc à cette dernière la prise en

¹¹⁹⁹ La déclaration par l'éditeur seul, sans reconnaissance préalable, d'un auteur comme « grand écrivain » se limite à la simple affirmation et n'est de fait pas un procédé de légitimation fonctionnel. Dès lors, cette déclaration doit provenir d'une source externe à lui. Si le refus de la catégorisation peut exister de manière ponctuelle, la qualification ne faisant pas toujours consensus (refuser à un auteur considéré comme « grand écrivain » ce statut), d'ordinaire, l'une des caractéristiques de ce « grand écrivain » est de voir cet attribut partagé par les divers tiers de légitimation.

compte de ces tiers. Du fait que l'intégration de l'édition au sein d'un univers incluant d'autres formes de prescription impose de prendre en compte le réseau dans son ensemble, sans s'en affranchir, les deux instances que sont l'éditeur et l'auteur sont des figures dont l'« indépendance », même lorsqu'elle est revendiquée, est sans cesse mise à mal : la « valeur » estimée ne peut l'être indépendamment de tout l'environnement de production. Si le producteur façonne donc un appareil composé d'un ensemble de processus, de dynamiques de légitimation – paratexte, discours, prescription – servant à *affirmer* une autorité à l'objectif double – affirmer la légitimité de sa position (de son statut comme de son discours) et affirmer la légitimité de sa production (soit du bien-fondé de sa marchandisation) – puis voir ces affirmations attestées auprès des récepteurs à qui se destine le produit, dès lors, il est possible d'affirmer que ces producteurs reconnaissent eux-mêmes la réalité de la dissolution de leur pouvoir et de leur autorité au sein d'un système. Au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, le pouvoir éditorial cherche donc à étendre plus que jamais sa zone d'influence, en la faisant sortir des sphères traditionnelles de la légitimation pour mobiliser l'ensemble des réseaux disponibles. En négociant à la baisse sa place dans le système de légitimation des œuvres, sans pour autant oublier de rappeler l'indispensabilité de son rôle, l'instance éditoriale mobilise des moyens facilitant sa tâche de représentation. Refuser unilatéralement la légitimité de ces alternatives revient à supposer que la « littérature » ne peut exister que par le prisme de l'institution éditoriale ; leur déléguer entièrement la tâche de la valorisation, à l'inverse, revient à ne faire plus de l'éditeur qu'un fabricant. Les acteurs (auteurs comme éditeurs) ne se basant pas sur ces moyens, les refusant, ou les hiérarchisant supposent donc un échelonnage de la légitimité de ces instances dans leur activité de reconnaissance de la valeur. Ainsi, si tous les éditeurs traditionnels attestent de l'impératif du rôle de libraire (du simple fait que ceux-ci permettent, en qualité de points de vente, de permettre la commercialisation des œuvres), et reconnaissent également leur compétence en tant que « lecteurs professionnels » (voir partie I), plusieurs éditeurs ne recourent pas de façon égale aux autres moyens de promotion ou de diffusion, ni d'adresse égale à tous les canaux. Tandis que certains refusent la médiatisation, d'autres sélectionnent les auteurs les plus propices à assurer une présence sur les plateaux télévisés ou à décrocher une victoire dans la course aux prix. Il s'en déduit que si l'institution de ces nouveaux relais instaure une *médiarchie*¹²⁰⁰ caractéristique, tous ces médias ne disposent pas du même pouvoir de prescription, ni ne sont également plébiscités par les éditeurs. Selon que le cadre médiatique est plus ou moins véhicule de légitimité, plus ou moins reconnu dans l'espace culturel, il participera proportionnellement à la mythification de la figure médiatisée : ainsi, pour un auteur, participer à *La Grande Librairie* n'a pas la même signification qu'être l'invité

¹²⁰⁰ Yves Citton, *Médiarchies*, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2017.

d'un journal télévisé ou d'une émission de divertissement, et de même que l'Académie cherche à « fixer la langue » comme ce qui relève des « grandes œuvres », quiconque ne passe pas chez Pivot du temps de ses émissions n'est peut être pas un « grand écrivain » :

Dans l'ère aujourd'hui révolue des années 1980, où un seul homme, Bernard Pivot, régnait sur l'édition française, comme seule instance de légitimation, le téléspectateur, vous et moi, se disait : ces auteurs sont réunis sur le plateau d'*Apostrophes*, il s'agit donc d'écrivains. Sous-entendu : ceux qui n'y paraissent pas ne le sont pas vraiment, ou le sont moins que les autres, en tout cas leur statut est douteux¹²⁰¹.

Mais les canaux dominants, anciens ou nouveaux, sont difficiles d'accès ; exigeant des investissements dont tous ne disposent pas à la même échelle, et poussant les éditeurs à accorder leur action à la mesure de leurs moyens, ou de leur posture. A la disparité des usages de ces canaux par les instances éditoriales fait écho celle des canaux eux-mêmes, dont la légitimité et l'approbation de la capacité de reconnaissance n'est pas acquise de droit. Les tiers non-étatiques (à la différence de ceux qui le sont, comme l'Académie ou le système scolaire), cherchent de la sorte également à s'instituer ; les réseaux périéditoriaux peuvent alors agir dans le sens d'une revendication d'une professionnalisation de leur activité, autrement dit par l'affirmation qu'une autorité leur a été déléguée de parler *de* littérature, de *la* littérature, au nom d'une structure spécifique (par exemple la station de radio, la revue ou le journal, qui agissent comme des vecteurs de légitimation macrostructurels), à tout le moins par leur appartenance au milieu étendu de la culture et du livre – à l'instar des critiques ou animateurs d'émissions littéraires, couramment hommes et femmes de lettres, auteurs, journalistes, éditeurs. Mais la transformation des réseaux interroge ces principes : d'autres canaux s'éloignent de ces modèles et inscrivent le processus de légitimation à la périphérie des tiers devenus eux-mêmes « traditionnels », tels que les journalistes de magazines. En conséquence de la massification des tiers de légitimation, ces prescripteurs proviennent parfois d'en-dehors du champ livresque (voire culturel), et revendiquent possiblement une légitimité égale à celle des canaux (déjà ou devenus) dominants. En d'autres cas, la nécessité de la professionnalisation elle-même est interrogée : là aussi comme réaction ou résistance à la puissance des vecteurs s'institutionnalisant ou institués, une émergence de la prescription alternative amateur s'observe, et des réseaux informels se bâtissent : « Le rapport de la culture à la société s'est modifié : la culture n'est plus réservée à un milieu ; elle n'appartient plus en propre à certaines spécialités professionnelles (enseignants, professions libérales) ; elle n'est plus stable et définie par un code reçu de tous¹²⁰². » La limitation de l'usage de certains outils aux formes médiatiques dominantes (telles que la télévision) empêche ces formes amateurs de la

¹²⁰¹ Henri Raczymov, *La Mort du grand écrivain*, Stock, 1994, p. 29-30.

¹²⁰² Michel de Certeau, *La Culture au pluriel* [1974], Seuil, coll. « Points Essais », 1993, p. 87.

prescription de s'étendre sur tous les canaux ; elles n'en exploitent pas moins une multitude de supports, qui se définissent parfois par leur copie de modes de prescription d'ores et déjà légitimés¹²⁰³.

Cette transformation invite à une autre considération : l'acceptation de l'entrée dans l'histoire littéraire légitime se fait notamment à l'aune d'une présence (croissante ou entretenue) dans les énoncés des tiers institués, ou par leur approbation institutionnelle. Il est déductible qu'une combinaison de plusieurs de ces acteurs agit d'autant plus fortement dans la création de la valeur ; à l'inverse, l'absence de considération de l'œuvre (ou de son auteur) dans de tels processus de sélection agit dans le sens d'une limitation de la reconnaissance. Pourtant, la culture produite, ou légitimée par les instances dominantes de l'industrie ne peut s'abstraire d'une dimension oppressive, à la fois pour les producteurs et les récepteurs ; par son action en effet, cette culture tempère la diversité au profit de la promotion d'une norme. En cela, elle participe indirectement à délégitimer ce qui ne s'inscrit pas dans cette dernière, à tout le moins tend à le reléguer aux marges du système. Ainsi, les « balises » instaurées par les systèmes de légitimation dominants cachent des réalités moins visibles, enjeux économiques et de pouvoir. De la sorte, certains de ces nouveaux canaux, amateurs ou non, témoignent d'une dynamique d'opposition aux modèles imposés de l'institution d'une culture légitime, pour y préférer d'autres ; leur utilisation devient, pour certains, le moyen de valoriser les « exclus ». Les auteurs et les éditeurs s'orientant vers des formes marginales de la production (ainsi, notamment, de nombreux « sous-genres¹²⁰⁴ »), se confrontent au manque de reconnaissance des institutions (prix, Académie, université, école), mais aussi des tiers de légitimation (notamment médiatiques : presse, télévision, radio), mais acquièrent pourtant parfois un succès conséquent auprès du public, poussant divers acteurs à instituer des réseaux légitimants alternatifs. La mutation des relais de la prescription, en somme, ne questionne pas que les formes usuelles de la consécration, mais aussi ses objets.

L'éditeur est donc un promoteur, mais son pouvoir est désormais fonction des autres

¹²⁰³ Les années 1970 voient ainsi les prix littéraires « parallèles » se multiplier et prendre une importance croissante dans le système de consécration. Dans leur éloignement des pratiques instituées, ces prix peuvent adresser leur intérêt à des œuvres, ou des formes de création, autrement boudées par les grands prix ou les académies, ou voir leurs jurys composés eux-mêmes d'amateurs, « tournants » par leur renouvellement annuel (voir *infra*).

¹²⁰⁴ Si l'absence de cette reconnaissance par les instances de légitimation et les institutions correspond à faire de ces œuvres des créations « aux marges de la norme » (normes que participent à définir ces mêmes institutions et instances), alors leur reconnaissance fait, à l'inverse, *rentrer* ces nouvelles formes dans la norme. C'est notamment le cas du roman policier, aujourd'hui accepté et reconnu comme un genre légitime. Mais d'autres sous-genres ne bénéficient pas encore à tous points de vue de cette légitimité (SF, romance, YA, etc.). Si, fut un temps, c'est au « roman » que l'on refusait ce droit au mérite, (« ouvrages de femmes », « littérature de l'oisiveté »), peut-être est-ce aux nouvelles tentatives et expérimentations contemporaines de l'écrit que la reconnaissance est aujourd'hui déniée par les vecteurs dominants.

instances de légitimation, qu'elles soient élitistes ou non, étatiques ou non. Que ces instances tierces de légitimation soient individuelles ou institutionnelles, professionnelles ou amateurs (et donc disposent d'une légitimité variable selon l'observateur), il paraît manifeste que les formes de *l'auctoritas* dans sa polysémie, qui regroupent tout un ensemble de notions parmi lesquelles le pouvoir, le mérite, la reconnaissance, le crédit, l'autorisation, sont bouleversées. Comment la transformation agit au niveau des tiers de légitimation institutionnels ?

6.1.2. La mutation des formes de consécration : entre évolution de formes préexistantes et apparition de nouveaux relais

6.1.2.1. Rôle et exploitation du système scolaire

Si la caractéristique de « littérarité » est déléguée aux producteurs de biens culturels par le pouvoir politique, ce dernier conserve toutefois un pouvoir de légitimation par certains biais. L'Education nationale, et le système scolaire plus généralement, agissent ainsi comme vecteurs de consécration. L'introduction d'une œuvre dans un programme scolaire impose cette dernière comme objet légitime, symbole de la « bonne lecture » par distinction d'avec les autres ; mais plus qu'insuffler le seul « appétit de lire¹²⁰⁵ », qui ferait se suffire la lecture à elle-même, l'institution exprime en outre le besoin d'instaurer des lectures analytiques, soit d'une « bonne manière » de lire¹²⁰⁶, la faisant doublement agir en qualité de prescripteur culturel. N'ayant pas pour fonction première de faire découvrir la nouveauté, ni d'attester une littérarité que l'inscription dans un programme suppose déjà, la logique est plus volontiers celle de l'accessibilité à la « grande littérature » ; la sélection des auteurs et des œuvres répond ainsi en grande partie à la description usuelle des « classiques » déjà institués, composés du « canon » et de la « tradition¹²⁰⁷ » : celle-ci est formée par les usages, grands écrivains, auteurs « morts¹²⁰⁸ ». Toutefois, l'ouverture est possible, signe de constants rapports de domination dans les pratiques de lecture et d'analyse, mais aussi dans les éléments constitutifs de la légitimité au regard de l'institution. La « bonne » lecture peut de fait être en désaccord avec les valeurs morales transmises par l'institution à une époque donnée, permettant aux œuvres de basculer à tout moment dans l'espace canonisé. Exemples de relégitimation par excellence, *Les Fleurs du mal*

¹²⁰⁵ Christian Vanderdorpe, « L'enseignement de la littérature aujourd'hui », dans *La lettre de l'AIRDF*, n°10, 1992, p. 3.

¹²⁰⁶ Les réflexions sur le sujet étant nombreuses, nous y préférons l'extrait suivant du programme de français de classe de seconde générale et technologique actuellement en vigueur : parmi les « finalités propres de l'enseignement » est listé : « former le sens esthétique des élèves et cultiver leur goût, en favorisant l'appropriation de leur lecture et en renforçant leurs capacités d'analyse et d'interprétation. » (Collectif, « Programme de français de seconde générale et technologique », dans *Bulletin officiel de l'éducation nationale*, n°1, 2019, Annexe 1, p. 2.)

¹²⁰⁷ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, op. cit., p. 268.

¹²⁰⁸ *Idem*.

de Charles Baudelaire passent ainsi de la proscription à la prescription¹²⁰⁹ ; la non-insertion d'un auteur dans le programme scolaire n'est ainsi pas indicatrice du manque de considération de sa « littérarité » ou autres qualités intrinsèques. Le système scolaire est aussi le moyen de redorer des blasons, ou de faire redécouvrir les auteurs confidentiels ou « oubliés », à l'exemple de Jules Laforgue et des *Complaintes*, inséré au concours de l'Agrégation de Lettres modernes en 2000-2001. Enfin, la sélection n'est pas fermée aux ouvrages plus récents, voire contemporains¹²¹⁰. La reconnaissance institutionnelle se fait au profit de l'ouvrage et de son auteur, l'inscrivant au patrimoine culturel et contribuant à en faire un « grand auteur », « classique » comme l'indique Alain Viala :

« Modèles », « auteurs qu'on étudie dans les classes, les *classiques* sont les auteurs et œuvres intégrés par l'institution littéraire et notamment par l'institution scolaire. Ils y sont les représentants de la littérature légitime dans sa fonction doxique (modèles, vecteurs de normes). Et leur cas donne à voir, plus qu'aucun autre, le fonctionnement tangible de l'institution¹²¹¹.

Sans en être un gage, l'institution scolaire, du fait même de son pouvoir canonisant, agit comme moyen de passage à la postérité, ou d'entretien sur le long terme de cette consécration. Une telle attribution permet donc de réévaluer la conception de « littérarité » : cette dernière est toujours celle qui est estimée par les récepteurs, mais elle devient de plus celle reconnue à l'aune de toutes les œuvres déjà légitimées par ce moyen, et aux côtés desquelles elle se positionne. Le processus de consécration par l'inscription au programme, en ce qu'il résulte de choix académiques, se produit *a priori* indépendamment de l'action éditoriale ; mais si l'institution scolaire ne célèbre pas l'éditeur à l'origine des ouvrages sélectionnés, l'édition peut toutefois se montrer accorte envers elle dans l'établissement et la diffusion de cette littérature consacrée. L'édition prescrite¹²¹² se présente ainsi, dans la ligne éditoriale des structures qui l'exploitent, comme une continuité de la logique visant à diffuser une certaine conception de la littérature, institutionnalisée par l'école (et donc par l'Etat). L'édition prescrite permet d'entériner la cessation des codes de définition de ce qui constitue la « grande littérature » par les élites, pour les remettre dans les mains de l'Etat culturel ; mais pour mener à bien cet objectif et promouvoir cet accès à cette littérature, un recours à la proposition éditoriale comme moyen d'assurer cette production est en contrepartie nécessaire. En effet, l'édition d'ouvrages

¹²⁰⁹ Roger Fayolle, « La poésie dans l'enseignement de la littérature : le cas Baudelaire », dans *Littérature*, n°7, 1972, p. 48.

¹²¹⁰ Par exemple, en théâtre : Ionesco, Yasmina Reza, Jean-Luc Lagarce, Benoît Solès ; en littérature : Roman Gary, Annie Ernaux (*La Place*), Didier Daeninckx (*Meurtres pour mémoire*), Amélie Nothomb (*Acide Sulfurique*), etc.).

¹²¹¹ Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », dans *Littératures classiques*, n°19, 1993, p. 23.

¹²¹² Quoi qu'un jeu éditorial soit parfois mené sur une confusion des deux notions, une distinction est à établir entre « classiques » et « prescrits » ; si la première renvoie directement au concept d'une littérature participant de la culture légitime, et déjà reconnue par l'institution ou les tiers légitimants institutionnels, la deuxième fait écho à son usage direct par l'institution (essentiellement scolaire), dans une perspective d'enseignement. La dénomination de certaines collections, telles que « Classiques et Cie », « Petite bibliothèque des classiques », ou « Classiques et patrimoine », etc., tend à entretenir cette confusion.

prescrits n'est pas assurée par des services étatiques, mais dépend du secteur privé (au même titre, d'ailleurs, que les manuels de cours). Le lourd investissement que ces impressions et cette distribution exigeraient de la part des institutions étatiques peut justifier la délégation de ces services à des entreprises. Le secteur de l'édition prescrite est ainsi notamment exploité par des structures déjà spécialisées dans l'édition scolaire et parascolaire¹²¹³ ; mais les marchés demeurant très importants¹²¹⁴, ces publications peuvent également être assurées par des éditeurs dits généralistes¹²¹⁵, donnant parfois lieu à des coéditions¹²¹⁶. Les ouvrages prescrits se démarquent par un ensemble d'éléments identificatoires propres au secteur. Ainsi, ces derniers sont notamment dotés d'appareils critiques ; les textualités légitimantes de ces éditions sont externes au *milieu littéraire* proprement dit : ni celles des pairs, ni celles des critiques ou autres tiers légitimants, elles sont le produit de commentateurs assermentés, membres du corps enseignant (secondaire, agrégés, etc.), porte-paroles de l'Education nationale et, à cet effet, représentants de l'approche académique recommandée. Habilités par leur statut à parler de la littérature, ceux-ci se font néanmoins les prescripteurs d'une « bonne lecture » comme « bonne manière de lire » et d'appréhender l'œuvre dans ses possibles complexités, dans la projection des compétences attendues du public ciblé¹²¹⁷. Le paratexte critique des éditions prescrites agit comme discours institutionnel s'imposant sur le livre ; mais si la lecture institutionnelle se concentre sur le texte, les outils péritextuels mobilisés n'en sont pas moins signifiants. Le choix des couvertures identifiables comme appartenant aux éditions scolaires permet, par l'effacement de l'aspect de « nouveauté », ou d'inattendu, d'accentuer sur une valeur analytique. Ces éditions se démarquent enfin par leurs prix moindres, la justification de ces bas coûts inhérents aux prescrits relevant d'une dimension pédagogique : reflet d'un discours étatique d'une facilitation de l'accès à la culture à la fois « par tous » (soit toutes les classes sociales), mais aussi « par l'école », l'argument de démocratisation de la littérature n'est donc pas le même que celui relatif au livre de poche, qui se distingue pourtant aussi par son coût modéré. L'acte de préparation de l'horizon d'attente éditorial est pour sa part atténué dans le contexte de la publication d'ouvrages prescrits, l'idée étant d'abord de répondre à une demande institutionnelle. Toutefois, si la légitimité acquise est extraéditoriale, faisant de cette instance un

¹²¹³ Hachette (« Biblio collègue »/« Biblio lycée ») ; Hatier (« Classiques et Cie »), Nathan (« Carrés classiques »), Larousse (« Petits classiques »), Magnard (« Classiques et patrimoine »), etc.

¹²¹⁴ L'achat des ouvrages prescrits n'est pas motivé par des intérêts personnels mais institutionnels ; leur lecture est fréquemment obligatoire (bien que certains puissent être complémentaires et de fait seulement conseillés). En conséquence, ces titres génèrent souvent des ventes massives.

¹²¹⁵ Flammarion (« Etonnants classiques »), Gallimard (« Folio Lycée », « Folio + collègue », « Folio + Lycée »), J'ai Lu (« Libro »), etc.

¹²¹⁶ Belin/Gallimard (« Classico collègue »/« Classico lycée »), etc.

¹²¹⁷ Une réflexion peut ainsi être menée sur les justifications poussant à la publication d'œuvres abrégées, laissant parfois transparaître un désir de simplification (les éditions prescrites de Jules Verne sont ainsi couramment amputées de leurs passages techniques).

simple support, les éditions prescrites n'en sont pas moins des productions porteuses d'une certaine identité structurelle interne. Outre la distinction visuelle (chacune relevant de choix éditoriaux), les appareils critiques varient d'une édition à l'autre et résultent d'appels à l'initiative des éditeurs eux-mêmes. L'inscription d'ouvrages déterminés aux divers programmes scolaires n'impose par ailleurs pas d'édition spécifique, laissant le choix de la recommandation au corps enseignant pour l'analyse réalisée dans le cadre éducatif ; par la multiplication de l'offre, le marché devient indirectement concurrentiel, et les acteurs de l'enseignement deviennent prescripteurs involontaires de logiques marchandes. Par son action corrélée à la légitimation du système scolaire, l'édition participe donc de la construction d'une littérature approuvée ou devenue « classique », et de fait emblème de la culture dite « légitime » ; en cela, elle acquiert et justifie tout à la fois sa portée institutionnalisante. L'autre instance de consécration étatique est incarnée par l'Académie. Qu'en est-il à son sujet ?

6.1.2.2. L'Académie, une institution persistante de consécration fragilisée

Comme le rappelle Béatrice Didier, « Le XVII^e siècle n'invente pas les académies, mais il les institutionnalise¹²¹⁸ ». L'Académie française, première institution littéraire du pays, est fondée par Richelieu en 1635. « Appareil d'institution¹²¹⁹ » au même titre que l'école, l'édition, la librairie, etc., l'Académie française a été initialement fondée pour « défendre¹²²⁰ » l'usage de la langue française, dans un objectif d'unification linguistique à l'échelle du territoire au moyen d'un *Dictionnaire*¹²²¹. Seul objectif clairement défini, la rédaction de ce *Dictionnaire* a donné lieu à une première édition remontant à 1694 (soit presque 60 ans après sa fondation) originellement accompagnée d'un projet d'établissement d'une grammaire, lancé à la même époque mais qui fut abandonné. Mais outre sa recherche de codification (et donc de normalisation) de l'usage de la langue, l'Académie devint aussi rapidement véhicule de valeur symbolique. Dans ses statuts de 1635, son jugement n'était limité qu'aux œuvres des membres qui la composaient, sauf circonstance exceptionnelle, situation qui n'attendra que deux ans : en 1637, l'Académie fut « saisie pour donner son sentiment critique sur la tragi-comédie du *Cid*, et ses avis, dans le contexte polémique de la Querelle du *Cid*¹²²² ». Elle pèsera dès lors de plus en plus dans les logiques de consécration : « Nul doute que les académies parisiennes, par leurs liens avec le pouvoir, ont revalorisé le statut de l'écrivain ou de l'artiste ; elles ont aussi relaté le mécénat en instaurant “une logique de consécration par voie symbolique¹²²³” ». « Premier

¹²¹⁸ Béatrice Didier, *Dictionnaire universel des littératures*, vol. 1, Presses universitaires de France, 1994, p. 13.

¹²¹⁹ Jean-Marc Lemelin, « L'institution littéraire et la signature », art. cité, p. 412.

¹²²⁰ <https://www.academie-francaise.fr/linstitution/les-missions> [consulté le 30 juin 2023].

¹²²¹ A la différence des autres, le *Dictionnaire de l'Académie française* n'est pas descriptif, mais prescriptif.

¹²²² <https://www.academie-francaise.fr/les-prix-prix-litteraires/historique> [consulté le 30 juin 2023].

¹²²³ Béatrice Didier, *Dictionnaire universel des littératures*, op. cit., p. 15, citant Alain Viala, *Naissance de*

appareil d'Etat appelé à jouer un rôle de relais entre le pouvoir et les producteurs de littérature¹²²⁴ », elle exemplifie le rapport de l'Ancien Régime au monde littéraire. A ses débuts, l'Académie ne fait ainsi qu'appliquer des directives, dont celle du contrôle de la consécration :

Soumise au pouvoir central, attentive à maintenir des traditions littéraires [...], elle a joué un rôle de conservatoire littéraire, moral et social et a parfois ignoré ou écarté les grands écrivains du moment. [...] Conçues dans le but louable d'associer des écrivains de mérite comparable à une tâche commune, les académies préfèrent trop souvent aider à maintenir un ordre ancien, plutôt que de promouvoir des valeurs nouvelles¹²²⁵.

Abolie par la Révolution, l'institution sera rétablie par Napoléon ; mais du fait de la rupture entre pouvoir et sources de la production (auctoriales comme éditoriales), son autorité devient progressivement surtout symbolique. Elle recommence à incarner la fracture entre « culture d'élite » et « culture populaire », restant très longtemps la plus importante des instances de légitimation de la littérature :

A l'aube du XXème siècle, la voie royale de la reconnaissance publique et de la consécration littéraire reste pour l'homme de lettres l'Académie française. L'entrée dans ce qui s'apparente à une sorte de Parnasse national semble encore la manière la plus pure d'opposer aux aléas fuyants et éphémères de la réputation littéraire et du succès un statut légitime et durable aux côtés de ministres, de seigneurs et de hauts dignitaires de l'Etat¹²²⁶.

L'Académie incarne donc longtemps une double valeur : incarner une certaine définition du « grand écrivain » qui lui est propre et répondrait à ses propres critères ; et être en mesure de reconnaître ou de nier cette caractéristique de « grand écrivain » à autrui. L'Académie garde ainsi longtemps son image de prestige, continuant de contribuer à la fabrique de « l'écrivain national », à plus forte raison quand celui-ci fait partie des « immortels ». Ainsi Paulhan dit-il en 1964 :

- A la NRF, vous n'aviez guère d'estime pour les académiciens, au point de supprimer, sous leur nom, la mention « de l'Académie française »...
- Mais, enfin, quoi ! Valéry, Claudel étaient de l'Académie. *La NRF* conduisait normalement à l'Académie¹²²⁷.

Le concept d'une littérature « institutionnelle » évoque donc surtout la littérature consacrée par l'institution étatique, soit : l'écrivain national panthéonisé ; l'écrivain primé par elle (récompensé par l'Académie ou lui-même membre de l'Académie) ; l'écrivain dont l'œuvre est valorisée par le système de l'enseignement. L'inscription dans un programme scolaire, le transfert des cendres au Panthéon, la nomination à l'Académie française sont des formes d'entérinement de la reconnaissance institutionnelle bien plus fortes que la simple attribution

l'Ecrivain, op. cit.

¹²²⁴ Claudette Delhez-Sarlet, « L'Académie française au temps du cardinal de Richelieu », dans *Marche Romane*, t. 19, n°1-2, 1979, p. 41-46.

¹²²⁵ Béatrice Didier, *Dictionnaire universel des littératures, op. cit.*, p. 13.

¹²²⁶ Sylvie Ducas, *La Reconnaissance littéraire : littérature et prix littéraires, op. cit.*, p. 25.

¹²²⁷ Jean Paulhan, *Œuvres complètes*, t. 4, *Critique littéraire I, op. cit.*, p. 46.

d'un ISBN. Toutefois, le rôle normatif de l'Académie fait également l'objet récurrent de critiques, traversant son histoire. La première critique concerne les fonctions de consécration ; ainsi, « Dans les griefs de ses détracteurs se dessine ce que le XIX^{ème} siècle nommera “académisme” ; contrainte, formalisme et imitation plutôt qu'originalité individuelle¹²²⁸. » L'autre critique s'adresse à ses membres, qui ont vu leur légitimité souvent remise en question : décisions de nomination teintées de népotisme ou adressées à des personnalités parfois éloignées du milieu littéraire mais plus proches du pouvoir étatique (dont des membres du clergé). Ainsi, selon Corvin, « La route de l'Académie fut faussée dès le départ, managée de manière mafieuse par des pseudos littérateurs, qui y placèrent qui bon les arrangeait, faisant fi de toute notion de mérite littéraire¹²²⁹. » L'institution n'en agit pas moins progressivement dans le sens d'un « décloisonnement » de ses critères au cours de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, évinçant d'anciennes limites qui contraignaient l'accès à l'« élitisme » qu'elle incarne dans sa considération de la littérature. En témoignent l'arrivée de Marguerite Yourcenar en 1980, première femme élue (celles-ci restent très minoritaires) ou de Léopold Sédar Senghor en 1983, signe d'une prise en compte de la francophonie. Mais en dépit de ces avancées, un déséquilibre s'observe encore à bien des égards aujourd'hui : les « écrivains » ne représentent pas la majorité des membres, majoritairement composés de politiques et d'ecclésiastiques sans la moindre activité d'écriture¹²³⁰. Dès lors, comment reconnaître à cette Académie la moindre autorité relative à la caractérisation du fait littéraire ? Le XX^{ème} siècle signe, de plus, la naissance d'alternatives à son rôle consacrant, marque de la critique croissante de la légitimité de ses actions :

Le monde littéraire contemporain, lassé par le conservatisme et les intrigues du microcosme académique s'est efforcé [...] d'associer défense du patrimoine et ouverture éclairée sur le monde moderne. Parallèlement se sont créées des académies plus modestes, placées sous le patronage de leur fondateur (Goncourt, 1902), ou d'un écrivain célèbre (Mallarmé, Ronsard) et limitant, peu s'en faut, leur activité à l'attribution d'un prix annuel¹²³¹.

Depuis le XIX^{ème} siècle, des prix récompensant la littérature étaient d'ores et déjà distribués par l'Académie française (le prix Bordin, premier d'entre eux, a été fondé en 1835) ; ainsi le site officiel indique-t-il que « Si la distribution de récompenses littéraires n'était pas prévue dans la mission première de l'Académie lors de sa fondation, elle a très tôt relevé de sa compétence et de son activité¹²³². » Le lancement du Prix Goncourt en 1903, pourtant, vient bousculer un système établi : incarnant le symbole de l'« anti-Académie française par

¹²²⁸ Béatrice Didier, *Dictionnaire universel des littératures*, op. cit., p. 15.

¹²²⁹ Mickael Korvin, « Pourquoi il faut abolir l'Académie française » [en ligne], dans *L'Express*, 27 novembre 2012. https://www.lexpress.fr/culture/livre/pourquoi-il-faut-abolir-l-academie-francaise_1191980.html [consulté le 30 juin 2023].

¹²³⁰ <https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/les-quarante-aujourd'hui> [consulté le 30 juin 2023].

¹²³¹ Béatrice Didier, *Dictionnaire universel des littératures*, op. cit., p. 13.

¹²³² <https://www.academie-francaise.fr/les-prix-prix-litteraires/historique> [consulté le 30 juin 2023].

excellence¹²³³ » et de « redistribution des hiérarchies esthétiques¹²³⁴ », « cette “académiette” » vise clairement à supplanter son aînée en termes de capital symbolique et d'autorité légitime dans la redéfinition de la valeur littéraire¹²³⁵ ». Le Goncourt devient rapidement le « premier prix littéraire français¹²³⁶ », marquant donc un impact sans précédent sur l'Académie qui, contestée dans son monopole et affaiblie dans son influence, réagit en adoptant les méthodes de sa concurrente : le Grand Prix de Littérature est ainsi fondé en 1911, suivi à peine trois ans plus tard du Grand Prix du Roman (fondé en 1914). La création du Grand Prix (et la multiplication des récompenses décernées par l'Académie qui s'ensuit) signe un basculement définitif : non seulement les instances profanes de consécration concurrencent les institutions dédiées à la légitimation alors en place ; mais celles-ci imitent de plus ces nouveaux modèles de consécration. A partir du début du XX^{ème} siècle, le rôle de l'Académie n'est donc plus seulement de valoriser et défendre la littérature comme elle le faisait avant de façon quasi-monopolistique, mais plus pragmatiquement de retrouver ses galons dans un milieu littéraire en mutation, où des instances s'éloignent des codes institués pour revendiquer à leur tour une légitimité à « juger » la valeur du littéraire. Les prix attribués par l'Académie se démarquent par quelques spécificités : ainsi l'enveloppe est-elle plus conséquente que la récompense symbolique du Goncourt (contrebalancée par les habituelles ventes qu'entraîne son décernement) ; et plusieurs des prix de l'Académie, dont les trois Grands Prix de littérature, couronnent « l'ensemble d'une œuvre littéraire » plutôt qu'une œuvre singulière (de la même manière que le Prix Nobel). Mais l'Académie tend malgré tout à reproduire une part significative des logiques visibles dans beaucoup d'autres systèmes de consécration : d'autres de ses prix visent, comme le Goncourt, à récompenser des œuvres individuelles ; majoritairement annuels¹²³⁷, les prix de l'Académie participent des « grands prix d'automne » dont la plupart des jurys sont fixes¹²³⁸, et dont les critères de sélection tendent, eux aussi, à véhiculer une certaine conception de la littérature (notamment par exclusion de sous-genres non légitimés). Le développement du système des prix au tournant du XX^{ème} siècle marque donc la perte de vitesse de l'Académie dans les logiques de légitimation des œuvres et de leurs auteurs. Sa soumission à ce système se double d'une critique continuant à s'exprimer à l'égard de ses autres

¹²³³ Emmanuel Lemieux, *Pouvoir intellectuel : les nouveaux réseaux*, Denoël, coll. « Impacts », 2003, p. 98. La citation de Sylvie Ducas a également été inspirée par l'ouvrage de Lemieux, qui la mentionne dans le paragraphe suivant.

¹²³⁴ Sylvie Ducas, « Prix littéraires en France : consécration ou désacralisation de l'auteur ? », art. cité.

¹²³⁵ *Idem.*

¹²³⁶ *Idem.*

¹²³⁷ Le Grand Prix de Littérature fait exception à la règle : biennal depuis 1980, il est délivré en alternance avec le Grand Prix de Littérature Paul Morand.

¹²³⁸ Comptant traditionnellement le Goncourt, le Femina, le Médicis, le Renaudot, l'Interallié, et le Prix de l'Académie française. Mais le poids considérable du prix du Roman Fnac ou du Goncourt des Lycéens, dont les jurys sont tournants, tend à élargir cette liste très sélective (voir *infra*).

fonctions, rendant sa place plus que jamais sujette à caution¹²³⁹.

6.1.2.3. La transformation du critique comme force légitimante

Parallèlement à cette transformation des outils de la consécration littéraire, d'autres formes périinstitutionnelles mutent également. Parmi celles-ci se trouve le rôle du critique, entre exploitation des nouveaux relais médiatiques et questionnement de sa fonction comme instance légitimante. Dès le XVIII^e siècle, « La culture du journal bouleverse profondément le système littéraire. La presse n'a pas seulement modifié l'activité critique. C'est elle, et elle seule, qui en a fait une activité culturelle précise, continue et définie¹²⁴⁰. » Persistant tout au long du XIX^e puis du XX^e siècle (et accompagnant donc l'édition moderne depuis ses débuts), la critique « introduit dans la sphère du commentaire littéraire la logique propre du média¹²⁴¹ ». Contrairement à la critique universitaire, « essayiste », qui ne s'adresse pas à un public spécifiquement profane et concentre son activité sur l'analyse littéraire en la détachant – idéalement – d'un système de valeur, la « critique d'accompagnement¹²⁴² » selon Robert Kanters ou « critique-chronique », selon l'expression de Barthes¹²⁴³, est celle qui se développe d'abord par la presse et non par l'édition, celle qui « juge » par le biais d'une production d'énoncés épitextuels (*sur* les œuvres et *extérieurs* à elles) prenant la forme d'articles publiés au sein de relais spécialisés, magazines, journaux ou revues. L'instance rédactrice, le « critique littéraire », s'adresse en premier lieu aux lecteurs tout en se présentant comme disposant malgré tout d'un ascendant sur ces derniers, d'une autorité justifiée par son statut de « lecteur professionnel », ou du moins spécialisé ; mais quoique son rôle soit bien celui d'un « lecteur professionnel » et sa posture celle d'une autorité dans le milieu littéraire, ce « critique » n'est pas agent de la construction de la littérarité, en ce que son action consiste moins à estimer ce qui relève ou non de la littérature que ce qui, dans cette littérature, est digne ou non de considération par le lecteur qui consultera la chronique. La production critique est ainsi celle d'un jugement esthétique présenté comme raisonné et à valeur prescriptive, prescription renforcée par le support de l'organe de presse, cadre structurel légitimant¹²⁴⁴ de la diffusion des

¹²³⁹ Encore aujourd'hui, l'Académie est délégitimée sur son activité prescriptrice en matière de linguistique, son *Dictionnaire* n'étant pas considéré comme une référence solide au vu de son rythme de parution. Des questions plus récentes l'agitent encore et la remettent sur le devant de la scène (écriture inclusive, financement, clarté des comptes, etc.) Voir par exemple Pierre Ropert, « L'Académie française est-elle encore utile ? » [en ligne], dans *Radio France*, 1^{er} novembre 2017. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/l-academie-francaise-est-elle-encore-utile-7236258> [consulté le 30 juin 2023].

¹²⁴⁰ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, op. cit., p. 240.

¹²⁴¹ *Idem*.

¹²⁴² Bernard Pivot, *Le Procès des juges : les critiques littéraires*, Flammarion, 1968, p. 10.

¹²⁴³ *Ibid.*, p. 20, citant la revue *Arts*, 15 décembre 1965.

¹²⁴⁴ Du fait de l'existence d'une structure encadrante et légitimante, cette autorité de l'individu dans la réalisation d'un choix n'est pas forcément exempte de la présence d'une hiérarchie. L'autorité peut aussi être celle du directeur

chroniques et « autorisation » à produire ces énoncés épitextuels. Certes instance à visée de valorisation – voire de consécration –, la critique s’inscrit toutefois que comme un maillon de plus d’un système ne se voulant foncièrement ni juste, ni équitable dans la sélection de ce qu’elle couvre ; si l’énoncé a pour objectif de stimuler l’intérêt de lecture, ou à l’inverse de décourager cette dernière, la légitimité à reconnaître les qualités esthétiques d’une œuvre demeure, au même titre que pour les autres lecteurs « professionnels », autoproclamée et partielle¹²⁴⁵ :

Le public attend des professionnels de la littérature qu’ils lui disent quels sont les bons livres et quels sont les mauvais ; qu’ils les jugent, séparent le bon grain de l’ivraie, fixent le canon. [...] La critique devrait être une évaluation argumentée. Mais les évaluations littéraires, aussi bien celles des spécialistes que des amateurs, ont-elles, peuvent-elle avoir un fondement objectif ? Ou même raisonnable ? Sont-elles jamais autre chose que des jugements subjectifs et arbitraires, du genre « J’aime, je n’aime pas »¹²⁴⁶ ?

Mais la critique n’est pas que l’expression d’une autorité à travers un cadre singulier ; elle s’inscrit aussi dans le réseau plus large du champ littéraire, d’abord par le rôle de ses membres. Le rôle du critique littéraire s’inscrit historiquement dans un ensemble de fonctions endossées par des individus faisant partie du milieu culturel de manière plus large ; nombre sont aussi écrivains, essayistes, universitaires, éditeurs, journalistes, etc.¹²⁴⁷ Au risque du renforcement d’un certain entre-soi, un tel cumul d’activités renforce la légitimité du discours produit, mais aussi celle de la revue ou du journal, par l’association réalisée avec un nom connu et reconnu, auprès de qui est requise une rédaction plus ou moins régulière. Remarquons néanmoins l’importance progressive prise par la professionnalisation de la fonction, faisant de la critique non plus une activité annexe pour beaucoup de ses acteurs, mais une activité principale ; le statut d’écrivain peut alors être entièrement absent¹²⁴⁸.

Cette contiguïté au champ s’observe ensuite dans l’objet même de son attention ; ainsi, dans son essence, l’énonciation critique littéraire porte une réflexion relative au texte et à la construction de sa diégèse. Toutefois, bien que relative à une œuvre auctoriale autant qu’à un *objet éditorial*, le rôle de l’instance éditoriale dans sa conception y paraît le plus souvent pris pour acquis, réduit à la mention de son rôle de producteur du produit. La critique est pourtant

de magazine ou de son rédacteur en chef, du manager distribuant les œuvres à traiter (*Ibid.*, p. 49).

¹²⁴⁵ La prescription est formulée par l’énoncé proprement dit, mais également du seul fait d’une attention portée justifiant la rédaction d’un article de presse, entérinant l’établissement d’une préférence de certaines œuvres sur d’autres.

¹²⁴⁶ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, op. cit., p. 267.

¹²⁴⁷ Pour prendre un exemple de chaque, citons Jean Mistler, romancier, éditeur chez Hachette et critique à *L’Aurore* ; Patrick Kéchichian ; essayiste et critique au *Monde des Livres* ; Tiphaine Samoyault, universitaire et critique à *En attendant Nadeau* et feuilletoniste au *Monde des Livres* ; François Nourissier, romancier et critique au *Figaro Magazine*.

¹²⁴⁸ A titre d’exemples, Anne Kiesel et Anthony Dufraisie, chroniqueurs au *Matricule des anges*, ou François Busnel, ancien présentateur de *La Grande Librairie*, n’ont écrit aucun ouvrage littéraire.

tributaire de l'édition : sa production s'indexe sur la parution non du fonds, mais des nouveautés, autrement dit sur le rythme de publication à l'initiative de l'instance éditoriale¹²⁴⁹ ; en outre, elle ne peut s'immiscer comme processus de légitimation qu'à la suite de la publication. En cela, son objet demeure toujours l'œuvre établie dans son état final, omettant les échanges et négociations possiblement réalisés en amont. En dépit de cette manifeste dépendance au matériau éditorial, la critique témoigne d'une indéniable influence dans le champ de la production textuelle, moyen d'établir le « grand écrivain¹²⁵⁰ » et parfois à l'origine même de la caractérisation de mouvements littéraires (à l'exemple des Hussards sous la plume de Bernard Franck dans *Les Temps modernes* en 1952). Parfois évincée comme relais de valorisation¹²⁵¹, la critique demeure pour beaucoup d'éditeurs un organe promotionnel recherché par les éditeurs : la production de ses énoncés est un matériau employable par son intégration – le plus souvent sous forme d'extraits – au paratexte (publicités, fiches d'ouvrages en ligne, quatrièmes voire premières de couverture, bandeaux, etc.). Exploité en qualité d'argument valorisant, l'article critique est favorisé s'il est dithyrambique¹²⁵² ; inversement, la critique négative peut même être prise à contre-pied, transformée en source de légitimation de publication comme l'illustre l'attaque du « Nouveau Roman » par Emile Henriot¹²⁵³, qualification reprise non sans une certaine ironie par Jérôme Lindon et Robbe-Grillet qui l'utiliseront comme marque caractéristique du mouvement¹²⁵⁴. Quoiqu'il advienne, la constatation de la force de la critique invite à l'établissement de ponts avec le milieu de l'édition par la sollicitation (notamment via l'envoi de services de presse) ou la commande directe d'articles, l'organisation de conférences de presse, etc. : « l'élément capital, c'est le service de presse, c'est le moment de la promotion » (Jean-Marc Moura), poussant Sylvie Perez à formuler qu'un bon éditeur n'attend pas les bonnes critiques, il les suscite¹²⁵⁵ ». Mais quoi qu'elle participe à propager une image auctoriale, et indirectement éditoriale, son modèle institué se voit néanmoins progressivement confronté à la considération d'une déliquescence de son autorité.

¹²⁴⁹ Dans cette logique d'un privilège donné à la nouveauté, la production critique confère une plus grande attention aux grands formats qu'aux rééditions en poche.

¹²⁵⁰ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, op. cit., p. 241.

¹²⁵¹ Selon Bertrand Fillaudeau, « Les seuls relais qui depuis de nombreuses années sont influents, ce sont les libraires. Ils sont bien plus efficaces que les journaux ou la télévision. Quant à la multiplication des avis ou des sources d'information, un slogan existe : “trop d'informations tue l'information” ».

¹²⁵² A ce sujet, la tendance de la critique à favoriser la production d'articles élogieux plutôt que l'inverse est dénoncée depuis longtemps : « Il faut toutefois considérer que, depuis Zola, les gazettes où il est permis de rosser les écrivains célèbres ont fâcheusement tendance à disparaître, alors que les journaux où il est recommandé, sinon obligatoire, de célébrer les gloires établies, sont maintenant légion. » Bernard Pivot, *Le Procès des juges*, op. cit., p. 61.

¹²⁵³ Emile Henriot, « La vie littéraire », dans *Le Monde*, 22 mai 1957, p. 8.

¹²⁵⁴ Johan Faerber, *Ma dose quotidienne de littérature française*, Armand Colin, 2022, p. 149.

¹²⁵⁵ Sylvie Perez, *Un couple infernal, l'écrivain et son éditeur*, Bartillat, 2006, p. 21.

L'irréremédiable affaiblissement de la pratique tiendrait d'abord en la baisse de qualité de la production critique elle-même : « pour quelques vrais critiques, combien de faiseurs ? Pour quelques mandarins, combien de tâcherons¹²⁵⁶ ? », la laissant en proie à l'amateurisme des rédacteurs :

Ils n'ont pour toute légitimité que le bon vouloir d'un directeur ou d'un rédacteur en chef, et il vaut mieux dans bien des cas ne pas s'en vanter. Mais leur aptitude à décrypter une œuvre ? Mais la finesse de leur jugement ? Mais leur érudition ? Mais leur propre talent d'écrivain ? Mais toutes ces qualités dont nous avons dit que la réunion faisait le vrai critique ? Inutile d'y aller voir¹²⁵⁷.

Plus encore, la conception de la critique littéraire comme production d'énoncés adressés à un public restreint emblème d'une culture élitiste se fragiliserait, mettant l'activité en concurrence avec d'autres sources se revendiquant comme également légitimes : « Il va de soi que la critique littéraire déchoit d'autant que la presse s'abêtit et que ses chances d'attirer des hommes de qualité diminuent en proportion. N'importe qui pouvant devenir critique, la liberté aide puissamment l'incompétence à s'établir¹²⁵⁸. » Ainsi les relais se multiplient-ils, extrayant l'activité du « critique » des seules sphères instituées qu'incarnent les médias spécialisés et prescripteurs, pour l'insérer au sein d'espaces moins légitimes du milieu littéraire, voire étrangers à celui-ci. Disposant couramment d'une incomparable force de diffusions¹²⁵⁹, nombre de revues et magazines, y compris de la presse *people*, intègrent progressivement de telles rubriques dédiées au livre ou à la lecture et dont les rédacteurs attirés, prodiguant des conseils, s'instituent dès lors également comme prescripteurs¹²⁶⁰. La dissolution de la valeur de l'élitisme, qui participe de la perte de vitesse du critique « traditionnel », est plurielle : tout en agissant au cœur d'une structure encadrante (la revue, le magazine), celle-ci n'est plus exemplifiante d'une légitimité interne au milieu littéraire. La production même des énoncés induit une revendication des rédacteurs à une légitimité égale à ces celles « lecteurs professionnels » et des biais institués. De moins en moins l'activité d'écrivains et d'éditeurs, voire même de spécialistes dédiés, la place est laissée aux lecteurs profanes, moins analytiques mais exprimant plus volontiers un ressenti¹²⁶¹. Enfin, tandis que la critique spécialisée s'adresse en priorité à un public amateur intéressé par celle-ci (lecteurs de journaux et revues), à la fois lettré et désireux de recourir à des guides, ce dernier constitue malgré tout une cible moindre

¹²⁵⁶ Bernard Pivot, *Le Procès des juges*, op. cit., p. 58.

¹²⁵⁷ *Ibid.*, p. 61.

¹²⁵⁸ *Ibid.*, p. 59.

¹²⁵⁹ Selon le classement de l'ACPM, *Lire Magazine*, mieux classé des revues spécialisées, se positionne en 152^{ème} place. <https://www.acpm.fr/Les-chiffres/Diffusion-Press/Presse-Payante/Presse-Magazine> [consulté le 30 juin 2023].

¹²⁶⁰ Parmi tant d'autres, mentionnons la rubrique « Livres » de *Marie-France*, la « Z Livres » de *Télé Poche*, ou « La Culture » de *Public*, incluant aussi des chroniques sur les séries ou le cinéma.

¹²⁶¹ Le *Télé poche* du 12 juin 2023 clôt ainsi sa chronique, signée Gaspard Iris, de *Lemon* de Kwon Yeo-Sun : « Un roman – habité et aussi acide que le citron du titre – dont on ne sort pas indemne ! »

que la masse potentielle du lectorat. Cette presse « grand public », à l'inverse, est productrice d'énoncés portant sur une littérature elle-même « grand public », en accord avec son lectorat de base ; il s'y trouve donc assez peu de littérature d'avant-garde. La déconsidération progressive de la puissance prescriptrice du « lecteur professionnel » contribuerait donc à affaiblir le rôle du critique. Si cette presse n'a pas disparu, une partie de son prestige passé est perdu ; selon Jourde, « La critique littéraire paraît confrontée, en France, à une relative perte de confiance et d'autorité¹²⁶². » Celle-ci, toutefois, s'est en contrepartie réinventée. L'apparition de nouveaux biais médiatiques plus populaires ne se circonscrit pas qu'à la presse écrite et à la critique journalistique ; l'impact des *mass medias* se constate également par son exploitation de technologies elles-mêmes en développement. Ainsi, le développement des loisirs audiovisuels au cours de la seconde moitié du XX^e siècle ancre la dissolution progressive de la place du livre face à une production culturelle toujours plus large ; et si « le centre des pratiques culturelles s'est déplacé vers le pôle audiovisuel¹²⁶³ » dès les années 1970, le phénomène se poursuit encore dans les décennies suivantes :

Il s'est produit, en France, c'est du moins la constatation des professionnels du livre, à la faveur de la Guerre du Golfe, une crise dans la vente en librairie [...] Les gens, semble-t-il, ont cessé d'un coup et massivement d'acheter de la littérature générale. C'est qu'ils n'avaient plus le temps de lire : ils étaient devant leur poste¹²⁶⁴.

Mais si le monde du livre semble perpétuellement « en crise » à différentes échelles, il n'en manifeste pas moins une certaine adaptabilité face à la complexité des pratiques annexes sortant du champ strict du livre imprimé, par l'exploitation grandissante des nouveaux relais médiatiques : « Vers les années soixante, un nouvel élément entre en jeu avec l'apparition à une échelle de masse de la télévision et le grand retentissement que connaissent les émissions littéraires¹²⁶⁵. » Remontant à 1953 avec *Lectures pour tous*, la pratique des émissions télévisées littéraires se popularise rapidement, quoique la plupart de ces émissions ne durent globalement que peu de temps, de l'ordre de quelques années, poussant à leur rapide renouvellement dans les années 1950 à 1970¹²⁶⁶. Si le VI^e plan incrimine, parmi d'autres facteurs, la télévision dans

¹²⁶² Pierre Jourde, « La possibilité d'une critique littéraire », dans *Quardemi*, n°60, 2006, p. 107-117.

¹²⁶³ Rémi Rieffel, *Que sont les médias ?*, Gallimard, coll. « Folio actuel », 2005, p. 355.

¹²⁶⁴ Henri Raczymov, *La Mort du grand écrivain*, op. cit., p. 42.

¹²⁶⁵ Germaine Brée et Edouard Morot-Sir (dir.), *Littérature française*, vol. 9, « Du surréalisme à l'empire de la critique », Arthaud, 1984, p. 37.

¹²⁶⁶ Sur la première chaîne, *En français dans le texte* court ainsi de 1959 à 1961, puis est remplacé par *A la vitrine du libraire*, animé par Georges Bortoli et Jean Pastreau, de 1963 à septembre 1968. Sont alternées d'abord deux émissions, *Lire et comprendre* de Pastreau et *L'actualité littéraire* de Roger Grenier, puis quatre : *Le Fond et la Forme* de Pierre de Boisdeffre et André Bourin, *En toutes lettres* de Eric Ollivier et Jean Dutourd, *Les lecteurs savent lire* de Jacques Floran, et *Le temps de lire* de Pierre Dumayet. Lancée en novembre 1969, *Les cent livres des hommes* de Claude Santelli et Françoise Verny dure également jusqu'en 1973. Sur la deuxième chaîne, la première diffusion de *Bibliothèque de poche* de Michel Polac survient en septembre 1966 et dure jusqu'en 1970 ; suite à cette émission paraît *Post-Scriptum* de Polac et Lattès de 1970 à 1971. *Post-scriptum* est remplacé par *Italiques* de 1974 à 1978.

le manque d'intérêt du public français pour la lecture¹²⁶⁷, et « déplore la politique actuelle de la télévision qui semble multiplier les occasions de décourager les auteurs de collaborer aux programmes¹²⁶⁸ », le même rapport propose toutefois dans ses recommandations d'« Inciter à accroître les émissions littéraires. Non pas en multipliant les interviews d'écrivains plus ou moins “conditionnés” par les projecteurs... comme cela se pratique trop souvent, mais par une recherche sérieuse de nouvelles formes de présentation¹²⁶⁹. » Ainsi, en dépit de ces phénomènes de rotation, les émissions littéraires se poursuivent ; parmi elles, deux se démarquent tout particulièrement : *Ouvrez les guillemets* puis *Apostrophes*¹²⁷⁰, incarnant le point culminant de la télévision comme « grand instrument de la démocratie¹²⁷¹ » culturelle. Si de nombreuses émissions littéraires continuent à voir le jour au cours des décennies qui suivent (*21 minutes*, *La Grande Librairie*, etc.), aucune n'atteint l'impact culturel, le retentissement et le prestige d'*Apostrophes*, « concentration ultime de tout le capital littéraire en France¹²⁷² » et éclipant toutes les autres¹²⁷³.

La transformation des tiers de légitimation est enfin à considérer sous un dernier aspect : les prix littéraires, du moins pour les plus prestigieux, demeurent un facteur déterminant.

6.1.3. Les prix littéraires à partir du XXème siècle : retour sur un système de consécration

6.1.3.1. Le prix, marque plurielle de la reconnaissance dans un système verrouillé

Parmi les divers tiers de légitimation avec lesquels le milieu éditorial doit composer se trouvent les prix littéraires. « Forme de critique¹²⁷⁴ » parmi d'autres, leur particularité tient en la

¹²⁶⁷ « Les moyens de masse [...] occupent un temps que le livre n'occupait pas [...] On a jadis incriminé la bicyclette dans la non-séduction des lecteurs possibles ; hier, c'était le cinéma ; aujourd'hui, après l'automobile, c'est la télévision. La vérité, c'est que le livre est resté inconnu de la majorité des Français depuis toujours. » Collectif, *Préparation du VIème plan. Rapport du comité « Enseignements artistiques – création – diffusion »*, op. cit., p. 369.

¹²⁶⁸ *Idem.*

¹²⁶⁹ *Ibid.*, p. 372.

¹²⁷⁰ Lancé en 1975 sur la Antenne 2 et animé par Bernard Pivot, *Apostrophes* fait immédiatement suite à *Ouvrez les guillemets*, diffusé sur la première chaîne les deux années précédentes. Remplacé par *Bouillon de culture* de 1991 à 2001, mais toujours sous l'égide du même présentateur, les deux émissions signent plus de vingt-cinq ans de domination télévisuelle de la prescription littéraire par l'homme de lettres. Seules trois chaînes subsistant après le journal télévisé, jusqu'à l'arrêt des programmes à minuit, le créneau (identique pour les deux émissions) garantissait une solidité d'audimat. Diffusées à une heure de grande écoute, et non plus à des horaires tardives comme nombre de leurs prédécesseuses, ces émissions touchent par ailleurs un si large public que le « système Pivot » devient bientôt véritable vecteur de consécration.

¹²⁷¹ Henri Raczymov, *La Mort du grand écrivain*, op. cit., p. 34.

¹²⁷² *Ibid.*, p. 31.

¹²⁷³ Le partage de l'espace médiatique, bien moins restreint qu'à l'époque, explique cette baisse d'audimat contemporaine. Il y a une concentration des biais de légitimation autour de la télévision plus que de la radio, et autour de Pivot plus qu'aucun autre. D'après Raczymov, suite à la disparition de l'émission de Pivot, l'éditeur serait (re)devenu « seul décideur de l'intérêt d'un livre » (*Ibid.*, p. 32.)

¹²⁷⁴ Bernard Pivot, *Le Procès des juges*, op. cit., p. 52-53.

pluralité des modèles qu'ils endossent, et en leur périodicité, usuellement annuelle à quelques exceptions¹²⁷⁵. Quelle que soit leur emprise sur le marché, leur fonction première est commune, à savoir supposément reconnaître – parmi une sélection de titres mis en concurrence – la ou les qualité(s) – d'un ouvrage ordinairement singulier¹²⁷⁶, selon des critères établis par un jury, et l'élection de cette œuvre. Par sa logique de hiérarchisation et de classement, la fonction du prix dépasse la simple reconnaissance des qualités intrinsèques à l'œuvre : l'effet déclaré par l'attribution est aussi la *consécration* désirée, par le jury, à la fois de la création et du créateur. Entité extérieure à la maison et agissant *a posteriori* de la publication, l'attribution est accélératrice de prestige et de visibilité, possiblement motrice de la renommée auctoriale, nationale voire internationale¹²⁷⁷ ; si celle-ci n'était pas encore atteinte, le prix peut devenir le déclencheur de la reconnaissance littéraire par la révélation au grand public, que de précédents ouvrages aient été publiés ou que l'auteur soit primo-écrivain. Dans ces deux cas, l'auteur consacré est certifié comme « écrivain » du fait de sa nomination – voire de sa seule participation, entérinant la nature littéraire de l'œuvre caractérisée comme telle en amont. La réception agit ainsi possiblement dans la construction de l'*ethos* auctorial¹²⁷⁸ ; l'augmentation des chances de passer à la postérité par l'ancrage de l'auteur comme « modèle » de la littérature par ce biais ne fait toutefois pas toujours l'unanimité :

Et c'est ainsi que Dicker est devenu un auteur de *best-sellers* francophones aux côtés de Marc Levy, Guillaume Musso, Katherine Pancol et autres producteurs de fictions *easy reading* – faciles à lire, comme il est une musique *easy listening*, facile à écouter. Cependant, à la différence de ces derniers, l'auteur suisse s'est vu reconnaître un statut d'écrivain. *La Vérité...*, son deuxième roman et premier gros succès, a reçu en 2012 le Grand Prix de l'Académie française, a été retenu sur les listes du Femina, de l'Interallité et du Goncourt [...]¹²⁷⁹.

Le prix peut être encore l'occasion d'engendrer des bénéfices financiers : l'attribution s'accompagne fréquemment d'une récompense financière directe ; de grands écarts de dotation restant visibles¹²⁸⁰. Mais les gains se réalisent surtout, et tout particulièrement dans le cas des

¹²⁷⁵ Parmi celles-ci peuvent être citées, en France, le Grand prix de littérature de l'Académie française, délivré en alternance avec le Grand prix de littérature Paul Morand par la même institution, ou encore le prix Raymond Wallier.

¹²⁷⁶ De plus rares occurrences célèbrent l'ensemble d'une œuvre, plutôt qu'un ouvrage unique. C'est, encore une fois, le cas du double Grand prix de l'Académie Française ; à l'international, le prix Nobel de littérature demeure le plus emblématique d'entre eux.

¹²⁷⁷ « Evidemment, le fait qu'un titre ait un prix littéraire, notamment le Goncourt, va amener les éditeurs étrangers à se rapprocher de la maison pour demander ses droits. » (Anaïs Pournin)

¹²⁷⁸ Michel Bussi déclare ainsi : « *Nymphéas noirs* avait été un beau succès, avec beaucoup de prix littéraires, sept ou huit. Ce n'était pas du tout un *best-seller*, mais, à partir du moment où j'ai reçu ces prix, j'ai eu le sentiment d'être un écrivain pour de bon. » (Collectif, « Entretien avec Michel Bussi », art. cité, p. 153.)

¹²⁷⁹ Edouard Launet, « Le malentendu Joël Dicker » [en ligne], dans *Le Monde*, 27 mai 2020. https://www.lemonde.fr/article/2020/05/27/le-malentendu-joel-dicker_6040853_3260.html [consulté le 30 juin 2023]

¹²⁸⁰ Si le montant est parfois important, d'autres n'offrent qu'une somme symbolique : le prix Nobel, mieux dotés d'entre tous, récompense son lauréat de 9 millions de couronnes suédoises ; en France, le prix Mondial Cino del Duca offre à l'auteur primé 200 000 €. En bas de l'échelle, la récompense symbolique la plus notoire est celle du Goncourt, d'un montant de 10 €.

prix les plus populaires, par les ventes engendrées suite à l'obtention : selon Bertrand Py, « Dans le cas d'un Goncourt, 10 % des ventes se font avant de le remporter, et 90 % dans les douze mois qui suivent¹²⁸¹. » Mais plus que l'auteur, l'attribution d'un prix agit aussi, par extension, comme reconnaissance – voire consécration – de la maison à l'origine de la publication. Outre les éventuelles retombées financières dont bénéficie aussi l'éditeur par les ventes, le prix devient la justification du travail réalisé en signant le bien-fondé de la publication, la légitimation des choix éditoriaux effectués, l'incarnation de la figure auctoriale comme emblème du catalogue. Ainsi, le prix récompense à la fois une qualité esthétique et des choix professionnels, les formulations jouant parfois sur l'amalgame de l'attribution à la maison plutôt qu'à l'auteur : en 2006, Françoise Nyssen affirme : « Actes Sud vient de recevoir le prix Goncourt¹²⁸². » La consécration par le prix vise parmi ses objectifs secondaires celui de la *plus grande visibilité* de l'œuvre primée : accélérateurs des ventes et objets de l'attention médiatique, ceux-ci incarnent un véritable « label de qualité » aux yeux du public et de la critique. De fait, en raison de leur potentielle force économique aussi bien que symbolique, ils sont le moteur de diverses stratégies éditoriales visant à optimiser la constatation de la consécration acquise. Dans la dynamique d'établir un lien indissociable entre l'auteur, l'œuvre et la récompense, le prix devient ainsi générateur de paratexte. La mention de l'obtention se répète ainsi dans les diverses biographies d'auteurs, fiches d'ouvrages en ligne ou quatrièmes de couverture, voire devient élément actif du *storytelling* éditorial et auctorial par son intégration parmi les dates-clés de l'historique de la maison¹²⁸³. Les éléments signifiants contribuant également à la propagation de l'information peuvent prendre d'autres formes péritextuelles exclusives, à l'exemple du fameux « bandeau rouge ». Les sources épitextuelles discursives, enfin, contribuent également à cette jonction des trois éléments dans le temps long, que l'évocation se trouve dans la parole des professionnels internes¹²⁸⁴ ou externes¹²⁸⁵. Suite à son obtention, qui *lance* possiblement l'auteur, l'instance éditoriale peut donc construire une stratégie d'auteur subséquente, ou la voir reprise par d'autres instances tierces. Celle-ci peut être initiée – lorsque l'auteur est un primo-écrivain – ou renforcée – lorsque l'auteur jouit déjà d'une reconnaissance préalable. Mais si le

¹²⁸¹ Hubert Artus, « Goncourt, Renaudot, Femina... Combien les prix littéraires rapportent-ils vraiment ? » [en ligne], dans *Ouest-France* pour *Le Magazine littéraire*, 3 novembre 2021. <https://www.ouest-france.fr/culture/prix-goncourt/goncourt-renaudot-femina-combien-les-prix-litteraires-rapportent-ils-vraiment> [consulté le 30 juin 2023].

¹²⁸² Françoise Nyssen, « D'Arles au Goncourt : les fondements du succès d'Actes Sud », dans *Le journal de l'Ecole de Paris du management*, 2006/1, n°57, p. 23.

¹²⁸³ Voir par exemple <https://www.albin-michel.fr/notre-histoire> [consulté le 30 juin 2023].

¹²⁸⁴ Les exemples à ce sujet sont nombreux, mais nous pourrions déceler l'intérêt particulier de certains discours lorsque la mention d'un auteur et de son ouvrage primé est spontanée au cours d'un entretien. Voir notamment Anne Francou, « Actes Sud : entretien avec Bertrand Py » au sujet de *Zone* de Mathias Énard.

¹²⁸⁵ Voir par exemple Laurence Houot, « Ce qu'il faut savoir du nouveau roman de Michel Houellebecq, "Anéantir", en librairie le 7 janvier » [en ligne], dans *France Info Culture*, 30 décembre 2021. https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/roman/ce-qu-il-faut-savoir-sur-aneantir-le-nouveau-roman-de-michel-houellebecq_4895519.html [consulté le 30 juin 2023].

prix littéraire participe effectivement du processus de consécration, celle-ci est aussi fonction du prestige associé au prix lui-même, par son histoire, par sa nature, et par la liste des œuvres nominées dans ses précédentes éditions. Du fait de l'écart de leur notoriété, de leur force de consécration et de leur impact sur les ventes, il est manifeste que tous les prix ne sont pas équivalents, ni plébiscités également par les éditeurs. Si le décernement d'un prix prestigieux peut effectivement entraîner cette augmentation de la visibilité médiatique, un prix moins reconnu peut n'avoir de portée qu'auprès d'un public spécifique et s'il existe plus de 2000 prix en France¹²⁸⁶, la plupart sont toutefois de très faible renommée¹²⁸⁷. Seuls quelques-uns, d'un nombre extrêmement réduit, se distinguent notablement, que leur histoire les ait érigés en emblèmes de la consécration littéraire, que les ventes que leur décernement engendrent soient si conséquentes qu'elles pèsent significativement sur le marché du livre, ou encore que ces prix remplissent ces deux fonctions à la fois. Ainsi des « six grands », composés au cours de la première moitié du XX^e siècle : prix Goncourt (1903), Femina (1904), Grand Prix du roman de l'Académie française (1914), Renaudot (1926), Interallié (1930) et Médicis (1958), décernés dans les derniers mois de l'année civile à l'occasion de la « rentrée littéraire ». A ceux-ci sont parfois accolés d'autres prix de prestige ou de succès commerciaux approchant voire comparables, tels que le prix Goncourt des lycéens (1988), Décembre (1989) ou FNAC (2002), décernés à la même période. A la périphérie de ces « grands prix d'automne¹²⁸⁸ », capteurs de l'attention médiatique, gravitent une myriade de prix plus discrets ; constituant la majorité d'entre eux, ils n'en pèsent pourtant qu'une fraction en termes de chiffres de ventes. Dès lors, tandis que les grands prix se démarquent par l'importance croissante qu'ils prennent sur le marché, ils contribuent en contrepartie à « verrouiller » ce mode de la consécration. D'abord, par la relégation au second plan de la majorité des autres prix, en raison de leur visibilité réduite, et des ventes moindres qu'ils entraînent, mais surtout par le contrôle progressif du système entre les mains d'un nombre réduit d'acteurs. Au début du siècle, la domination n'est peut-être encore pas de mise ; ainsi, un article de 1935 mentionne au sujet du prix Goncourt : « On entend : – Chez qui cela a-t-il paru ? Car, vraiment, nous n'associons pas les noms de

¹²⁸⁶ Ce chiffre que mentionne Jean-François Merle est identique à celui fourni par Sylvie Ducas en 2013. Voir Sylvie Ducas, *La Littérature à quel(s) prix ?*, La Découverte, 2013, p. 5-6.

¹²⁸⁷ Pour une liste plus complète de ces prix à travers le XX^e siècle, fournissant nombre de détails témoignant de leur (très) faible visibilité, voir notamment Jean Vangrevenynge, *Guide des Prix littéraires*, Cercle de la Librairie, 1954, 1958, 1961, 1966, 1972 ; Bertrand Labes, *Guide Mont Blanc des prix littéraires*, Cherche-Midi, 1996 ; Bertrand Labes, *Guide Cartier des prix et concours littéraires*, Cherche-Midi, 1999 ; Bertrand Labes, *Guide Lire des prix et concours littéraires*, Prélude-et-Fugues/L'express, 2003 ; Bertrand Labes, *Le Guide des prix et concours littéraires*, Editions du Rocher, 2008.

¹²⁸⁸ Dans le système des prix littéraires, deux se distinguent par la particularité de leur statuts. La « société littéraire des Goncourt », créée en 1903, bénéficie d'une juridiction propre et de missions spécifiques. Reconnue d'utilité publique et en mesure de recevoir des dons, l'Académie Goncourt est, avec l'Académie française, une institution à proprement parler. Ces deux organismes jouissent de ce fait, plus encore que d'une reconnaissance symbolique dans le milieu culturel, d'un support étatique.

l'éditeur et de l'auteur – et, pour celui-ci, nous sommes parfois embarrassés pour lui adresser la lettre signée de nous tous¹²⁸⁹. » La domination des prix les plus prestigieux par les acteurs dominants ne laisse pourtant plus tant de place au doute aujourd'hui¹²⁹⁰, donnant naissance au mot-valise emprunt d'ironie « Galligrasseuil¹²⁹¹ » comme symbole d'un contrôle des grandes maisons sur les moyens de la consécration littéraire. Au regard de l'arrivée progressive de nouveaux acteurs dans le palmarès des prix d'automne, l'appellation ne semble plus optimale : Albin Michel comme Actes Sud y figurent désormais régulièrement. Toutefois, si la concentration dans les mains des plus forts évolue quelque peu dans ses formes, elle est toujours un fait : si les grands prix continuent à mettre l'honneur des maisons d'ores et déjà consacrées, les nouveaux noms sont souvent ceux qui disposent de moyens permettant à leurs publications d'avoir une visibilité suffisante pour rentrer dans la course aux prix. De manière sans cesse plus flagrante, le développement du système dominant des grands prix littéraires dans le courant du XX^e siècle, et la transformation du milieu éditorial laissant la part belle à des acteurs eux aussi dominants sur le marché se répondent : « La concentration éditoriale et l'entrée de la mercatique en édition sont deux raisons majeures qui expliquent l'emprise croissante des prix littéraires et justifient leur nécessité économique¹²⁹². » Que cette recherche soit formellement assumée ou non, il paraîtrait donc que le système des prix littéraire répond à des intérêts pragmatiquement financiers, et est à cet égard révélateur de stratégies éditoriales bien particulières. Suite à l'obtention d'un grand prix, l'instance éditoriale doit être en mesure d'assurer l'impression d'un nombre conséquent d'ouvrages¹²⁹³ ainsi que le suivi du titre :

Les maisons d'édition sont dans les *starting blocks* pour les prix littéraires : c'est un processus dans lequel la fabrication est très importante. A partir du moment où un titre est toujours en liste à la deuxième ou troisième sélection, on va prévoir avec les fabricants le scénario où on obtient le prix. [...] il faut pouvoir être très réactifs. Si le titre en question obtient le prix, cette préparation en amont avec l'imprimeur permet de lancer tout de suite la réimpression du livre, qu'il n'y ait pas de temps mort ni de rupture en librairie, et surtout que le livre soit très vite mis en avant avec sa bande « Prix Goncourt ». (Anaïs Pournin)

Face à l'impératif d'investissements non négligeables, même un important éditeur peut se retrouver en difficulté pour assurer l'impression de centaines de milliers d'exemplaires, ou assurer la distribution de ces titres à travers le territoire : « Après un *best-seller*, on peut plonger. Il faut être encore plus attentif à bien gérer, à ne pas se laisser griser, ne pas s'éloigner de la

¹²⁸⁹ Jean Ajalbert, *Les Mystères de l'Académie Goncourt*, Ferenczi, 1929, reproduit dans « Le Prix Goncourt », dans *Le Jardin des lettres : revue mensuelle de tous les livres français*, n°52, décembre 1935, p. 1-2.

¹²⁹⁰ Anne Aël-Durand et al., « Les prix littéraires récompensent-ils toujours les mêmes maisons d'édition ? » [en ligne], dans *Le Monde*, 16 novembre 2017. https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2017/11/16/les-prix-litteraires-recompensent-ils-toujours-ls-memes-maisons-d-edition_5215855_435577 [consulté le 30 juin 2023].

¹²⁹¹ Dont l'origine remonte selon certaines sources à Bernard Frank, et selon d'autres à Pierre Belfond.

¹²⁹² Sylvie Ducas, *La Reconnaissance littéraire : littérature et prix littéraires*, op. cit., p. 154.

¹²⁹³ Désirée de Lamarzelle, « Dans les coulisses de la guerre des prix littéraires » [en ligne], dans *Forbes*, 18 janvier 2002. <https://www.forbes.fr/lifestyle/dans-les-coulisses-de-la-guerre-des-prix-litteraires/> [consulté le 30 juin 2023].

nécessaire frugalité. Surtout, le navire doit pouvoir continuer à avancer sans compter sur des succès de vente exceptionnels¹²⁹⁴. » Le risque est d'autant plus grand que, le marché étant toujours sujet à fluctuation et possédant une part d'imprévisibilité, il n'existe jamais aucune certitude absolue que les ventes d'un livre primé soit à la hauteur des attentes, des estimations, ou même des précédents succès que les prix ont provoqués¹²⁹⁵. Mais dans l'ensemble, les cas d'ouvrages primés parmi les « grands prix » et ayant malgré tout été des échecs commerciaux demeurent des exceptions à la règle, ces échecs étant eux-mêmes relatifs, et font de l'investissement massif un risque toujours acceptable. Plus encore, l'attribution d'un prix littéraire entraînant de fortes ventes et attribué à l'auteur d'une structure comptant ordinairement peu de prix ou de taille plus modeste peut ponctuellement aider à améliorer sa situation financière, voire même aider à rétablir la situation d'une entreprise en difficulté. « Les succès importants que nous avons connus depuis le milieu des années 2000, à commencer par le prix Goncourt de Laurent Gaudé, nous ont permis de consolider les fonds propres de l'entreprise, de la désendetter, de retrouver la pleine maîtrise du capital en faisant sortir les partenaires financiers des débuts¹²⁹⁶. »¹²⁹⁷

L'investissement financier peut même précéder l'attribution, marque d'une stratégie contribuant à faciliter l'entrée du livre dans la course, ou à optimiser sa visibilité au cours de celle-ci ; à bien des égards, les investissements ainsi réalisés sont là encore souvent fonction des moyens dont dispose la structure. Les éditeurs possédant d'importantes ressources nécessaires pour assurer l'impression de grandes quantités d'ouvrages en cas de couronnement sont aussi ceux, fatalement, mettant en œuvre le plus de moyens pour optimiser les chances d'attribution de ces prix à un auteur de leur sérail. Facteur de la surproduction livresque, la rentrée littéraire d'automne, qui coïncide avec le décernement de ces prix prestigieux, signe aussi annuellement l'explosion de parution de nouveautés¹²⁹⁸, révélant pour nombre de structures éditoriales une

¹²⁹⁴ Nathalie Crom, « Françoise Nyssen, directrice d'Actes Sud : "Après un *best-seller*, il faut être encore plus attentif" », art. cité.

¹²⁹⁵ Si *L'Anomalie* de Le Tellier, primé du Goncourt en 2020, a réalisé des ventes s'approchant du million d'exemplaires (*idem*), d'autres lauréat ont été d'indubitables échecs, au regard des ventes usuelles, à l'exemple de *L'Art français de la guerre* d'Alexis Jenni, n'ayant engendré que 177 000 ventes. Voir Mélisande Queinnec, « Prix Goncourt : les livres primés font-ils toujours recette ? » [en ligne], dans *France Info Culture*, 4 novembre 2019. https://www.francetvinfo/culture/livres/roman/prix-goncourt-les-livres-primés-font-ils-toujours-recette_3674977.html [consulté le 30 juin 2023].

¹²⁹⁶ Nathalie Crom, « Françoise Nyssen, directrice d'Actes Sud : "Après un *best-seller*, il faut être encore plus attentif" », art. cité.

¹²⁹⁷ Comme autre exemple, citons encore Minuit : Jérôme Lindon « reconnaît en coulisses qu'ils sont l'oxygène nécessaire de l'édition littéraire, que le Nobel de Beckett, le Renaudot de Butor et les prix Goncourt de Marguerite Duras et de Jean Rouaud [...] l'ont sauvé du dépôt de bilan ». Voir Sylvie Ducas, « Les prix littéraires des éditions de Minuit : une paradoxale marque de style ? », dans Michel Bertrand *et al* (dir.), *Existe-t-il un style Minuit ?*, op.cit., p. 77-86.

¹²⁹⁸ En 2022, « pas moins de 490 nouveaux romans et récits sont attendus en librairie. C'est beaucoup, certes, mais c'est aussi, selon *Livres Hebdo*, le nombre de sorties le plus bas enregistré ces vingt dernières années. » S. n.,

disproportion entre le rythme de publication usuel et celui du mois de septembre. Cette pratique n'est pas systématique chez les petits éditeurs – ou les plus modestes – qui peuvent préférer à l'inverse éviter de faire paraître des ouvrages à cette période : « Je pense qu'il y a de plus en plus de livres qui sortent, effectivement ; c'est pour ça que les petites maisons d'édition ne font pas sortir leurs livres en septembre. » (Christophe Lucius) Certains prennent néanmoins le risque d'une telle lutte pour la démarcation, à l'exemple d'Héloïse d'Ormesson :

Elle a retenu quatre titres cette année. Un pari toujours périlleux, admet l'éditrice : « On pourrait nous dire “mais vous êtes fous, pourquoi vous vous lancez dans cette course alors que vous savez qu'il va y avoir des victimes ?” Mais il y a aussi des livres qui vont réussir des scores qu'ils ne réussiraient pas à d'autres moments de l'année¹²⁹⁹. »

La logique est plus volontiers plébiscitée par les grands acteurs de l'édition, notamment ceux dont les titres figurent régulièrement aux divers palmarès¹³⁰⁰. Ainsi, les éditeurs les plus primés semblent pour la plupart ceux capables de donner une plus grande visibilité, ou force de frappe, à leur production ; et si théoriquement tous les ouvrages de toutes les structures éditoriales peuvent être sélectionnés par les jurys des plus grands prix, la plus grande part de l'attention se porte, là encore, sur les acteurs dominants. Cette règle n'est pas absolue et sont parfois récompensés des auteurs publiés au sein de structures éditoriales moins renommées¹³⁰¹ ; mais ces occurrences font plus figure d'exception que de norme ; et quoique de légères évolutions puissent s'observer, la majorité des grands prix demeure, encore aujourd'hui, attribuée à un nombre restreint d'entreprises. La participation des acteurs de l'édition aux grands prix reflète ainsi, dans ses grandes lignes, les disparités entre les structures à l'échelle du marché : la marchandisation sans cesse croissante de l'édition impose de prendre des mesures permettant de conserver une enviable position lorsque celle-ci est possédée et les grands prix contribuent à cette marchandisation.

De telles stratégies, lorsqu'elles sont établies au long de la « course aux prix », engendrent de notables conséquences sur les auteurs. La rentrée littéraire apparaît comme l'occasion d'assurer sa position, ou de tenter de se frayer un chemin vers la lumière, par

« Rentrée littéraire de l'automne 2022 : nos plus belles découvertes » [en ligne], dans *L'Eclaireur FNAC*, 16 novembre 2022. <https://leclaireur.fnac.com/article/62713-rentree-litteraire-2022-nos-plus-belles-decouvertes/> [consulté le 30 juin 2023].

¹²⁹⁹ Claire Leys, « Rentrée littéraire : pour les petites maisons d'édition, “il va falloir jouer des coudes” » [en ligne], dans *France TV Info*, 27 août 2021. https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/la-rentree-litteraire/rentree-litteraire-pour-les-petites-maisons-d-edition-il-va-falloir-jouer-des-coudes_4749829.html [consulté le 30 juin 2023].

¹³⁰⁰ Sur les 466 ouvrages indexés par *Livres Hebdo* en 2023 (*Livres Hebdo, Spécial* n°27, juillet 2023, p. 14), compilant les romans français et étrangers, il est par exemple possible de compter 11 livres publiés par Actes Sud, 16 par Albin Michel, 20 par Gallimard, 10 par Grasset, ou encore 12 par Le Seuil. (*Ibid.*, p. 38 sq.)

¹³⁰¹ A l'exemple du Femina 2016, attribué à Marcus Malte pour *Le Garçon* (Zulma), du Renaudot 2020 (Marie-Hélène Lafon, *Histoire du fils*, Buchet/Chastel), ou du Goncourt 2021 (Mohamed Mbougar Sarr, *La Plus secrète mémoire des hommes*, Philippe Rey).

l'optimisation des chances de succès, ou de faire « surfer » les œuvres non récompensées sur le succès de celles l'ayant été. Mais cette surproduction localisée dans le temps entraîne de fait l'invisibilisation de nombreux titres ainsi parus, disparus dans la masse de livres entrés en course. En raison du principe même de l'attribution d'une seule récompense (par prix) pour un nombre de candidats plus importants, est signé l'échec de tous les livres non récompensés : « Il existe des tas de livres exceptionnels, qui n'ont pas été ou ne seront pas primés, tout simplement parce qu'ils n'ont jamais figuré dans les sélections d'aucun prix. » (Anita Bertchenko) Si les stratégies n'aboutissent pas à l'obtention, ce manquement n'entérine toutefois pas nécessairement l'échec commercial d'un ouvrage : l'entrée en lice peut être l'opportunité de donner une plus grande visibilité à un titre donné, par l'instauration d'une campagne promotionnelle active. La stratégie éditoriale consiste alors à mettre en avant l'auteur (et par extension, la maison) par une attention redoublée sur le paratexte¹³⁰² – aux renforts publicitaires s'ajoutent la multiplication des occurrences de présence médiatique par l'organisation d'interviews, de signatures, etc¹³⁰³. En réponse à cette mise en scène, l'attribution ou le seul bon classement a fréquemment pour effet d'entraîner la publication d'articles critiques, et l'ouvrage sur lequel a misé l'éditeur peut avoir bénéficié d'une couverture médiatique suffisante pour assurer de bonnes ventes¹³⁰⁴. Si beaucoup de livres paraissent « sacrifiés » par ce processus, ce « sacrifice » ne paraît pas tant concerner les ouvrages non récompensés que ceux pour lesquels une attention suffisante n'a pas été apportée. L'instance éditoriale participant activement à la stratégie médiatique, un rapport de cause à effet peut être supposé entre les moyens mis en œuvre lors de l'entrée d'une œuvre dans la course et l'éventuelle invisibilisation de ses « concurrents », *a fortiori* si ceux-ci appartiennent au même catalogue. Dans de rares cas, l'instance éditoriale concentre son activité sur un seul ouvrage en lice ; à l'exemple de *Ça raconte Sarah* de Pauline Delabroy-Allard, unique roman d'une nouvelle autrice publiée au catalogue des éditions de Minuit en 2018. Si l'ouvrage, entré dans la course du prix Goncourt, n'a pas obtenu le sésame, il n'en a pas moins joui d'une importante visibilité¹³⁰⁵. Plus fréquemment, l'instance éditoriale maximise ses chances en mettant plusieurs des ouvrages de

¹³⁰² L'importance des prix les plus prestigieux est telle qu'apparaissent fréquemment des mentions éditoriales indiquant le fait que l'auteur a été sélectionné, même s'il n'a pas obtenu le prix. On peut ainsi voir divers procédés : le bandeau pendant la période de sélection, les annonces sur le site, la mention dans la fiche des livres, etc.

¹³⁰³ Le cas de Romain Gary/Emile Ajar, seul à avoir été nommé deux fois lauréat du prix Goncourt, fait figure d'exception : à l'inverse d'une mise en avant, un travail de dissimulation de l'auteur par l'éditeur a été réalisé, de sorte à préserver son anonymat.

¹³⁰⁴ Voir par exemple S. B., « Goncourt : qui a déjà gagné le match des ventes ? » [en ligne], dans *Europe 1*, 26 octobre 2015. <https://www.europe1.fr/culture/goncourt-qui-a-deja-gagne-le-match-des-ventes-2536045> [consulté le 30 juin 2023].

¹³⁰⁵ La présence d'un seul roman au catalogue de Minuit cette année-là, qui signe l'extrême concentration de la stratégie de la maison, peut toutefois supposer un sacrifice d'une autre forme, celui d'autres potentielles parutions qui auraient fait prendre le risque d'une répartition de l'attention.

son propre catalogue en concurrence : une promotion accentuée de l'œuvre en lice peut aussi être réalisée au détriment d'autres de la même structure. Un auteur évoque ainsi sa mise en retrait au profit d'un autre disposant de meilleures chances de réussite :

Pour le premier, *Une légende de Bangkok*, le roman figurait dans la sélection de janvier du prix Renaudot : c'est pour ça qu'on dit que ça a été remarqué. Pour *La Musique des illusions*, je suis allé jusqu'à la sélection finale. Le problème de la sélection finale était pour la maison : nous étions deux auteurs Albin Michel : Amélie Nothomb, qui est beaucoup plus connue que moi, et moi. Donc, on s'est peut-être fait un peu concurrence. (Jean-Marc Moura)

Les diverses stratégies paraissent ainsi viser avant tout à perpétuer une régularité de la sacralisation des écrivains appartenant aux catalogues des puissants ; en tout points, le modèle contemporain est celui d'une « vitrification¹³⁰⁶ » progressive de la rentrée littéraire mais aussi de la littérature, soit la domination du système des prix par un nombre réduit d'organismes, l'attribution de ces mêmes prix à un nombre également restreint de structures éditoriales, et la concentration exacerbée de l'attention médiatique sur ces acteurs. La domination du système de consécration, objet d'enjeux essentiellement commerciaux, fait ainsi l'objet de critiques.

6.1.3.2. Les critiques d'un système institué

Dans la plupart de ses déclinaisons, l'attribution d'un prix littéraire résulte de la décision – unanime ou à la majorité – d'un jury constitué à cet effet. De fait, la consécration à laquelle amène le prix n'est pas que fonction du prestige du prix lui-même, mais résulte aussi nécessairement de l'action même d'élection, soit de la reconnaissance des qualités d'une œuvre par un groupement d'individus. L'attribution du prix, en ce qu'il résulte d'une dynamique putative d'attribution, signe donc l'expression d'une autorité. Reconnaître la portée d'un prix, c'est aussi reconnaître la légitimité des membres qui le décernent, leur autorité comme membres du dit jury, mais aussi, dans de nombreux cas, leur autorité comme figures du milieu littéraire lui-même. Dans le cas des prix de plus grande renommée, la constitution des jurys se compose ordinairement de professionnels ou d'artistes d'un milieu donné ; les jurys littéraires, et tout particulièrement les plus prestigieux, comptent ainsi dans leurs rangs des individus qui, endossant ce rôle, occupent par ailleurs des fonctions relatives au milieu du livre. Journalistes, critiques, fréquemment auteurs eux-mêmes et parfois éditeurs, ces « hommes et femmes de lettres » qui les forment tirent une légitimité de leur statut de membre, mais appuient également celle-ci sur l'autorité préalablement acquise¹³⁰⁷. Dans un circuit fermé, les individus du monde des lettres agissent dans une dynamique de sacralisation d'autres individus du monde des lettres,

¹³⁰⁶ Sylvie Ducas, « Le Prix Wepler, un anti-prix marchand dans une “économie de prestige” », dans Olivier Bessard-Banquy *et al.* (dir.), *Best-sellers : l'industrie du succès*, *op. cit.*, p. 166. La formule est également employée par Olivier Bessard-Banquy dans *L'Industrie des lettres*, *op. cit.*, p. 394 sq.

¹³⁰⁷ <https://www.academiegoncourt.com/les-membres> [consulté le 30 juin 2023].

contribuant à instaurer une logique élitiste, ramenant le pouvoir de décision entre les mains de quelques-uns. Nombre de ces jurys étant par ailleurs souvent fixes, et ne faisant varier leur membres que ponctuellement, cette logique élitiste a également vocation à être entretenue. La nomination d'un individu au jury de ces prix est une consécration pour cette personne : ainsi, la constitution de jurys fixes, par des hommes et femmes de lettres, est un autre moyen d'appuyer leur légitimité individuelle, et de renforcer leur autorité dans le vote. A travers la disparité des prix, les quelques rares dont le poids se distingue sur le marché fait donc néanmoins état de caractéristiques communes dans la constitution de leurs comités de sélection. La proximité de leurs attributions est également notable ; comme leurs discours le répètent, ces jurys sont chargés de récompenser le « meilleur » ouvrage, qu'il s'agisse d'un roman ou d'un autre genre : (« sélectionner le meilleur texte¹³⁰⁸ » pour le Goncourt ; « Le meilleur roman¹³⁰⁹ » pour l'Académie française). Les écarts avec cette ligne directrice sont usuellement assez faibles, n'ajoutant ponctuellement que quelques critères de démarcation (le Renaudot est décrit ainsi comme un prix qui « répare les éventuelles injustices du Prix Goncourt¹³¹⁰ », autrement dit dont les objectifs sont les mêmes). Dans toutes ses formes, les critères de sélection répondent à des estimations esthétiques peu, voire pas définies, et se caractérisent par leur subjectivité. ; l'objectivité supposée dans le choix du « meilleur texte » n'est ainsi aucunement questionnée dans les statuts du Goncourt et si jamais des barèmes existent, qui contribueraient à une rationalisation de cette décision, ceux-ci ne sont pas accessibles au grand public. Les logiques présidant à la décision finale du jury sont dissimulées, contribuant – par un jeu d'artifice – à la mythification de certaines de ces académies (le dîner des membres du Goncourt, pendant lequel le choix est fait, est pris en lieu clos, et participe activement de sa stratégie de communication). En outre, du fait même que les jurys de ces prix, hommes et femmes de lettres, se composent de *pairs*, soient notablement d'écrivains décernant des récompenses à d'autres écrivains, l'objectivité des décisions semble d'autant plus sujette à caution. La considération par ces membres de ce qui *fait* le littéraire ou, plus encore, de la qualité esthétique d'œuvres particulières les dirigeant vers le décernement d'un prix découle d'une subjectivité assumée, marque d'une légitimité autogénérée de leur entreprise. Usuellement incontestables¹³¹¹, les décisions font en conséquence à tous points de vue état de *force de décision*, soit l'expression d'un pouvoir. Bien que certains jurys puissent aboutir aux mêmes conclusions, certains livres recevant plusieurs prix (Maylis de Kerangal, pour *Réparer les vivants*, en obtient sept au total), cette posture tenue lors de la décision, cependant, n'a pas vocation à faire l'unanimité et le

¹³⁰⁸ <https://www.academiegoncourt.com/statuts-de-la-societe-litteraire> [consulté le 30 juin 2023].

¹³⁰⁹ <https://www.academie-francaise.fr/grand-prix-du-roman> [consulté le 30 juin 2023].

¹³¹⁰ <http://prixrenaudot.free.fr/historique.htm> [consulté le 30 juin 2023].

¹³¹¹ Si un auteur, comme Julien Gracq le fit, peut discursivement refuser un prix, ce prix lui est attribué malgré tout.

« mérite » a être primé est souvent débattu dans la presse¹³¹². La légitimité du jury peut être ainsi questionnée *a posteriori* de l'attribution. De la sorte, en diverses occurrences, l'attribution d'un prix à un ouvrage en particulier, à la préférence d'un autre faisant plus l'unanimité de la critique, a pu susciter l'incompréhension (le prix Goncourt 1913 est attribué au *Peuple de la mer* de Marc Elder plutôt qu'à Alain-Fournier pour *Le Grand Meaulnes* ; en 1932, Céline le rate également), et ce même lorsque le livre primé, objet de discorde, passe ultimement à la postérité¹³¹³. Mais *quid* du cas inverse ? Si le prix littéraire agit dans le sens de la consécration, celle-ci se veut elle-même, par définition, durable. Or, nombre de prix prestigieux sont tombés dans l'oubli, devenant de fait des événements plus commerciaux que de consécration littéraire¹³¹⁴. La puissance du passage à la postérité par le choix du jury est elle aussi à tempérer, la portée de son action légitimante n'étant pas absolue. Si la capacité de nomination agit comme démonstration d'autorité, celle-ci n'est pas nécessairement « inconditionnelle ». Outre la critique de mauvais choix effectués, la légitimité du jury, ou même par extension du système des prix littéraires, peut aussi être questionnée *a priori* de leurs décisions, soit dans son essence même. Le système participerait ainsi activement de la mutation de l'équilibre entre « capital culturel » et « capital économique » au détriment du premier et au profit du second : plutôt que de préoccupations littéraires, c'est de préoccupations économiques avec la perspective d'intéressantes retombées, que se soucient progressivement nombre des grands éditeurs, et qui motivent leur engagement ; mais les organismes eux-mêmes, par leur décisions, conforteraient-

¹³¹² A titre d'exemple, voir Eric Naulleau, « Pourquoi le prix Goncourt aurait dû revenir au “Mage du Kremlin” de Da Empoli » [en ligne], dans *Marianne*, 5 novembre 2022. <https://www.marianne.net/culture/litterature/pourquoi-le-prix-goncourt-auroit-du-revenir-au-mage-du-kremlin-de-da-empoli> [consulté le 30 juin 2023].

¹³¹³ En 1919, Jean Pellerin écrit de la sorte : « Il est possible – j'avoue ne pas en avoir fini la lecture – que *L'ombre des jeunes filles en fleurs* soit un livre très remarquable. Les délicieux *Pastiches et mélanges* de M. Marcel Proust révèlent un grand talent, une érudition très sûre et d'excellent goût. Mais pour peu qu'on feuillette l'ouvrage couronné, cet énorme livre qui bat le record moderne de la longueur (auparavant détenu par M. Henry Céard), cette minutieuse autobiographie agglomérant la matière de quatre à cinq romans moyens, on se sent prix (*sic*) de consternation. Pourquoi ? Parce que les Goncourt viennent de dire au gros public : « Lisez ! Voici la meilleure œuvre littéraire de l'année ! » Et le gros public qui se découragera devant ce tissu serré de subtilités, va dauber une fois de plus sur la « littérature ». Et il reprendra *Fantomas* ! Qui aura le courage de l'en blâmer ? L'Académie des Dix fait ce qu'elle veut. Mais elle doit se rappeler que sa décision a une influence. A-t-elle bien compris les intérêts de l'art qu'elle croit servir en attribuant son prix à M. Marcel Proust ? Je ne le crois pas. Qu'elle appelle M. Marcel Proust à siéger à la première vacance, rien de plus légitime ! Mais couronner un écrivain qui est en possession de sa meilleure forme ?... Et qui se traduit ainsi ? Les jeunes à encourager étaient cependant nombreux et intéressants. Mettons à part Roland Dorgelès, de qui *Les Croix de bois*, le plus émouvant, le plus beau des livres parus cette année aura, grâce aux voix qu'il a obtenues, un bénéfice moral presque aussi important – et qui sera plus important d'ici quelques semaines – que celui que l'attribution de lauriers vaudra à M. Proust. [...] L'exemple de l'année dernière n'a servi de rien. Les Dix qui ont abandonné à l'autre Académie le soin de marquer la révélation de M. Pierre Benoît, veulent-ils laisser au jury du Prix de la Vie Heureuse le bénéfice de couronner les *Croix de Bois* ? (Jean Pellerin, « Le Prix Goncourt », dans *La Lanterne*, 11 décembre 1919, p. 1). Les frères Goncourt désiraient originellement réserver ce prix « A la jeunesse » ; Proust est alors âgé de 48 ans. Toutefois, il est considéré comme « jeune auteur » au regard du faible nombre de ses publications. Dorgelès recevra effectivement le Prix de la Vie heureuse, ancêtre du prix Femina, pour *Les Croix de Bois*, qui obtint six voix contre quatre lors de la délibération du jury.

¹³¹⁴ François Reynaert, « Nau, Pérochon, Walder... qui se souvient des lauréats du Goncourt ? » [en ligne], dans *L'Obs*, 4 novembre 2019. <https://www.nouvelobs.com/prix-litteraires/20191104.OBS20653/nau-perochon-walder-qui-se-souvient-des-laureats-du-goncourt.html> [consulté le 30 juin 2023].

ils cette évolution ? Le choix des œuvres récompensées laisse dans certains discours percevoir une crainte d'un « formatage de l'écriture », où la régularité de l'attribution des prix littéraires aux mêmes structures éditoriales laisserait supposer une tendance à la récompense d'une littérature « moyenne », la plus propice à toucher un large public : « Ce qui gagne est plus lisse, plus consensuel, ou plus dans l'air du temps que ce qui perd » (Philippe Meslé). La portée présentée comme objective de l'attribution des prix aux « meilleurs textes » s'en verrait d'autant plus fragilisée, et la création littéraire pâtirait d'autant plus de la course aux prix, « standardisation » de la littérature primée délaissant des formes plus expérimentales, ou moins accessibles pour des plus neutres :

Selon Isabel Contreras, les écarts de vente s'expliquent par l'accessibilité et le sujet de l'ouvrage : « *Chanson douce* traite un sujet contemporain, sur une jeune famille en milieu urbain. L'écriture est accessible, la lecture rapide, ce qui facilite sa vente ». Cas de figure différent avec *Boussole* de Mathias Énard, par exemple, « plus érudit et dense, moins accessible pour certains, faudrait-il conclure »¹³¹⁵.

Ainsi les jurés et le système auquel ils appartiennent font l'objet de critiques récurrentes ; en 1968, Bernard Pivot en fait une acerbe :

[...] tous ces lauriers sont distribués par des gens dont la fonction première et principale n'est pas de juger les livres. Ce sont les critiques d'un jour, des dilettantes mondains, des écrivains qui trouvent piquant de lire leurs confrères quelques heures par an, des dames que ce joli tintamarre amuse, de vieux hommes de lettres chargés d'honneurs qu'ils méritent peut-être et de pouvoirs qu'ils ne méritent pas, enfin n'importe qui. Mais les critiques professionnels qui devraient être la majorité dans les jurys importants¹³¹⁶ ?

Le milieu étatique lui-même s'interrogea en plusieurs occasions sur sa pertinence ; en 1971, le rapport de la commission « Enseignements artistiques – création – diffusion » du VI^{ème} plan qui dans ses recommandations, entend

Poser une bonne fois pour toutes le problème des prix littéraires, que tout le monde critique, mais qui sont devenus, par la force des choses, une institution à laquelle personne n'ose sérieusement s'attaquer. On défend couramment les prix en disant qu'une fois l'an, ils ont pour but de parler de la littérature et incitent, au moins, le public à lire quelques livres parmi d'autres. Mais outre que ces ouvrages sont choisis de manière très discutable et dans des conditions qui n'ont rien à voir avec la littérature, outre que rien ne permet d'affirmer qu'ils soient vraiment lus, ce système a le double inconvénient de transformer, chaque fin d'année, le marché littéraire en foire d'empoigne – pour ne pas dire en loterie – et de créer un déséquilibre inacceptable entre les livres qui, à cette occasion, sortent de l'ombre et ceux qui sont condamnés à y rester. Or, l'expérience de nombreux pays étrangers prouve que les prix ne sont pas nécessaires à la vie de l'édition. On peut supposer que, s'ils disparaissaient, la clientèle potentielle se répartirait entre plusieurs ouvrages au lieu de se bloquer sur quelques-uns¹³¹⁷.

Le rapport préconise même « une année sans prix littéraires aux seules fins d'analyser la réaction du public¹³¹⁸ », expérience qui ne sera jamais tentée, laissant bien induire la force du

¹³¹⁵ Mélisande Queïnnec, « Prix Goncourt : les livres primés font-ils toujours recette ? », art. cité.

¹³¹⁶ Bernard Pivot, *Le Procès des juges*, op. cit., p. 53.

¹³¹⁷ Collectif, *Préparation du VI^{ème} plan. Rapport du comité « Enseignements artistiques – création – diffusion »*, op. cit., p. 372.

¹³¹⁸ *Idem*.

système dans le circuit de consécration, mais aussi l'objectif qu'ont ces organismes à entretenir leur posture légitimante. Sans jamais cesser, les soupçons se poursuivent au fil des ans, entaillant toujours plus fortement la crédibilité du système des prix littéraires, au point que, dans son rapport de 2004, le Service central de prévention de la corruption consacre un chapitre entier pour « [attirer] l'attention sur des dérives possibles compte tenu de l'importance des sommes en jeu¹³¹⁹. » Par son évocation de « conflits d'intérêts », le rapport se repose par ailleurs sur le fait qu'« il est difficile de faire la part des choses entre les membres de jurys, généralement tous auteurs d'œuvres littéraires, et les maisons qui les éditent¹³²⁰. » Les accusations se retrouvent également dans la parole des acteurs du monde du livre : l'un des plus illustres exemples s'incarne dans l'œuvre de Julien Gracq, *La Littérature à l'estomac* (1949), évoquant son refus du prix Goncourt et sa critique du système ; en 2000, Michel Houellebecq justifie n'avoir pas obtenu le Goncourt deux ans auparavant en raison du fait que sa maison d'édition, Flammarion, « n'avait pas de ligne budgétaire pour payer les jurés¹³²¹ ». La critique peut aussi être celle des éditeurs qui, plutôt que de participer à tout prix à la « course », ou tenter d'en reproduire les effets, agissent également dans une dénonciation du système. José Corti, par l'entremise de Julien Gracq, cherche à « monter une machine de guerre contre les prix en général, et le Goncourt en particulier¹³²² ». Défrayant la chronique à l'occasion de chaque rentrée littéraire, les institutions concernées y présentent ponctuellement en réponse diverses tentatives de « réparation ». En atteste la nomination d'Hervé Bazin à la présidence de l'Académie du Goncourt en 1973, après en avoir été élu membre en 1960, et qui a pour objectif de redorer le blason d'une institution décriée. Mais selon Ducas,

[...] même dans les années de sa plus forte contestation, où souffle sur l'académie Goncourt un véritable vent de réformes, autrement dit quand en 1973 Hervé Bazin en prend la présidence et provoque une véritable « révolution de palais » dont le but est de la rétablir dans ses prérogatives d'académie, cette dernière ne parvient pas à préserver le jugement d'écrivains sur la production de leurs pairs des réalités économiques et marchandes qui dictent désormais les lois de la promotion des livres et des auteurs¹³²³.

En somme, des réponses similaires par les accusés sont fournies face à des accusations perdurantes, visant constamment à garantir le bien-fondé d'un tel système, mais ne pouvant totalement les affranchir du soupçon d'un sacrifice des idéaux littéraires sur l'autel d'impératifs financiers, ou de la persistance d'un « entre-soi ». Le nom n'est pas entièrement lavé : ces

¹³¹⁹ Collectif, *Rapport d'activité pour l'année 2004*, Service central de prévention de la corruption, 2005, p. 76.

¹³²⁰ *Idem*.

¹³²¹ Thierry Ardisson, « Michel Houellebecq : littérature, sexe et Goncourt chez Thierry Ardisson » [entretien télévisé], dans *Tout le monde en parle*, France 2, 15 avril 2001. Accessible depuis https://www.youtube.com/watch?v=X_FzNSoa3Ok [consulté le 3 avril 2023].

¹³²² Raphaëlle Rérolle, « Le “non” de Gracq » [en ligne], dans *Le Monde*, 23 décembre 2007. https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/12/23/le-non-de-gracq_992797_3260.html [consulté le 30 juin 2023].

¹³²³ Sylvie Ducas, « Prix littéraires en France : consécration ou désacralisation de l'auteur ? », art. cité.

critiques persistent encore à l'heure actuelle, comme en témoigne l'accusation de conflit d'intérêts révélée lors de la sélection du Goncourt 2021¹³²⁴, formellement démentie¹³²⁵ mais menant néanmoins à l'élection d'un *outsider*, n'étant pas sans laisser évoquer la possibilité d'une tentative de garder l'image d'un prix « vertueux »¹³²⁶.

6.1.3.3. S'éloigner de l'entre-soi : construire autrement les jurys, sacrer autrement la littérature

En réaction à la critique d'un « entre-soi » et d'une concentration des grands prix entre les mains de quelques acteurs disposant de moyens pour faire entrer leurs œuvres en lice, mais aussi en opposition aux préoccupations plus économiques que littéraires, certaines instances instaurent des voies alternatives aux modes de consécration institués. Elles entendent ainsi réfuter le bien-fondé de l'existence de ces académies, institutions et autres groupuscules de décision dont certains arguments viennent entailler la légitimité à agir. Certains des prix au centre des rentrées littéraires contemporaines ont été érigés, à leur origine, en réaction à des logiques dont les failles étaient déjà dénoncées : ainsi du Renaudot, fondé par des journalistes en attendant la délibération des jurés du Goncourt pendant leur délibération chez Drouant ; du prix Vie Heureuse ultérieurement rebaptisé prix Femina, réponse à la vision d'un monde littéraire jugé trop misogyne ; du Prix Médicis, érigé en « anti-prix d'arrière-garde¹³²⁷ » récompensant des ouvrages ignorés par les grands jurys d'automne. Tous ces prix ayant cherché à changer la donne, toutefois, sont désormais inclus dans les discours portant accusation au système tout entier¹³²⁸ : « Il faut savoir pour les prix littéraires les plus prestigieux : Goncourt, Renaudot, Femina, Médicis... qu'on est quand même sur quelque chose de truqué. Tel auteur, tel éditeur connaît telle personne dans le jury, etc. » (Anaïs Pournin), voire les accusent directement des mêmes reproches qu'ils firent au Goncourt, qui fut et reste le plus en proie aux critiques ; ainsi par exemple du Renaudot¹³²⁹. En réponse à une critique de l'institution perdurant depuis

¹³²⁴ Timour Ozturk, « Soupçons de conflit d'intérêts : l'Académie Goncourt retire un livre en compétition et change ses règles » [en ligne], dans *Radio France*, 5 octobre 2021. <https://www.radiofrance.fr/franceinter/soupcons-de-conflit-d-interets-l-academie-goncourt-retire-un-livre-en-competition-et-change-ses-regles-4238102> [consulté le 30 juin 2023].

¹³²⁵ S. n., « Le Goncourt dément tout conflit d'intérêts autour de la sélection de François Noudelmann » [en ligne], dans *Le Figaro*, 21 novembre 2021. <https://www.lefigaro.fr/livres/le-goncourt-dement-tout-conflit-d-interets-autour-du-recit-de-francois-noudelmann-20210921> [consulté le 30 juin 2023].

¹³²⁶ S. n., « Prix littéraires : “Aujourd'hui, c'est la quantité de livres vendus qui fait la qualité de l'auteur” » [en ligne], *Radio France*, 3 novembre 2021. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaire-en-cours/prix-litteraires-aujourd-hui-c-est-la-quantite-de-livres-vendus-qui-fait-la-qualite-de-l-auteur-1610698> [consulté le 30 juin 2023].

¹³²⁷ Sylvie Ducas. « Le Prix Wepler, un anti-prix marchand dans une “économie de prestige” » art. cité, p. 169.

¹³²⁸ Laëtitia Favro, « L'inflation des prix littéraires, une tendance très française » [en ligne], dans *Le Journal du dimanche*, 7 mars 2023. <https://www.lejdd.fr/culture/linflation-des-prix-litteraires-une-tendance-tres-francaise-133090> [consulté le 30 juin 2023].

¹³²⁹ Pierre Maury, « Jury vieillissant, entre-soi : la clique du Renaudot prend des claques » [en ligne], dans *Le Soir*, 30 novembre 2020. <https://www.lesoir.be/340748/article/2020-11-30/jury-vieillissant-entre-soi-la-clique-du>

l'établissement des premiers prix, d'autres formes de consécration apparaissent progressivement. La critique du système institué et de la « vitrification » de la reconnaissance qu'il engendre fonde le terreau justifiant le développement de prix alternatifs. Si, aux fins de dénonciation, quelques prix parodiques voient le jour, à l'exemple du « Grand Prix de la littérature d'évasion¹³³⁰ » fondé par l'éditeur Eric Losfeld, d'autres en revanche entendent réinventer les modes mêmes de la consécration, ou la nature des objets sur lesquels elle se penche. L'augmentation du nombre de prix qui en découle tient à la fois en la déclinaison des prix prestigieux eux-mêmes¹³³¹, mais aussi à l'apparition de nouveaux organismes qui, par l'instauration de prix de moindre envergure, visent également à récompenser des œuvres. La recherche d'une consécration effective par les prix engendre peu à peu un véritable « Babel de labels¹³³² ». S'éloignant du fonctionnement institué des prix, ou s'en inspirant sans parvenir – le plus souvent – à jouir de la même notoriété, ni à entraîner des effets comparables sur les ventes, ces alternatives, toutefois, trouvent leur identité *relativement* à l'existence préalable de modèles normés et normatifs. Nombre de ces « nouveaux » prix se mettent ainsi en concurrence directe avec le système, tentant d'en bousculer les codes, ou plus pragmatiquement de s'attirer une part de l'attention médiatique. Les tentatives subséquentes d'éloignement portent essentiellement sur deux caractéristiques, dont la première est relative aux modes de la consécration elle-même ; autrement dit, sur la composition de ces jurys, et sur le bien-fondé de la légitimité que s'en supposent les membres. La composition des jurys des prix littéraires n'est pas entérinée par les pratiques des modèles institués ; si certains basent leur légitimité sur la reconnaissance des membres eux-mêmes, par leur qualité de « professionnels du milieu littéraire » due à leur activité périphérique aux prix, ou par cette activité elle-même, d'autres organismes à l'inverse marquent une absence de prise en compte de ces caractéristiques. Les initiatives visant à questionner la légitimité des « hommes de lettres » dans les jurys par leur recomposition sont diverses. Visant à redonner une place à des professionnels ordinairement délaissés par ces jurys, et pourtant directement concernés par la vie économique du livre, les prix de libraires sont le témoignage d'une crainte que la librairie ne devienne qu'un acteur passif de la distribution. Leur instauration, déjà ancienne¹³³³, signe la défense d'un capital symbolique : celui du professionnalisme d'autres acteurs du livre, également légitimes à agir comme prescripteurs

renaudot-prend-des-claques [consulté le 30 juin 2023].

¹³³⁰ Eric Losfeld, *Endetté comme une mule*, *op. cit.*, p. 282-283.

¹³³¹ Au Goncourt des lycéens a fait suite une déclinaison similaire du prix Renaudot en 1992, et du prix Femina en 2016. Les organismes décernant les « grands prix » s'attachent également à récompenser d'autres genres littéraires (essai, poésie, premier roman, roman étranger, etc.) Toutefois, de tous ces modèles, seul le Goncourt des lycéens fait parti des « grands prix d'automne » aujourd'hui.

¹³³² Sylvie Ducas, *La Littérature à quel(s) prix ?* *op. cit.*, p. 77 sq.

¹³³³ Le Prix des libraires est fondé en 1955. Notons que ce prix repose certes sur un jury fixe sélectionnant cinq romans de langue française, mais le choix résulte du vote de deux mille professionnels appartenant à la profession. Voir <https://prix-des-libraires.fr/quest-ce-que-le-prix-des-libraires/> [consulté le 30 juin 2023].

culturels. Les années 1970 signent quant à elles l’instauration des prix littéraires à jury tournant, composés d’amateurs ou de professionnels, mais se distinguant surtout par le fait que ceux-ci ne soient pas fixes d’une session à l’autre. Initié par le Grand Prix des lectrices de *Elle* en 1970, composé de huit jurys de quinze personnes, et rapidement suivi du Prix du livre Inter en 1975, attribué par un jury de 24 auditeurs de France Inter et présidé par un auteur illustre (David Foenkinos en 2023), le jury tournant est l’expression manifeste d’un doute grandissant dans le bien-fondé des institutions : si la nomination d’un individu au sein d’un jury fixe transcrit une légitimité « au sein du monde littéraire » de cette personne, sa capacité à établir un classement de la « meilleure littérature » en demeure profondément subjective. A l’opposé d’une supposition selon laquelle le jugement de la qualité d’un livre ne peut être acté que par lecteur lui-même consacré ou professionnel, le jury tournant y préfère ainsi l’argument selon lequel tout lecteur est en mesure d’exprimer ses choix et préférences, et de les revendiquer comme également valides, assumant la subjectivité de sa décision : « Il serait certes excessif et insipide que les critiques eussent le monopole des prix et il n’est pas douteux que des amateurs éclairés font parfois d’aussi bons juges que des professionnels¹³³⁴. » Ainsi, par différents moyens, la dynamique est aussi celle de la légitimation des jurys eux-mêmes, par la démonstration que ceux n’étant pas institués sont tout aussi légitimes à reconnaître la qualité d’une œuvre que ceux décernant des prix prestigieux. Malgré tout, le couronnement n’engendre pas nécessairement d’augmentation conséquente des ventes de l’ouvrage récompensé. Certes, certaines des alternatives présentées percent effectivement assez pour devenir elles-mêmes symboles de consécration à l’échelle nationale : les ventes du Grand prix des lectrices de *Elle* concurrencent celles des grands prix d’automne¹³³⁵. La moyenne des ventes de ces prix, toutefois, se situe le plus souvent très en-dessous¹³³⁶. Ainsi, bien qu’ils en deviennent conséquemment moins prescripteurs, ces modèles alternatifs agissant à rebours des logiques de *best-sellers* desservent-ils fréquemment une autre ambition : celle d’une consécration différente de la littérature dans ses objets eux-mêmes, autrement dit dans la nature des ouvrages récompensés. La récompense peut d’abord être celle des « oubliés » : si l’élection induit la célébration d’un livre au détriment des lauréats restants, ceci ne délégitime pas pour autant leur valeur littéraire ; l’un des arguments, corollaire d’éventuels soupçons d’incompétence des grands jurys, peut alors être la revalorisation des œuvres non sélectionnées en dépit de leurs qualités intrinsèques. Agissant dans le sens de la réparation d’une injustice, le Grand prix des lectrices de *Elle* élimine de ses

¹³³⁴ Bernard Pivot, *Le Procès des juges*, op. cit., p. 53.

¹³³⁵ Isabelle Lassalle, « Les prix littéraires multiplient les ventes » [en ligne], dans *Radio France*, 2 novembre 2011. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/les-prix-litteraires-multiplient-les-ventes-4329432> [consulté le 30 juin 2023].

¹³³⁶ Sylvie Ducas indique ainsi une fourchette d’entre 5 et 10 000 ventes pour le prix Wepler. Voir Sylvie Ducas, « Le Prix Wepler, un anti-prix marchand dans une “économie de prestige” », art. cité, p. 173.

listes les auteurs récompensés par les grands prix d'automne. Le facteur d'« oubli » peut être moins immédiatement contemporain, le prix servant à réhabiliter une œuvre plus ancienne, comme le promeut le Prix des Libraires Initiales. Un autre facteur peut être la légitimation d'une littérature ignorée par les institutions les plus prestigieuses du fait de la « normalisation » de leurs choix. A l'opposé d'une littérature « conventionnelle », dont la lisibilité par le plus grand nombre comme caractéristique narrative serait proportionnelle à ses chances de victoire, les prix alternatifs agiraient alors comme défense de formes plus créatives, voire d'ouvrages qui autrement seraient invisibilisés ; mais aussi de se montrer en lutte contre un système considéré comme d'abord tributaire de considérations économiques. Le prix Wepler se présente ainsi comme le moyen de défendre une « lecture de l'effort¹³³⁷ » par l'exigence de son palmarès, défendant la qualité des ouvrages nommés mais assumant en outre une action effectuée parallèlement aux circuits marchands et des acteurs auxquels il donne la priorité, au profit d'une démarche effectuée « loin d'une financiarisation de l'édition¹³³⁸ ». Ne promouvant pas son action par voie publicitaire, le prix Wepler bénéficie en contrepartie d'un réseau de « plus de cinq cents librairies » partenaires¹³³⁹ ; il est par ailleurs couplé avec la Fondation la Poste, révélateur d'une certaine entremise institutionnelle (voir partie I). Plutôt qu'une poursuite de la compétition entre grands éditeurs, l'objectif est donc de juger les œuvres indépendamment de leur contexte de production. Un tel procédé favorise également la visibilité d'une édition indépendante menacée par ces circuits dans la place qu'elle tient au sein du marché, et acte également en faveur de sa légitimation, par la consécration de ses auteurs. Certains s'y consacrent d'ailleurs exclusivement, à l'exemple du prix Has Concours. En ceci, ces prix signent une médiamorphose de la prescription culturelle : ils sont le témoignage d'une volonté de retrouver un certain engagement propre à la consécration littéraire, celui de la reconnaissance du « bon » écrivain, voire du « grand » écrivain autrement ignoré ou oublié, par et pour de « bons lecteurs », plus que des éditeurs – autrement dit des écuries d'auteurs mis en lice pour l'obtention d'un prix. La logique est toujours celle de la valeur, de la légitimité et de la reconnaissance, mais en opposition par rapport à une organisation instituée de cette dernière ; le concept même de légitimité est bien confirmé comme hétérogène, et comme enjeu du pouvoir.

Dans leur décalage d'avec l'institution, les prix « alternatifs » sont aussi le moyen de récompenser une littérature « exclue », composée d'ouvrages délaissés par le circuit usuel des prix comme des autres systèmes de légitimation. Si les prix prestigieux annoncent toujours récompenser la « meilleure œuvre » et que certains prix alternatifs en induisent les failles, l'un

¹³³⁷ Sylvie Ducas. « Le Prix Wepler, un anti-prix marchand dans une “économie de prestige” » art. cité, p. 172.

¹³³⁸ *Idem*.

¹³³⁹ <https://www.wepler.com/le-prix-welper-fondation-la-poste/> [consulté le 30 juin 2023].

comme l'autre célèbrent toujours dans leur grande majorité des romans de littérature générale, excluant de fait toute forme sortant des cloisons de cette catégorie, et les délégitimant également par le refus de leur considération comme ouvrages possiblement récompensables. Ces prix peuvent ainsi être dans une dynamique de relégitimation de domaines entiers parfois boudés par les institutions. Ainsi entre autres des prix ciblés géographiquement : « le moindre salon de province y va de sa distinction » (Jean-François Merle), ou ciblés thématiquement, œuvrant notamment pour une plus grande reconnaissance de sous-genres (Grand prix de l'imaginaire, prix Imaginales, etc.). La démultiplication effrénée des « moindres prix » témoigne d'une recherche omniprésente de la consécration ; ces formes de légitimation n'en présentent pas moins un intérêt pour les productions moins ambitieuses, que cette ambition soit celle des auteurs ou de leurs éditeurs. Les petits prix, ainsi, contribuent à donner une visibilité aux plus petits acteurs tout en légitimant leur travail éditorial : « hors les prix nationaux, les distinctions ont la plupart du temps une portée régionale qui se suffit à elle-même » (Jean-François Merle). Tout comme les acteurs les plus puissants sont en quête de légitimité auprès des institutions comptant elles-mêmes parmi les plus reconnues, ceux pesant moins sur le marché mais en recherche malgré tout d'une consécration de l'auteur peuvent être favorables à ces formes de légitimation effectuées aux abords de la norme institutionnelle : « Si le prix est vraiment petit, on commence à se débarrasser des travers économiques, et il y a moins de soumissions. Beaucoup de salons font leurs prix, même très peu connus, ceux-ci sont très nombreux. Il y a un amour de l'art qui motive la chose, faisant que les gens s'intéressent vraiment au texte en premier lieu. » (Adrien Mangold) Ainsi, à la fréquente modestie des objectifs visés par les « petits prix » répondent les intérêts de nombre d'éditeurs ; à plus forte raison quand ceux-ci constituent leurs cibles privilégiées. L'expansion de ces prix peu vendeurs et n'ayant que peu de visibilité semble surtout signer la recherche d'un *effet consacrant* des œuvres primées. Le déséquilibre manifeste entre les grands prix et les prix de moindre portée démontre que les rapports de force à l'œuvre, dont chaque constituant est plus ou moins tributaire à l'échelle individuelle, fonctionnent selon un régime de représentation : le système des prix n'est pas que pouvoir *en soi* (soit la possibilité de son exercice par l'attribution d'un prix) mais également autorité, par l'effet sur un imaginaire collectif. Ainsi, dans cette recherche de légitimité associée à la récompense, certaines structures jouent potentiellement sur la confusion provoquée par l'« effet prix » que ces prix représentent dans le visible pour se les approprier. En témoignent les « faux bandeaux », inspirés des codes visuels ordinairement propres à ce système, et significatifs à la fois du poids notable des prix littéraires dans l'espace économique du livre tout entier comme dans l'espace économique plus restreint de la maison qui l'obtient, mais aussi des conséquences qu'ils engendrent dans la reconnaissance d'un auteur et de son éditeur :

Les gens du spectacle fêtent le retour du printemps en multipliant les cérémonies de congratulation réciproques, pendant que de multiples concours agricoles animent nos campagnes. Le monde littéraire n'échappe pas à ce déchaînement de récompenses souvent décernés dans des conditions obscures mais qui vont appâter le chaland, à tel point que certains livres sont recouverts d'une bande rouge pour attirer l'attention et laisser croire qu'ils ont été primés¹³⁴⁰.

En témoignent aussi les prix décernés par les maisons d'édition elles-mêmes à des œuvres de leur propre catalogue, tel que Le Prix du roman non publié, créé par les éditions Novice en 2020, qui récompense le lauréat d'une publication. La préoccupation de consacrer l'écrivain, ou plus encore la littérature, est peut-être secondaire dans le fonctionnement de l'attribution de ces prix : le principe de l'estimation d'un manuscrit étant de juger de l'opportunité de sa publication, les prix ainsi décernés paraissent dès lors comme un artifice de légitimation.

Nombre des prix parmi les moins renommés (autrement dit, l'écrasante majorité d'entre eux), agit ainsi « en parallèle » du système institué, que cette dynamique soit motrice de son existence ou non et plusieurs, dans une dynamique évidente de confrontation avec ce système, entendent revaloriser un modèle de récompense. Cependant, bien que ces modèles dénoncent les logiques dominantes pratiquées, leur fonctionnement apparaît souvent comme une démultiplication de ces mêmes logiques. Les prix « alternatifs » restent la marque d'un besoin constant de démarcation à des fins de visibilité, de consécration à des fins de reconnaissance littéraire : en dépit de toutes les critiques dont il fait l'objet de part et d'autre, et des alternatives qu'il génère, le modèle de la consécration par le prix reste solide. Par ailleurs, lorsque ces prix se composent de jurys, ceux-ci laissent transparaître l'expression d'une autorité agissant dans le sens d'une prescription. Accusateur de la concentration du système « Galligrasseuil » et de la « traditionnelle course aux prix littéraires », Robert Laffont en crée pourtant un : « Pour m'en affranchir, je décidai de créer le prix Stendhal qui, parce qu'il était un prix "maison", résolument affiché, me permettait de promouvoir mes auteurs sans tricher et sans marcher sur les autres. Je réunis sans peine un jury prestigieux¹³⁴¹. » Laissant induire que la raison de cette initiative tient au fait que les ouvrages publiés par sa maison n'en aient pas été récipiendaires, voire que ses auteurs aillent tenter leur chance ailleurs en raison de la faible probabilité de décrocher un prix littéraire en restant chez lui¹³⁴², l'éditeur participe directement à la réitération de logiques qu'il décrit autrement. Les intérêts de ces prix voulant changer le modèle de consécration sont en outre parfois décrits comme également motivés par des intérêts

¹³⁴⁰ Collectif, *Rapport d'activité pour l'année 2004*, Service central de prévention de la corruption, *op. cit.*, p. 77.

¹³⁴¹ Robert Laffont, *Editeur*, Robert Laffont, 2017.

¹³⁴² Voir Olivier Bessard-Banquy, *La Vie du livre contemporain : étude sur l'édition littéraire, 1975-2005*, Presses Universitaires de Bordeaux & Du Lérot éditeur, 2009, p. 140.

économiques, dissimulés derrière l'argument de la valorisation :

Les salons sont un milieu de copinage, ni plus, ni moins ; et les personnes qui décernent les prix littéraires sont les directeurs de salons et les directeurs de collections. C'est un petit cercle où tout le monde se connaît. [...] Des maisons ou des prix littéraires s'appuient sur des auteurs pas parce que leur texte est le meilleur, mais en raison de leur succès ; parce qu'ils ont une viabilité économique qui fait que c'est bien pour un prix. Le prix sait qu'il va y avoir de l'écho s'il est décerné à un auteur qui est déjà installé. (Adrien Mangold)

Enfin, si plusieurs des prix indépendants défendent la mise en avant des œuvres avant celle de leurs promoteurs, la représentation du paysage éditorial demeure, dans nombre de ces prix dès lors que ceux-ci s'adressent aux mêmes secteurs de la création que les plus grands, moins variée que l'on pourrait être porté à croire. Quoique quelques œuvres proviennent bien d'éditeurs moins importants dans le paysage éditorial (P.O.L, Minuit, Verticales, etc.), plusieurs de ces prix laissent toujours une place aux acteurs dominants¹³⁴³. Bien que « Galligrasseuil » y paraisse plus en retrait, les petits éditeurs ne peuvent que modérément bénéficier d'une plus grande visibilité et d'une plus grande force de consécration par ces médiums. Au moins ces ouvrages se retrouvent-ils dans des sélections, plutôt que d'être simplement omis par les prix plus prestigieux.

A de nombreux égards, il est donc constatable que l'évolution des médias n'agit pas dans le sens d'un *remplacement* des formes de la consécration, mais bien de leur transformation. Il demeure que cette évolution signe la mutation d'un certain rapport des acteurs du champ de la création littéraire au monde.

6.1.4. La puissance de la valorisation tierce : une place pour l'œuvre, pour l'auteur, ou pour l'éditeur ?

6.1.4.1. La possibilité d'une reconstruction de l'ethos auctorial par la mise en scène médiatique

Si une certaine idéalisation de la figure de l'écrivain persiste encore aujourd'hui dans le discours, cette conception collective est manifestement fragilisée à certains égards. Bien que l'image mythifiée de l'auteur monacal soit véhiculée de manière récurrente dans le discours, et qu'elle trouve des applications concrètes, particulièrement véhicules de valeur dès qu'elle s'incarne dans des figures associées aux « grands écrivains », elle n'est pas systématique dans les faits et dès le XIX^{ème} siècle, l'imaginaire se confronte déjà à la réalité du commerce : certains de ces « grands écrivains » restent très manifestement au fait de la réalité économique

¹³⁴³ La sélection 2022 du prix Wepler porte de la sorte sur des ouvrages publiés par les structures suivantes : Flammarion, Verdier, Le Passage, Inculte, L'Observatoire, La Contre-allée, Verticales, Globe, La Baconnière, P.O.L, L'Olivier, et Le Seuil. <https://www.wepler.com/le-prix-wepeler-fondation-la-poste/> [consulté le 30 juin 2023].

(voir *supra*)¹³⁴⁴. Ainsi la vision de l'écrivain solitaire et bohème n'est-elle ni pérenne, ni uniforme, et doit dépasser les limites de ce qu'elle implique : l'image d'un écrivain radicalement isolé et uniquement consacré à l'écriture se confronte à son obligation d'occuper d'autres fonctions en marge de son activité – que celles-ci restent relatives au milieu des lettres (traduction, direction de collection, correction, piges, etc.), ou qu'elles s'en éloignent – notamment du fait de sa précarité qui dans nombre de cas l'empêche de vivre de sa plume. En divers cas, ce modèle monacal n'est pas exclusif de la pratique d'une activité professionnelle tierce, mais ne s'en définit pas moins par deux caractéristiques essentielles : celle d'une absence d'exposition de la figure d'écrivain sur la scène publique, d'une part, et celle d'une confection de l'activité d'écriture au domaine de l'intime et du privé, d'autre part. Il est dès lors manifeste que la sociabilisation nécessaire de l'écrivain – lui permettant de tempérer les aléas économiques – ne se limite pas au simple exercice d'activités complémentaires à l'écriture ; la réflexion s'étend également au principe de la *mise en scène* de son personnage dans l'espace public, lui permettant de construire – ou d'entretenir – sa « posture » par l'élaboration d'un discours de soi, et la confrontation de ce discours à un auditoire. C'est ainsi que la transformation des réseaux médiatiques au cours du XX^{ème} siècle (dans leur expansion et leur variation) participe à son tour activement d'une transformation de cette figure du retrait : quoique le modèle inspiré du XIX^{ème} reste reproduit par endroits (voir *infra*), la nouvelle mise en réseau de l'auteur par divers biais change le rapport de l'écrivain à son image et les modes de construction de cette image, participant à la déconstruction du mythe du créateur isolé. Par l'insertion de cet écrivain au sein de ces réseaux, le XX^{ème} siècle marque ainsi le cheminement vers une apogée de la présence l'écrivain dans l'espace social, et tout particulièrement dans l'espace médiatique. Si cette médiatisation n'est pas nécessairement contemporaine de la mutation desdits réseaux (voir *supra*), elle y trouve néanmoins un terrain particulièrement fertile. Ces éléments contribuent-ils pourtant à la désacralisation de son statut ?

La médiation est un espace de circulation, de discours, d'usage, de sociabilité, et un espace de représentation réel et symbolique, singulier ou collectif. L'inscription de l'écrivain dans l'espace social impose à ce dernier l'établissement et l'entretien d'un lien avec le monde extérieur à plusieurs échelles, constitué *a minima* de ses pairs et/ou des autres acteurs du champ (éditeurs, médias, libraires, critiques) et s'ouvrant possiblement à une plus grande frange de ce monde. Mais quoiqu'il arrive, l'écrivain est une fonction qui évolue au sein d'un système réticulaire, dont il ne constitue qu'un élément : l'interaction sociale demeure, dans tous les cas,

¹³⁴⁴ Cette séparation entre deux modèles est bien entendu proche de l'image de l'éditeur marchand comparée à celle de l'éditeur « littéraire », figures observées *supra*.

soumise au prisme des us et des pratiques socioculturelles. De fait, la figure sociale de l'écrivain dépend de la condition de production des textes, mais aussi des époques et des normes culturelles et sociales en place, de son vivant ou non (dès lors qu'on interroge son passage à la postérité). Cette appartenance au champ se fait indépendamment de l'adhésion ou du détachement de l'auteur d'avec ces normes (qu'elles soient textuelles et ne portent que sur son œuvre, ou sociales et qu'elles portent alors sur sa posture comme individu). Autrement dit, les modalités de construction du « sacre » de l'écrivain sont doublement réinvesties, au prisme des nouveaux dispositifs permettant son exposition : le dispositif entériné de consécration de la figure de l'écrivain est aujourd'hui sujet à mutation, et la médiatisation de cette même image est devenue une donnée indispensable au processus de sa légitimation. Impératif social majeur, c'est l'ensemble médiatique qui intègre l'écrivain dans le champ social, mais qui participe aussi de la construction de l'identité auctoriale : l'exploitation des réseaux périéditoriaux (plateaux, radios, entretiens, journaux, etc.) et éditoriaux (sur le site d'éditeur, notamment, ou à travers le péritexte) témoigne surtout de l'exposition comme nouveau moyen du « sacre ». Si en se disant écrivain, l'auteur affirme une valeur littéraire minimale à son œuvre, en étant présenté comme écrivain par des instances tierces, cette valeur minimale est reconnue dans l'espace public : ainsi, « la valeur littéraire d'un texte est sa valeur sur le marché des biens littéraires¹³⁴⁵. » Toute médiatisation d'auteur et/ou de son œuvre est ainsi l'induction d'une reconnaissance minimale de la source productrice de cette médiatisation, autrement dit de la part d'instances de légitimation extra-éditoriales¹³⁴⁶. La construction de l'*ethos* auctorial n'est donc pas exclusivement celle qui se produit à travers le texte ; elle se produit aussi à travers son inscription dans l'espace social. Cette exposition n'en est pas moins particulière en ce que si la figure de l'écrivain se construit toujours sur des espaces de sociabilisation littéraire, ceux-ci l'intègrent désormais directement. La médiatisation se conçoit comme un ensemble périphérique au livre, dont la prémisses demeure toujours la *mise en scène* par l'instance productive *de ce média* – permettant éventuellement l'accès à la reconnaissance, voire à la consécration. Il se déduit de fait que l'*ethos* de l'écrivain se bâtit selon plusieurs sources : celui-ci peut être produit par le système lui-même, milieu littéraire ou médiatique qui participe à construire cet *ethos* possiblement en dehors de toute interaction avec l'écrivain. Dans un tel cas, cet *ethos* se construit partiellement en son absence (en positif, sa construction comme « grand écrivain » par exemple ; en négatif, le « courrier » que dénonce notamment Pivot au sujet de

¹³⁴⁵ Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire : la traduction comme échange inégal », dans *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°144, 2002, p. 14.

¹³⁴⁶ La publication, à l'inverse, est une reconnaissance préalable aux autres formes de reconnaissance de la valeur de l'œuvre par l'instance éditoriale et engage la supposition d'une reconnaissance à *venir* produite par ces instances tierces, profanes et professionnelles tout à la fois (lecteurs lambda comme lecteurs « assermentés »).

Sagan¹³⁴⁷). Mais si le livre devient un objet social, voire le moteur de la socialisation en ces circonstances, la « trajectoire » de l'écrivain ne se constate pas qu'à travers la création (donc, la bibliographie), ou la parole des tiers ; ces discours *sur* l'œuvre, *sur* l'auteur ne sont pas les seules formes de cette médiatisation mais peuvent solliciter ce dernier, qu'il ne faudrait donc pas croire exclu du processus. La trajectoire s'observe également à travers les énoncés produits par l'auteur lui-même, devenant alors en mesure d'assurer la construction de son *ethos* par le biais de sa propre parole. Interviews, échanges, rencontres auprès le lectorat, signatures, lectures publiques, sont autant de procédés menés *avec* l'auteur qui, s'il refuse la présence médiatique, voit sa figure essentiellement construite en son absence¹³⁴⁸. Ces énoncés auctoriaux, comme ceux de ces tiers en question, peuvent autant traiter desdites créations que de l'auteur en personne, en qualité de créateur. Si, certes, la visibilité donnée par les médias est variable selon leur nature – ainsi la télévision, dont la diffusion est de grande ampleur, l'accroît grandement comparativement à d'autres formes prescriptrices –, dans l'ensemble la parole auctoriale est personnifiée : son intervention directe correspond à la recherche d'une *présence concrète* (limitée à une partie vocale de celle-ci dans le cas de la radio¹³⁴⁹) de l'individu-auteur sur la scène, littéraire ou non, mais dénotant dans tous les cas l'insuffisance du seul texte dans le processus d'exposition, et la complétion de ce dernier avec celui de l'acteur du milieu des lettres ayant le plus directement contribué à sa création. Le concept de la « mort de l'auteur » théorisé par Barthes en 1968 visait à transformer celui-ci en « scripteur » : « Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure¹³⁵⁰. » A là lecture des observations faites, où il apparaît que le besoin de construire l'*ethos* auctorial résulte de sa propulsion dans l'espace social, sans doute cette théorie barthésienne voit-elle sa fin.

¹³⁴⁷ Bernard Pivot, *Le Procès des juges*, op. cit., p. 39.

¹³⁴⁸ Inversement à cette dynamique, rappelons que l'absence peut témoigner d'une possible recherche d'invisibilité, comme Beckett l'illustre.

¹³⁴⁹ Tandis que la télévision repose sur la symbolique née des effets du visible et peut à ce titre donner du sens par l'image, la radio, puisqu'elle ne repose que sur la voix, induit la cessation de la confrontation au texte et à l'objet-livre. Dans le contexte radiophonique, seule l'oralité – et donc, l'art oratoire – peuvent (et donc doivent) donner du sens. La radio implique une poétique de la voix ; le passage de l'écrit à l'oral est porteur de sens, et agit sur la figure de l'œuvre et de son auteur dans ce médium. A l'inverse de la *déclaration* propre à la publicité ou à la critique (la déclaration est alors celle de l'instance éditoriale, ou de l'individu réalisant la critique), ces deux médias s'inscrivent dans une dynamique d'échange et de dialectique, actant en faveur de la socialisation des individus. Toutefois, cette figuration de l'auteur peut être fictive (des comédiens incarnant la voix d'un écrivain classique). Dans ces deux relais, toutefois, le texte proprement dit est second : la mise en scène est *d'abord* celle du livre, de l'auteur, parfois de l'éditeur, et toujours de l'interlocuteur.

¹³⁵⁰ Roland Barthes, *Essais critiques*, t. 4, op. cit., p. 61-67.

6.1.4.2. Véhiculer une image de soi : scénarisation et storytelling auctorial

Toute activité sociale consistant en un jeu de rôle, soit l'endossement d'une *image de soi* véhiculée, qu'elle soit activement construite (autrement dit, qu'elle réponde effectivement à l'image que l'individu veut donner de lui), ou qu'elle le soit passivement (autrement dit, qu'un écart se construise entre l'image que l'individu veut donner et celle qui lui est effectivement attribuée), l'interaction induit dans tous les cas une scénographie de soi constitutive de l'*ethos*, soit de la (re)présentation d'une manière d'être. Et tandis que Goffman en questionnait les effets sur le rôle de l'acteur¹³⁵¹, Jérôme Meizoz ouvre la réflexion au domaine des lettres plus spécifiquement : « La “posture” désigne la présentation de soi de l'écrivain en situation littéraire publique¹³⁵². » Ce bâttissement d'un *ethos* comme identité reconnaissable par l'inscription visible d'un élément véhicule d'autorité dans l'espace médiatique permet à la mythification d'opérer *via* l'exploitation du corps physique. mais la posture auctoriale ne se limite pas à cette simple apparence ou au comportement social, à la mise en scène du corps ; elle est aussi discursive et outre la possible monstration du corps, la présence de l'auteur en régime médiatique lui confère surtout la possibilité de parler *lui-même*. Ainsi, par l'oraison discursive, l'orateur doit-il agir sur son auditoire, maîtriser le *logos* (la phraséologie, les choix lexicaux et syntaxiques) ; de sorte à avoir un impact émotif (*pathos*) sur les auditeurs. Qu'il y parvienne effectivement ou non, l'auteur dit et assume ce qu'il est, cherche à renvoyer une image particulière de sorte à remporter l'adhésion de l'auditoire, ou du spectateur. Le registre de langue, l'habillement, la tenue, etc. (soit les effets directement audibles ou visibles, autrement dit l'apparence) sont tout autant d'éléments porteurs de sens que le cadre lui-même¹³⁵³. La mise en scène de soi, lorsque le locuteur cherche à se construire une certaine posture, porteuse de sens et idéalement de légitimité et d'autorité, est orientée selon la nature du message communiqué et la contextualisation de ce message ; la prise de parole ou l'expression sont fonction de l'expérience du locuteur, du cadre d'expression (selon qu'il est plus ou moins libre, ou plus ou moins contraignant), et de l'effet recherché lors de la réception de cette parole ou de cette expression par l'interlocuteur ou le spectateur. Mais l'ouverture sociale de l'écrivain est aussi celle d'une exposition de sa pratique créative. Le texte n'est pas la parole médiatisée de

¹³⁵¹ Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. 1. *La Présentation de soi*, Minuit, coll. « Le sens commun », 1973.

¹³⁵² Jérôme Meizoz, « Postures d'auteur à l'ère médiatique : présentation de soi ou auto-promotion ? », dans Marie-Ève Thérénty et Adeline Wrona (dir.), *L'Ecrivain comme marque*, op. cit., p. 157.

¹³⁵³ La mythification de l'individu singulier permettant l'incarnation d'une posture peut ainsi jouer sur le registre corporel. Des éléments signifiants visuels propres à l'individu participent de l'élaboration de son personnage, par un procédé de démarcation physique, notamment vestimentaire (à l'exemple d'Amélie Nothomb). Ponctuellement, certaines caractéristiques témoignent d'une construction artificielle de la posture d'écrivain selon divers tropes physiques ; ainsi de Barthes selon qui « L'âge fait toujours partie du sujet qui écrit » (Roland Barthes, *La Préparation du roman*, op. cit., p. 14.), etc.

l'auteur (puisque'elle est *œuvre* et non *discours sur l'œuvre*) ; le texte est le *média* lui-même de la parole de l'auteur, son *accessoire* (dans le sens où il « donne accès » à cette parole). La parole verbalisée ou écrite de l'auteur « hors le texte » est par définition épitextuelle, dissociée de ce dernier, au même titre que toute production épitextuelle d'une instance autre que l'auteur. Ce discours de l'auteur sur son propre statut est un moyen d'affirmer l'autorité auctoriale (par le rappel de sa paternité) ou d'affirmer sa légitimité littéraire. Dans l'exposition médiatique, qui fait que par effet scénographique l'auteur « joue un rôle », cette démonstration de l'acte créatif peut également être scénarisée. Le relais médiatique n'est plus seulement moyen d'entériner la légitimité littéraire, mais façonne aussi une autorité proprement *auctoriale*. La médiatisation devient derechef l'occasion de bâtir un *storytelling*, discours mythifiant de soi par la mise en récit selon une série de modèles dont la typologie a été déjà établie et détaillée par Heinich¹³⁵⁴ et reprise notamment par Langlais et Thérenty¹³⁵⁵. Dans une poursuite de cette réflexion, nous pouvons toujours continuer de constater la persistance contemporaine de ces figures : ainsi retrouve-t-on continuellement, outre l'archétype de « l'artiste » en isolement évoqué *supra*, l'argument générique de l'« authenticité » du travail réalisé par « l'artisan » et revendiquant un certain détachement d'avec la réalité de sa propre réussite. Ainsi de Marc Levy affirmant : « Je n'ai jamais pensé au succès, je n'y pense jamais en tant que tel. [...] Je travaille beaucoup, sans aucune certitude, car l'écriture est un artisanat¹³⁵⁶. ») ; ou de Virginie Grimaldi : « J'avais donc construit le livre et après je me suis lancée dans la rédaction et là, c'est la traversée du désert parce que je ne sais pas si je vais y arriver, parce que j'ai effectivement la structure, toutes ces cases, mais il faut les remplir, il faut semer des petites graines, planter des petits fils qu'il va falloir rassembler à un moment ou à un autre¹³⁵⁷. » Dans un autre schéma se trouve le modèle plus pragmatique de l'« entrepreneur », où s'observe plus aisément l'acceptation décomplexée du succès, telle Grimaldi énonçant : « Quand je vois le départ que prend mon dernier roman, je n'arrête pas de dire : “C'est fou, c'est incroyable !”, j'ai un énorme sourire depuis une semaine.¹³⁵⁸ ». De la sorte se constate l'attachement à l'estime du lectorat, dans un discours pouvant notablement se placer « ostentatoirement du côté de l'intérêt des lecteurs contre une critique élitiste¹³⁵⁹ » : « Ce succès, bien-sûr c'est très agréable d'avoir du succès et ce succès je

¹³⁵⁴ Nathalie Heinich, *Etre écrivain*, op. cit.

¹³⁵⁵ Pierre-Carl Langlais et Marie-Ève Thérenty, « Le *storytelling* autour des écrivains de *best-sellers* », dans Olivier Bessard-Banquy et al. (dir.), *Best-sellers : l'industrie du succès*, op. cit., p. 325-342.

¹³⁵⁶ <https://www.marcl Levy.com/marcl Levy/interview> [consulté le 30 juin 2023].

¹³⁵⁷ Jan Le Bris de Kerne, « Entretien avec Delphine De Vigan : “D'après d'une histoire vraie” » [en ligne], dans *Diacritik*, 31 octobre 2017. <https://diacritik.com/2017/10/31/entretien-avec-delphine-de-vigan-dapres-dune-histoire-vraie/> [consulté le 30 juin 2023].

¹³⁵⁸ Anastasia, « Virginie Grimaldi : “Dès que j'ai pu lire, j'ai eu très envie d'écrire” » [en ligne], dans *L'Eclaireur*, 4 mai 2021. <https://leclaireur.fnac.com/article/cp48480-virginie-grimaldi-des-que-jai-pu-lire-jai-eu-tres-envie-decrire/> [consulté le 30 juin 2023].

¹³⁵⁹ Pierre-Carl Langlais et Marie-Ève Thérenty, « Le *storytelling* autour des écrivains de *best-sellers* », art. cité,

le traduis immédiatement en amour et quand je vais dans des dédicaces, quand je rencontre de mes lecteurs je sens vraiment leur amour¹³⁶⁰. » Transversalement à la spécificité de chaque modèle et de chaque occasion d'exposition de soi se retrouveront par ailleurs divers tropes réitérés ; comptons notablement parmi ceux-ci la velléité d'écriture ancienne, Michel Bussi disant ainsi : « J'ai toujours écrit et aimé raconter des histoires¹³⁶¹ » ; ou encore l'esthétique du refus éditorial initial avant l'acceptation, comme l'exprime Tatiana de Rosnay : « Héloïse [d'Ormesson] m'a donné ma chance après qu'une vingtaine d'éditeurs aient refusé le manuscrit de *Elle s'appelait Sarah*. Elle y a cru à un moment où personne n'y croyait : en soi, c'est déjà assez magnifique¹³⁶² ! » Comme l'éditeur à son sujet, l'auteur peut être dans l'itération tropique pour ancrer sa légende¹³⁶³. Entre les revues, entretiens, conférences, apparitions télévisées, s'instaure alors une circularité de l'argumentation, qui agit également dans le sens d'une artificialisation de la posture incarnée.

En somme, sous diverses couleurs, l'écrivain est ainsi placé dans une nouvelle dynamique de communication, mais aussi de « vente » de son image comme produit. Mais quoiqu'elle soit assurément moyen d'affirmer une autorité auctoriale, cette transformation est-elle pourtant de son initiative, ou de celle de tiers ?

6.1.4.3. Médiatiser l'image auctoriale : occasion d'autonomie, ou marque de contrôle ?

Au-delà du fait que l'exposition soit l'occasion d'une mise en scène de soi, la présence de l'auteur en régime médiatique induit toujours l'existence d'un encadrement. Celui-ci est d'abord éminemment lié à la nature du média concerné, et laisse supposer une absence de contrôle *total* de l'auteur dans la construction de sa posture ou de sa promotion : « l'image de

p. 333.

¹³⁶⁰ Dan Bucea, « Rentrée littéraire – Interview exclusive de l'écrivain Amélie Nothomb » [en ligne], dans *Le Petit journal*, 10 octobre 2017. <https://lepetitjournal.com/bucarest/communaute/rentree-litteraire-interview-exclusive-de-lecrivain-amelie-nothomb-158410> [consulté le 30 juin 2023].

¹³⁶¹ Valérie Peiffer, « Michel Bussi, l'histoire d'un succès » [en ligne], dans *Le Point*, 4 novembre 2014. https://www.lepoint.fr/villes/michel-bussi-l-histoire-d-un-succes-04-11-2014-1878663_27.php#11 [consulté le 30 juin 2023].

¹³⁶² Julie Vasa, « Entretien avec Tatiana de Rosnay » [en ligne], dans *L'Apostrophée*, 5 avril 2018. <https://lapostrophee.com/entretien-avec-tatiana-de-rosnay/> [consulté le 30 juin 2023].

¹³⁶³ Amélie Nothomb rappelle ainsi régulièrement son besoin de consommer du thé pour atteindre la capacité physique d'écrire : « Au réveil, j'ingurgite d'un coup du thé infect, parce que beaucoup trop fort. L'idée, c'est de me faire exploser la tête avec une trop grande quantité de théine dans un estomac vide. Ensuite, je me jette sur mon cahier pour écrire. » Voir Isabelle Grégoire, « Amélie Nothomb : “Mes livres ne parlent que d'une chose : le rapport à l'autre” », [en ligne], dans *L'Actualité*, 26 novembre 2011. <https://lactualite.com/culture/amelie-nothomb-mes-livres-ne-parlent-que-dune-chose-le-rapport-a-lautre/> ; puis encore, dix ans plus tard : « Ce thé fait exploser la tête et procure une espèce d'énergie bouillonnante qui m'est absolument indispensable pour écrire. » Voir Alexis Patri, « Amélie Nothomb : “Ma potion magique pour écrire, c'est un thé qui fait exploser la tête” » [en ligne], dans *Europe 1*, 12 septembre 2021. <https://www.europe1.fr/culture/amelie-nothomb-ma-potion-magique-pour-ecrire-cest-un-the-qui-fait-exploser-la-tete-4065982> [consulté le 30 juin 2023].

soi projetée par le locuteur est au moins partiellement déterminée par la scène englobante (qui se rapporte au type de discours : le discours politique, ou médiatique, par exemple), et la scène générique (qui se rapporte au genre de discours : une interview télévisée, par exemple)¹³⁶⁴. » Si l'imprévu existe toujours¹³⁶⁵, le traitement des sujets et l'orientation des entretiens nécessite un guidage de la parole, voire une organisation préalable dans certains cas (notamment télévisuels). Mais si la médiatisation permet ainsi d'autres constructions de l'image sociale de l'écrivain, et que ces constructions demeurent organisées, ce retour incluant sa présence n'est pas pour autant qu'une action menée par les acteurs de ces réseaux médiatiques, vis-à-vis desquels l'auteur ne deviendrait qu'un objet d'exposition ; il peut devenir le signe d'une certaine prise de conscience de l'importance de cette dernière, et l'occasion de la démonstration d'une certaine autonomie autrement questionnée. La médiatisation de la parole à la fois confère un moyen d'*humaniser* la figure d'écrivain, et s'instaure comme l'occasion d'un affranchissement : l'autonomie aurait dès lors pour finalité de dépasser le cadre légitimant de la promotion réalisée à l'initiative des tiers, pour être replacée entre les mains de l'auteur. Si la médiatisation se bâtit en décalage d'avec le rapport usuel de l'écrivain à sa maison d'édition, en ce qu'elle supprime la fonction de l'instance éditoriale, ordinairement propice à « parler au nom de » l'instance auctoriale, elle, est aussi moyen pour cet auteur d'affirmer une individualité et de devenir « entrepreneur » de sa propre visibilité, en capacité désormais de parler en son nom personnel. Le parcours de Yourcenar est ainsi notamment décrit comme celui d'une « longue histoire, souvent guerrière, où les changements, les péripéties, les conflits, se déroulent tandis qu'en même temps l'auteur mûrit une vision globale de son œuvre et l'organise de son vivant et pour après sa mort, parallèlement à une image publique d'elle-même donnée à l'occasion des honneurs reçus et des manifestations médiatiques auxquelles elle consent¹³⁶⁶. » L'autonomie devient reflet d'une autorité et d'une puissance de renégociation par l'écrivain qui, si elle peut se constater dans les lieux « invisibles » du rapport (soit en dehors de l'espace public de réception) présente dès lors des éléments observables à travers d'autres espaces. Que cet espace soit ou non régulé par une autre instance légitimante (plateau télé, journal, salon), la capacité de (re)négociation de l'auteur face à sa maison lui permet, dans une certaine mesure, de dépasser l'injonction éditoriale dans ses effets épitextuels. Cette capacité à parler en son nom, même lorsqu'elle n'est pas l'occasion d'exprimer une *autorité* à proprement parler dans la construction de l'image de soi, repose en outre sur une mise en retrait de la figure éditoriale ; en effet, la mise en scène de l'auteur se fait *a priori* au détriment de celle de l'éditeur, d'abord plus rare dans la parole de l'auteur lui-

¹³⁶⁴ Ruth Amossy, « La notion d'*ethos* : faire dialoguer l'analyse du discours selon D. Maingueneau et la théorie de l'argumentation dans le discours » [en ligne], dans *Argumentation et analyse du discours*, n°29, 2022. <https://journals.openedition.org/aad/6869> [consulté le 30 juin 2023].

¹³⁶⁵ A l'exemple de la scène de Charles Bukowski sur le plateau d'*Apostrophes* le 29 septembre 1978.

¹³⁶⁶ Marc Brossollet, « Marguerite Yourcenar et ses éditeurs », art. cité, p. 315.

même : les discours autoriaux font fréquemment l'économie de la mention de l'intervention potentielle et préalable de cette instance. Sa dissimulation par la mise en scène de la genericité du texte comme *allant de soi* dessert l'objectif d'un renforcement de l'autorité auctoriale en ne la supposant pas guidée, contrainte voire castrée par les entreprises intermédiaires entre la création initiale et la publication. Cet effacement se retrouve dans la parole des acteurs de l'espace médiatique eux-mêmes, où le rôle de l'instance éditoriale se voit réduit à une activité secondaire, utilitaire, essentialisée à l'activité de mise à disposition de l'œuvre. Le discours des tiers de légitimation, amateurs comme professionnels, tend ainsi à présenter le livre comme produit abouti, tout homogène généré du seul fait de son auteur¹³⁶⁷, et où l'échange porte plus volontiers sur les œuvres proprement dites, ou sur des éléments biographiques autoriaux que sur le principe du cheminement prépublicationnel¹³⁶⁸. Même si ces relais assurent un intérêt promotionnel (donc au bénéfice financier de l'instance éditoriale), la réduction du travail éditorial (individuel comme structurel) à la fonction de simple support participe donc de sa discrétion. Mais si cette dernière contribue visuellement à faciliter la figuration d'un renversement du rapport usuel d'autorité, et donc l'impression d'autonomie auctoriale, il n'en découle pas son effacement : si l'éditeur est renvoyé à sa nature « d'homme de l'ombre », l'intervention auctoriale dans un espace de visibilité (télévisuel ou journalistique), n'en demeure pas moins un moyen de mythifier la posture éditoriale : du fait même de sa réintégration dans le corps social, l'auteur se fait représentation d'une posture d'écrivain et de son œuvre, mais aussi incidemment celle de la structure par laquelle il paraît, voire du catalogue de cette dernière. Dès lors se trouve un intérêt manifeste pour cette instance éditoriale à contrôler la posture de l'auteur médiatisé, contrôle essentiellement indirect : bien que les détenteurs des moyens de la légitimation – voire de la consécration – se soient multipliés, il est toujours question d'un système d'« autorisation » y permettant l'accès. L'instance éditoriale peut mettre elle-même en place les moyens de la diffusion de ses énoncés ; c'est notamment par ce biais qu'elle produit son propre discours promotionnel sous diverses formes, telles que l'argumentaire – auprès des libraires –, la publicité (dans l'espace public), ou encore le site (dans l'espace numérique).

¹³⁶⁷ Beaucoup d'entretiens télévisés ne montrent ainsi que le livre, ou ne réduisent l'éditeur qu'à sa mention comme structure, sans que plus d'information ne soit délivrée à ce sujet.

¹³⁶⁸ Les critères d'acceptation des manuscrits ne sont pour la plupart pas révélés au grand jour et dans le détail mais résumés selon de grandes lignes dont chacun peut se faire l'interprète. L'œuvre imprimée, se présentant comme un ensemble cohérent et surtout *finalisé*, ne rend pas compte des possibles évolutions et modifications préalables, ou des rapports de force exprimés ayant eu une influence sur le conditionnement de l'œuvre. L'œuvre finalisée efface les éventuels conflits, toute apparition de contradiction entre les deux paroles, ou la défense d'intérêts contraires. En ne dévoilant ses méthodes de caractérisation de la littérature qu'essentiellement par le biais des publications, et en en restreignant les logiques dans l'espace visible, l'activité éditoriale se présente comme une institution qui n'est pas *secrète* à proprement parler (hormis lorsque les publications se font dans un contexte de clandestinité), mais néanmoins *discrète* par excellence dans son fonctionnement. Cette discrétion de l'activité est renforcée par le faible nombre d'ouvrages – et la nature érudite de leurs propos – se consacrant à l'Histoire de l'édition, ou à la figure de l'éditeur qui, à l'inverse des écrivains fréquemment sujets de telles publications, est relativement ignoré'.

Toutefois, le recours à d'autres supports et leur exploitation comme relais promotionnels, parmi lesquels se trouvent la radio, la télévision, ou encore la presse, nécessitent couramment l'aval d'une autorité tierce, relative à ce support. Dans de tels contextes, l'invitation des auteurs résulte souvent d'une négociation mobilisant une relation entre la structure éditoriale qui agira dans le sens d'une recommandation de l'écrivain (souvent par le biais de l'attachée de presse) représentant un investissement, et les médias. Mais ceux-ci restant maîtres de leurs choix dans la sélection des matériaux promus, voire autrement à l'initiative des invitations (« j'ai été invité chez Taddéï » (auteur anonyme)), la médiatisation des auteurs demeure d'abord la conséquence de décisions d'acteurs du réseau autres qu'eux. Quelle que soit la forme de l'inscription médiatique (qu'il s'agisse d'occuper un espace publicitaire, de réaliser un entretien, de participer à une émission télévisée), le relais paraît le plus souvent fonction de l'accord des pouvoirs responsables de ces espaces, où l'action éditoriale demeure déterminante :

[...] à un moment, l'édition « autorise » et met l'auteur en circulation comme un sujet singulier mais recevable par la société. Ensuite vient le jeu des médias. Par exemple, pour mon premier livre, l'attachée de presse de la maison-mère m'a appelé la veille de la publication, pour me dire que j'aurai un article le lendemain dans *Libération*. L'édition m'avait autorisé par le biais d'une structure assez *hype* et de sa maison-mère ; et la presse m'avait « inventé » ou « désigné », comme personnage singulier : j'étais tout de suite reconnu. (auteur anonyme)

Plus subrepticement, le contrôle indirect peut également s'établir en dehors d'une telle négociation, par la suggestion préalablement à la médiatisation, supposant l'existence d'un encadrement plus ou moins souple selon les cas : « Mon éditeur m'a déjà dit d'être le plus sobre possible quand on m'interroge sur lui en public, et d'évoquer simplement la relation de confiance. Il y a des secrets de famille. La question du secret est importante. Il ne s'agit pas là d'un contrat, mais d'un pacte tacite. » (auteur anonyme) En bref, quoique l'inscription de l'auteur dans cette scène publique agisse bien dans le sens de la construction d'une image de soi, cette présentation ne peut être pour autant réduite à la seule activité de l'écrivain en autonomie. Le retour de l'écrivain dans l'espace social peut être aussi le fait d'autres autorités, marquant la persistance d'un « contrôle » de l'image. La médiatisation de l'individu n'induit pas de présence concrète du pouvoir, mais n'en est pas moins convoyeuse d'autorité : l'auteur ou l'éditeur mis en scène deviennent représentants, *via* l'image et la parole, de « modèles » participant de la mythification de soi ou de l'autre. L'éditeur, ainsi, agit également sur cette « présentation » par l'influence qu'il possède dans son organisation, quand il ne se substitue pas directement à cette parole.

6.1.4.4. Le contrôle direct : la médiatisation de la figure éditoriale

Ainsi dans l'espace médiatique, le plus souvent, la posture éditoriale est incarnée symboliquement à travers l'objet-livre présenté ; elle est donc indirecte. Mais si la scénographie éditoriale est plus immédiatement accessible dès lors qu'elle est structurelle (puisqu'elle agit directement sur l'objet-livre) et que contrairement à la mise en scène du corps auctorial, la figure de l'éditeur est discrète, la parole peut aussi lui être directement donnée. Ainsi, le trope de l'« homme de l'ombre » n'est pas uniforme et la médiatisation du professionnel s'observe bel et bien, que celui-ci se fasse donneur d'interviews, ou assure une présence sur les plateaux. Bien que rare, ce phénomène n'en participe pas moins activement à la mythification, qui se façonne d'abord foncièrement par la singularisation : de nouveau capable de « parler au nom de », l'expression publique signe à la fois l'identification de l'individu et sa distinction d'avec le reste des professionnels. Si « les premiers ambassadeurs du livre sont les salariés à l'intérieur de la maison¹³⁶⁹ », tous ne disposent pas d'un pouvoir symbolique de représentation équivalent : par la nature privilégiée du lien de proximité avec les livres ou les auteurs dont il est responsable, ou par son autorité hiérarchique, le choix de représentation est essentiellement délégué à la figure du responsable éditorial ou du directeur. Par un effet de concaténation des valeurs individuelles de la maison, dans une esthétique sublimante, cette médiatisation participe de l'entretien d'un imaginaire collectif réalisé au détriment des autres acteurs éventuels travaillant pour le compte de l'entreprise¹³⁷⁰. Du fait de son rapport aux auteurs, aux textes, à l'architecture établie entre ces derniers et le milieu de la production des biens culturels, l'éditeur incarne *et* est construit par les relais constitutifs du régime médiatique comme « ambassadeur », mais aussi comme véhicule de la valeur culturelle du livre¹³⁷¹. Ainsi, figurer l'individu-éditeur comme représentant de la maison dans l'échange correspond à révéler une dimension humaine et accessible du fonctionnement de la maison au grand public tout entier, permettant d'atténuer les dimensions d'inconnu et d'étrangeté au spectateur ou à l'interlocuteur. Dans un tel contexte, à l'inverse de la production épitextuelle à des fins promotionnelles, la médiatisation de la figure éditoriale n'agit pas dans le sens d'une dissimulation ; au contraire, l'individualité et la

¹³⁶⁹ Collectif, « Nous sommes entrés dans la best-sellerisation du monde. Table ronde des professionnels du livre », art. cité, p. 381.

¹³⁷⁰ Au sein des structures éditoriales, les professionnels attachés à la matérialité (tels que les fabricants et maquettistes) agissent essentiellement comme des relais de communication internes au milieu du livre ; conscrits à l'intérieur de la chaîne, leur présence médiatique est moins requise que celle des « éditeurs » ; à moins que le cadre discursif porte sur les compétences techniques relatives à l'exercice du métier. Moins tenus de défendre la valeur symbolique du livre, moins légitimes à parler « au nom » des auteurs de la structure, ces activités en deviennent fréquemment encore plus invisibilisés, et absentes de l'imaginaire collectif.

¹³⁷¹ L'autorité ainsi déléguée en interne est secondement entérinée par la présence même de l'individu dans l'espace médiatique. En effet, lorsque la médiatisation de l'instance éditoriale se fait par le biais d'une institution accueillante (radio, télé, etc), celle-ci reconnaît à son tour l'autorité de l'entité invitée à parler *de* et *au nom de* (la maison ou les auteurs du catalogue).

personnalité sont mises en avant. Par sa singularisation, l'exposition du corps fait de ce dernier un objet possiblement mythifié¹³⁷², comme cela s'observe chez l'auteur. Toutefois, si la parole éditoriale médiatisée reste un discours produit *au nom* de la structure qui délègue l'autorité, elle n'est pas pour autant l'occasion de briser le rapport de non-initié. En effet, l'objectif n'est pas de révéler le fonctionnement de pratiques internes, qui pourraient remettre en cause la légitimité affirmée par l'éditeur dans son action (par exemple, questionner les choix de publication)¹³⁷³. L'intervention médiatique suppose par ailleurs la capacité de représentation d'intérêts autres que les siens propres : la médiatisation de la parole éditoriale devient de ce fait à la fois véhicule supplémentaire du bien-fondé de l'entreprise, et par extension de la légitimité des publications. Si l'énoncé éditorial médiatisé peut limiter le discours à l'individu lui-même ou au fonctionnement de sa structure¹³⁷⁴, il est aussi l'occasion d'étendre l'évocation de l'activité professionnelle proprement dite à *l'objet* de son emploi. Par le truchement de l'objet littéraire, cette nouvelle forme de valorisation devient là encore le moyen de relayer une autorité autre que la sienne propre : si la présence médiatique est un acte d'assise (ou de démonstration) de l'autorité de l'entité médiatisée, elle est *aussi* celle de son support de travail partagé. La médiatisation de l'individu-éditeur devient alors le moyen de légitimer *aussi* le créateur plus que la figure éditoriale elle-même, par la promotion de la posture auctoriale et/ou de la littérarité de son œuvre. En ce cas, la parole éditoriale médiatisée peut se faire *itération* ou *accompagnement* de la parole auctoriale, faisant valoir la primauté de l'autorité de celle-ci, et agir comme son complément¹³⁷⁵. Mais bien que *support d'autrui*, la production d'énoncés au nom de l'auteur singulier peut également témoigner d'une certaine esthétique du remplacement

¹³⁷² Tout comme l'auteur, l'éditeur n'est pas exempt des logiques signifiantes véhiculées par l'exposition du corps physique et de ses attributs. Ainsi de la pipe ou de la moustache de Hubert Nyssen, image d'Epinal du grand-père bienveillant, ou du costume bleu marine accompagné de son nœud papillon de Gaston Gallimard, symbole daté d'une certaine bonhomie bourgeoise ; des t-shirts figurant des groupes de *black metal* d'Aurélien Masson, marque d'un désenclavement plus contemporain de ces mêmes délimitations bourgeoises. Ces éléments ne prennent néanmoins sens que lorsqu'est possible un échange physique entre un observateur et un observé, que celui-ci prenne lieu dans le cadre du privé, ou dans l'espace médiatique.

¹³⁷³ La discrétion concerne essentiellement les pratiques éditoriales, soit la lumière faite sur les choix de publication et les raisons ayant motivé ces choix ; ces décisions étant potentiellement soumises à la critique en cas de dévoilement, elles sont souvent romancées, essentialisées par le biais de la mise en avant de qualités non discutables, invérifiables, engageant la croyance en la compétence, en le savoir-faire (le « flair » de Gallimard, la « nécessité » de Nyssen, etc.). voir *supra*.

¹³⁷⁴ Ce qui s'observe notamment par la parution d'émissions spécifiquement consacrées à la question de l'édition, à la figure d'un éditeur donné, ou par une invitation sur un plateau télévisé à l'occasion d'un événement de nature extra-littéraire, tel qu'un rachat ou une fusion d'entreprise, etc.

¹³⁷⁵ Voir par exemple l'entretien de Nicolas Mathieu, prix Goncourt 2018, en présence de son éditeur Manuel Tricoteaux : « "Je n'étais pas angoissé par l'obtention du Goncourt, le risque qu'il prenne la grosse tête, se souvient son éditeur. Un signe qui ne trompe pas : il était lui-même inquiet pour le livre d'après." Un verre d'eau à la main, Nicolas Mathieu sourit : "Je lis Céline, Proust, Colette... Vous avez vu les œuvres, leur dimension ? Je sais que je ne ferai jamais quelque chose d'aussi grand." » Alexandre Duyck, « Nicolas Mathieu : "Le prix Goncourt a changé ma vie du tout au tout" » [en ligne], dans *Marie-Claire*, 2 octobre 2022. <https://www.marieclaire.fr/nicolas-mathieu-ecrivain-interview-portrait,1434413.asp> [consulté le 30 juin 2023].

sous diverses modalités : par une évocation ponctuelle¹³⁷⁶, ou, dans certains cas, par l'entière prise en charge de la responsabilité de la transmission de l'intention d'auteur en la livrant au sein de l'espace public. En se faisant interprète, l'éditeur peut tempérer la possible dissolution de l'autorité auctoriale à travers l'espace médiatique, facilitant un certain contrôle de l'image : seul intermédiaire avec l'interlocuteur (possiblement biais de légitimation, sur les plateaux télévisés, ou dans les journaux), la construction de la figure mythifiée passe ainsi entièrement entre ses mains¹³⁷⁷. Cet éloignement des pratiques de mise en scène de l'auteur dans un rôle de transmission par la construction du lien social est notamment le moyen d'entretenir un certain imaginaire collectif d'écrivain dévoué à son seul art (voir *supra*).

Ainsi, qu'il s'agisse de radio, de télévision ou autres, les innovations techniques et l'intérêt croissant porté au livre par les divers relais reconfigurent la posture des acteurs du monde littéraire : ceux-ci se font les véhicules d'une certaine parole auctoriale et/ou éditoriale. Mais alors de quoi, ou de qui, deviennent-ils facteurs de légitimation ?

Suite à la transformation des formes de la consécration – passant désormais par divers canaux –, la figure du « grand écrivain » elle-même n'est aucunement déconstruite : un grand écrivain est toujours celui déclaré comme tel par des instances tierces à l'auteur et à l'éditeur. Néanmoins, les instances de constitution ou de déclaration du « grand écrivain » changent, et signent la fin de celles-ci comme l'apanage du critique.

6.2. Conséquences, principes et effets de la dilution dans les biais culturels : des régimes de visibilité variables

Ainsi, bien qu'il existe des contre-exemples, l'objectif demeure l'exposition de l'auteur aux fins de sa meilleure visibilité, asseyant son statut et permettant par extension une optimisation de sa présence sur le marché. Cependant, du fait que cet auteur se voit assujéti à des principes qui demeurent avant tout intéressés, l'exploitation de sa figure par l'instance

¹³⁷⁶ Dans un entretien donné en 2015, Françoise Nyssen évoque ainsi au sujet de Mathias Énard : « Notre catalogue est le fruit d'un travail réfléchi. Le parcours de Mathias Énard est typique et exemplaire : en 2008, lorsqu'il a publié *Zone*, déjà on pouvait mesurer l'étendue de son talent, et se mettre à attendre ce grand livre qu'est *Boussole* ». Nathalie Crom, « Françoise Nyssen, directrice d'Actes Sud : "Après un *best-seller*, il faut être encore plus attentif" », art. cité.

¹³⁷⁷ Samuel Beckett fuyant toute médiatisation, l'éditeur alla jusqu'à le représenter à Stockholm lors que le prix Nobel de Littérature lui dut être décerné en octobre 1969. La substitution s'observe également à l'échelle de l'interaction écrite : dès 1953, Beckett indique l'adresse des Editions de Minuit lors de l'expédition de courriers. Voir Samuel Beckett, *Lettres*, t. 2, *Les Années Godot (1941-1956)*, op. cit. A l'occasion du décernement du prix Nobel à Claude Simon, l'éditeur se met en scène à sa place sur le plateau d'*Apostrophes* du 18 octobre 1985.

éditoriale induit l'instauration de diverses stratégies ; les effets de ces dernières semblent répondre à des logiques de hiérarchisation similaires à ceux s'observant au sein d'une structure donnée (voir *supra*). Conséquence d'un contexte de surproduction où s'observe la concurrence des titres entre eux à l'échelle d'un même secteur ou d'un même marché, la construction de la posture auctoriale, qui mobilise temps et moyens, n'apparaît pas non plus équitable au sein d'un catalogue, entraînant l'existence de divers régimes de visibilité. Reflet d'un milieu où les tentatives plus risquées sont compensées par les plus fiables, et où les productions les plus infructueuses sont tempérées par les succès commerciaux, une logique de préférence, ou à l'inverse de sacrifice, se bâtit entre les auteurs. Cette constatation ne doit toutefois pas laisser supposer un fonctionnement de la notoriété ou de l'accès à cette dernière selon un schéma bipolaire, qui établirait une rupture franche entre « auteurs stars » et « auteurs invisibles » ; la réalité est parsemée de nuances.

6.2.1. La rationalisation active de la production littéraire

6.2.1.1. Un contexte favorable à la hiérarchisation des moyens et à l'écart de traitement des auteurs

La production de tous les acteurs de l'édition littéraire exploite un même marché¹³⁷⁸ : la transformation de l'édition en industrie culturelle positionne indifféremment toutes les structures qui la composent sur le même secteur en concurrence directe les unes avec les autres, que celles-ci agissent en faveur de dynamiques industrielles (par la rationalisation de leur production), ou bien qu'elles cherchent au contraire à garder une « authenticité traditionnelle ». Le besoin de survie qu'exprime l'activité éditoriale, comme vu *supra*, est à la fois microéconomique (par l'atteinte d'un équilibre financier) et macroéconomique (par la survie au sein d'un marché partagé). Il s'inscrit dans une dynamique constante de lutte qui est elle-même autant microéconomique (entre les auteurs d'une même structure), que macroéconomique (par le partage par plusieurs entreprises d'une même source financière potentielle). Mais le livre n'étant pas un produit « comme les autres », la seule force économique – aussi importante qu'elle soit – n'est pas le seul argument exploité par l'instance éditoriale. Dans ce champ de production particulier, l'acquisition d'une légitimité n'est possible que par la distinction d'avec les autres acteurs vis-à-vis desquels grandes et petites structures se mettent en concurrence. Les marqueurs de la distinction amènent à revendiquer la spécificité de chaque démarche éditoriale et à montrer cette dernière comme en décalage vis-à-vis des autres. Se « faire une identité » peut

¹³⁷⁸ Selon une logique de recherche de rentabilité, plus le public visé est large, et plus la construction de l'attente en amont se doit d'être générique ; c'est notamment le cas en littérature, dès lors que le cœur de la production n'est pas destiné à un marché de niche, et de fait dès lors délimité. En effet, au contraire de l'édition spécialisée – hors vulgarisation –, comme l'édition juridique ou scientifique, la littérature générale s'adresse à un public profane et indistinct.

tout aussi bien reposer sur des arguments historiques (par la production d'énoncés relatifs à la valeur de la filiation) qu'idéologiques, relativement à la littérature (par la défense d'une certaine conception de cette dernière), ou à son exploitation (par la dénonciation de l'industrialisation ou de la « best-sellerisation » de l'édition, par exemple) (voir *supra*). La distinction implique de créer notamment un *label*, soit une marque de distinction visuelle (voir *supra*) ; et de la doubler d'un engagement, moyen notable pour les indépendants de se démarquer sur le marché (du moins, à travers leur discours), bien que les secteurs exploités soient les mêmes que ceux des grandes structures. Afin de permettre la démarcation de ses produits sur le marché, de favoriser la réception de ses ouvrages mais aussi de tempérer ce risque, l'instance éditoriale doit donc mettre en œuvre un ensemble de stratégies, pour partie d'ordre économique : l'estimation du tirage, les choix relatifs à la matérialité, etc., soit tout l'enjeu financier entrepris dans l'optique d'optimiser l'acte d'achat. Ces stratégies reposent également sur des relais mobilisés ultérieurement à la publication (publicités, libraires, critiques, jurys, etc.) pour les appuyer (plusieurs de ces relais, cependant, peuvent agir de leur propre chef pour les accélérer, ou les freiner). La force des stratégies éditoriales initialement mises en place sont le plus souvent fonction des moyens engagés ou mis à disposition par les instances productrices pour favoriser la promotion de ces œuvres. De la force des moyens résulte donc, au moins partiellement, l'efficacité de la visibilité des œuvres. Mais cette dynamique d'optimisation n'est pas nécessairement maximalisation : certains titres à petit tirage visent expressément une reconnaissance d'estime (comme l'édition de poésie) ; l'édition indépendante, d'une manière plus générale, est perçue dans certains discours comme moins sujette aux tribulations économiques que les grands groupes : en échange d'une moindre visibilité, un capital symbolique plus fort pourrait être alors atteint. A l'encontre des politiques éditoriales de surproduction, qui engendreraient également une rationalisation de cette production et son orientation vers des schémas de préformatage – où les produits seraient eux-mêmes « prévendus », atténuant l'idée d'un « risque » éditorial pourtant consubstantiel de l'acte de publication –, le principe de l'exigence deviendrait le privilège (ou bien le terrain de résistance) des plus petits éditeurs, ou des éditeurs indépendants. Ceux-ci, par la nature de leur entreprise de publication à l'inverse des grandes structures, prendraient des « risques » autant commercialement (une moindre visibilité engendrant de moindres ventes) qu'artistiquement (en étant plus expérimentaux dans l'approche des formes usuelles, ou en expérimentant la déconstruction de ces dernières). Toutefois, l'édition reste un commerce : indépendante ou non, modeste ou non, l'instance éditoriale engage des moyens financiers et doit être rentable pour ne pas disparaître, ou ne pas être absorbée. Ainsi, qu'elles soient produites par une grande ou par une petite structure, les stratégies mises en place par l'instance éditoriale doivent conserver

l'équilibre entre capital culturel et capital économique propre au livre, et que l'un ne dissolve pas l'autre¹³⁷⁹. Ces stratégies, à la fois d'ordre symbolique et d'ordre économique, résultent de pratiques propres, d'une part à la structure singulière qui les réalise (correspondant à son histoire, à la nature de son catalogue, mais aussi aux moyens financiers dont elle dispose), et d'autre part à l'ensemble de l'industrie culturelle qu'est l'édition (soit les pratiques communes à la commercialisation des livres). La restructuration du champ éditorial par la constitution des grands groupes d'une part, et le développement de la distribution d'autre part, rend ce champ plus que jamais dépendant de la réalité économique. Astreint à des impératifs de rentabilité, ses objectifs à grande comme à petite échelle portent sur l'optimisation des investissements engagés, fussent-ils modestes, et visent à cette fin à tenter d'évincer à tout prix de l'acte de publication l'un de ses facteurs les plus structurels qu'est la prise de risque. Cette recherche peut ainsi prendre diverses formes, visant dans l'ensemble à une plus grande rationalisation de la production. Alors qu'André Schiffrin résume : « Selon la nouvelle idéologie, chaque titre devait être rentable par lui-même et il n'était plus admis qu'un livre puisse en subventionner un autre¹³⁸⁰ », et qu'au sujet d'un « petit livre d'esthétique¹³⁸¹ », seul legs de Valentin Feldman au patrimoine littéraire, José Corti écrivit : « Il est pourtant dommage que ce livre reste introuvable et, par sa présence en librairie, ne maintienne Feldman vivant ; mais ce ne serait pas un “best-seller” et il faut aujourd'hui que chaque livre en soit un, en soit du moins la promesse ! Le temps est aux gros tirages¹³⁸². », la réalité est plus brutale : tous les livres ne se vendent pas ou, pour mieux le dire, tous les livres ne se vendent pas équitablement. D'autre part, tous les livres ne sont pas rentables pour l'instance éditoriale. Ainsi, parmi les diverses stratégies de baisse du facteur « risque » persiste la recherche d'un « équilibre », soit de la compensation des ventes plus modestes par des meilleures. Déjà était-il dit de Julliard à sa mort : « Les risques de cette vocation de découvreur doivent être équilibrés par des réussites commerciales. Dans cette “écurie”, que de jeunes auteurs inconnus du public n'ont pas dépassé les trois cents exemplaires vendus, quand il en faut trois mille à l'éditeur pour couvrir ses frais¹³⁸³ ! » L'équilibre peut être observable à l'échelle de la structure tout entière, certains secteurs assurant la sécurité d'autres. Pratique courante dans l'édition, la publication de revues a ainsi longtemps été un moyen d'engendrer des recettes pour permettre la publication de littérature, à l'exemple

¹³⁷⁹ En cas de dissolution du capital économique, le livre, qui perd sa potentialité commerciale, n'est plus exploitable comme source de revenus – et par la même fragilise le développement, voire la survie, de l'entreprise qui le produit. En cas de dissolution du capital culturel, le livre n'est plus distinct d'un quelconque produit utilitaire.

¹³⁸⁰ André Schiffrin, *L'Édition sans éditeur*, op. cit., p. 54.

¹³⁸¹ Quoique le titre ne soit pas précisé dans les *Souvenirs désordonnés* de José Corti, il s'agit très vraisemblablement de *L'Esthétique française contemporaine*, publiée par Félix Alcan en 1936.

¹³⁸² José Corti, *Souvenirs désordonnés*, op. cit., p. 54.

¹³⁸³ J. P., « L'éditeur René Julliard est mort », art. cité.

de Gallimard¹³⁸⁴ ou de Minuit (avec la revue *Critique*). Mais l'équilibre peut aussi être celui entre la *nouveauté*, plus porteuse de risque, et le *fonds* qui dans bien des cas assure l'essentiel des recettes. Cette part peut être essentielle à la survie de la maison : 60 % du chiffre d'affaires de Gallimard est ainsi assuré¹³⁸⁵, chiffre similaire à celui observé chez Minuit¹³⁸⁶ ou Corti¹³⁸⁷. L'équilibre du risque peut enfin être observable entre ou plusieurs ouvrages singuliers d'auteurs installés sur le marché, induisant l'existence d'un lectorat régulier ou stable et des ventes qui le sont également, et qui par leurs rentrées épongent et assurent les faibles retours sur investissement du plus grand nombre. Les « découvertes » sont ainsi plus soumises au risque éditorial en raison de leur statut de nouveauté, du fait qu'aucun public préalable n'ait pu être vraiment déterminé. Aucun succès n'étant assuré, cet « équilibre » demeure consubstantiel de l'activité éditoriale. Son principe peut témoigner d'une stratégie active : par la modestie des tirages, le risque est diminué à l'échelle individuelle de la production ; en contrepartie, le retour sur investissement reste lui aussi modeste pour chaque ouvrage, sauf en cas de succès inattendu. Toutefois, le faible engagement à l'échelle individuelle d'un ouvrage peut également rentrer dans une stratégie à plus grande échelle, visant à instaurer un équilibre entre des publications plus certaines d'engager de larges revenus, et d'autres qui le seraient moins :

Les éditeurs publient un manuscrit sur mille ou deux mille, mais ça ne veut pas dire que les mille neuf cent quatre-vingt-dix-neuf autres sont mauvais. C'est seulement qu'il y a, déjà, une surproduction : les éditeurs ne peuvent pas tout prendre ; en plus, ils ont souvent des critères de choix qui peuvent être plus marketing qu'éditoriaux, aujourd'hui. (Patricia Duliscouet)

Cette pratique se constate à l'échelle du marché tout entier, où la portion prise par les plus grands tirages devient encore plus significative : « À l'échelle de l'édition française, la place prise par les *best-sellers* se traduit par le fait que 20 % du chiffre d'affaires est assuré par 1,5 % des nouveautés produites¹³⁸⁸ », induisant d'abord le contrôle du marché par les acteurs publiant ces titres, et ensuite l'existence d'un nombre majoritaire d'ouvrages beaucoup moins vendeurs. Mais cette stratégie s'observe aussi à l'échelle des entreprises singulières : à titre d'exemple, « Pour une maison d'édition comme Grasset, sur un ensemble de 150 nouveautés en 2017, seulement 3 titres ont suffi à représenter 43 % du chiffre d'affaires¹³⁸⁹ ». Elle est plus volontiers pratiquée par des maisons de tailles plus importantes, en mesure d'assurer à la fois de plus grands tirages pour ces publications « plus certaines », mais aussi d'assurer l'équilibre proprement dit en cas d'échec par les ventes des ouvrages moins visibles. Le concept de

¹³⁸⁴ Pierre Assouline, *Gaston Gallimard, op. cit.*, p. 294.

¹³⁸⁵ Olivier Bessard-Banquy, « Les éditions Gallimard aujourd'hui », dans Olivier Bessard-Banquy (dir.), *L'Édition littéraire aujourd'hui, op. cit.*, p. 158.

¹³⁸⁶ *Ibid.*, p. 81.

¹³⁸⁷ Voir entretien avec Bertrand Fillaudeau.

¹³⁸⁸ Bertrand Legendre, « De l'économie du *best-seller* », dans Olivier Bessard-Banquy et al. (dir.), *Best-sellers : l'industrie du succès, op. cit.*, p. 163.

¹³⁸⁹ *Ibid.*, p. 162.

surproduction (donc de variété des titres produits) induit que la seule manière de désengorger efficacement cette situation serait de rationaliser (parfois de manière également excessive) la production, autrement dit de donner la priorité à des œuvres dont la rentabilité est assurée, plutôt que de donner une chance à un nombre conséquent de parutions moins sûres de trouver un large public, mais pourtant représentatives de la diversité observable au sein des pratiques d'écriture (et tout particulièrement en matière de littérature) :

[...] il y a une crise de la surproduction. Nous sommes bien d'accord là-dessus. Il faudrait que les éditeurs se restreignent, mais d'un autre côté, je comprends le jeu éditorial ; on me l'a expliqué plusieurs fois. Un ouvrage qui se vend à plusieurs milliers d'exemplaires permet de financer la publication d'ouvrages qui seront publiés à moins d'exemplaires et qui se vendront moins ; d'où la crise de la surproduction au sens où il faut des locomotives qui entraînent des ouvrages qui se vendront moins. De ce point de vue-là, Albin Michel, d'ailleurs, est l'une des maisons qui cultive le plus ce type de production. Je pense que pour l'instant, on ne peut pas vraiment y remédier. (Jean Marc Moura)

Mais si la rationalisation se présente comme une sécurité, permettant d'essayer d'éventuels revers, elle contribue à instaurer une différence de traitement entre les « auteurs vendeurs » et les autres au sein d'une maison. Un déséquilibre s'instaure alors, au sujet duquel l'alerte est depuis longtemps donnée : « L'équilibre entre auteurs nouveaux et textes nouveaux sera progressivement abandonné pour la réédition des séries et des coups commerciaux. [...] Les succès commerciaux du passé définissent les lignes éditoriales d'aujourd'hui. [...] Les standards des lignes de produits sont de plus en plus étroits¹³⁹⁰. » Plus de livres parus entraîne une moindre visibilité pour chacun de ces livres, un risque financier plus important, et de fait un investissement moindre par livre. En conséquence, l'engagement individuel de la part des instances éditoriales baisse, ces derniers n'étant plus capables d'assurer équitablement la promotion de chacun des ouvrages dont ils ont la responsabilité, ou plus capables de répartir les investissements de manière égale. Ainsi, le risque éditorial ne concerne pas que l'éditeur (qui engage les fonds), mais aussi l'auteur qui suite à la publication met en jeu son œuvre et sa visibilité. La critique relative à la considération de la massification s'accompagne donc d'une accusation portant sur l'effet d'écrasement, né de la disproportion entre les ouvrages aux plus grands tirages et les autres, aggravant la perte de visibilité de ces derniers. La surproduction rend les livres invisibilisés encore plus en proie au risque de non-rentabilité ; l'exigence de la démarcation en devient d'autant plus prégnante, ou à l'inverse renforce la baisse de risque pris sur des publications plus « sûres ». De telles stratégies visant à la minimisation du risque n'annulent pas entièrement celui-ci. Même optimisée, la rationalisation n'est pas garantie de succès ; toute publication implique des enjeux financiers et un échec inattendu étant toujours possible (voir partie I). C'est néanmoins dans un tel contexte que se joue la rationalisation de la

¹³⁹⁰ Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin, *Du printemps des éditeurs à l'âge de raison*, op. cit., p. 17.

figure d'auteur : afin de propager cette démonstration, l'éditeur engage possiblement des moyens pour *mettre en avant* l'auteur dit « phare ».

6.2.1.2. La rationalisation de la figure d'auteur par la hiérarchisation de la visibilité

La rationalisation est plurielle : elle s'observe à grande échelle, à travers l'ensemble du champ de la création littéraire ; à l'échelle de l'entreprise, par l'optimisation de la production selon les moyens propres à chaque acteur intégré au marché du livre ; à l'échelle individuelle, par une rationalisation de l'œuvre singulière, et donc par extension de la figure d'auteur. Le changement de paradigme permettant la production de masse, nécessairement créateur de déséquilibre entre les structures éditoriales dans la répartition du marché mais aussi entre les créateurs, favorise l'instauration de stratégies. Capitaliser sur une figure d'auteur ne fait jamais disparaître totalement le risque, mais n'en demeure pas moins une méthode visant à le limiter. Si ces logiques pourraient sembler plus volontiers le reflet de pratiques industrielles propres aux grands groupes, du fait de leur possession de plus grands moyens, il s'observe toutefois qu'indépendamment des spécificités, variables selon les structures, des logiques communes visant à cette capitalisation sont engagées. Quoique toute publication donne lieu à des réflexions sur l'optimisation de sa sortie, certains auteurs font l'objet de stratégies éditoriales spécifiques, mobilisant des moyens de manière incomparable avec le reste de la production, et permettant d'optimiser leur réception par le grand public ou bien par des instances tierces de légitimation. C'est ainsi que les maisons d'édition ne se développent pas que par un ensemble de pratiques économiques, dans une lignée et un suivi tracés par les grands groupes, ou à l'inverse à la différence de ces derniers ; aussi différentes qu'elles soient, les stratégies éditoriales révèlent des dénominateurs communs, et parmi ceux-ci le fait pour les éditeurs de construire leur image autour de grands noms que les structures « font leurs ». De sorte à s'instituer elles-mêmes comme *marques éditoriales*, génératrices de créateurs, les structures participent à distinguer des figures d'auteurs qui, par leur reconnaissance symbolique ou commerciale ou celles de leurs œuvres, s'établissent ou sont établis comme des éléments indissociables de l'identité, de l'histoire de la structure qui les publie. Ces auteurs, devenant emblématiques des catalogues, participent en retour à asseoir la légitimité que ces entreprises cherchent à bâtir : le nom d'auteur va dès lors de pair avec un environnement accompagnateur. Ces stratégies sont d'abord éditoriales : structures naissantes et survivantes composant l'édition littéraire se reposent rapidement sur un catalogue précis, par une certaine approche de la littérature, ou sur des noms, le crédit naissant de l'appui d'auteurs et d'écrivains reconnus ou accédant à la reconnaissance. La rationalisation de la figure auctoriale participe ainsi d'un certain effacement de l'identité

créatrice, « marque de l’auteur sur son texte », au profit d’une exploitation du *nom* comme argument légitimant, l’instituant également comme *auteur-marque de son éditeur*.

[...] d’un point de vue managérial, il convient de prendre conscience que le nom d’auteur est un capital à créer, entretenir et défendre, mais que la gestion des noms d’auteurs par les éditeurs doit s’inscrire dans le long terme et ne pas être seulement l’affaire du service marketing. Les choix éditoriaux, le travail quotidien des éditeurs avec les auteurs, ainsi que la relation avec les lecteurs, contribuent directement à la construction de cette marque qu’est le nom d’auteur¹³⁹¹.

Ces phénomènes de capitalisation s’observent dès le XIX^{ème} siècle, ne faisant des pratiques plus contemporaines que leur chambre d’écho : d’hier à aujourd’hui, des « couples » inséparables, liant certains auteurs aux maisons qui les publient, constellent l’histoire littéraire¹³⁹², signe d’un jeu d’échange entre l’auteur et l’éditeur comme outils mutuels de mythification à des fins de visibilité. La dynamique se retrouve d’ailleurs tout aussi bien dans des entreprises de moindre notoriété, comme l’exemplifie cette directrice de maison régionale pour qui l’auteur-marque est « Marie Hubert Nasser avec son premier roman qui a vraiment très bien marché, après, il s’est créé une sorte de relation magnifiée. Un jour, quand on a publié son troisième livre chez nous, elle m’a dit : “Ou il est publié chez vous, ou je ne le publie pas”. » (Patricia Martinez) La mutation du marché, tout en continuant de jouer sur cet aspect, induit néanmoins un changement d’échelle pour certains de ses bénéficiaires. A tout le moins, « Penser l’écrivain comme marque, c’est donc interroger le fonctionnement du marché de la littérature, depuis que le livre est entré dans la culture de masse, au tournant du second XIX^{ème} siècle¹³⁹³ » ; mais le publicitaire peut aussi bien être l’éditeur lui-même. Si la survie d’une structure ou son développement s’explique par des facteurs d’ordre économique, la figure de l’auteur reste le cœur du commerce. Toutefois, en raison même de l’hétérogénéité des structures, dans le discours éditorial et selon la nature de l’œuvre, de l’auteur, de l’éditeur, voire de la collection, les schémas de construction de « l’auteur marque » peuvent grandement varier.

6.2.1.3. L’« auteur-marque » comme « grand écrivain »

A la « marque » peut être préféré le concept symbolique de « grand écrivain », effaçant le principe de la commercialisation d’une image auctoriale derrière une phraséologie privilégiant la dimension créatrice. La construction donne ici la primauté à la portée symbolique d’un auteur légitime par son activité auctoriale, sans faire primer l’argumentation sur les

¹³⁹¹ Véronique Collange et Mathilde Puhl, « Le nom d’auteur est-il une marque ? », conférence donnée à l’occasion du colloque *13th International Conference on Arts & Cultural Management*, à la Burgundy School of Business, 26 juin-1er juillet 2015. https://www.researchgate.net/publication/281554645_Le_nom_d’auteur_est-il_une_marque [consulté le 30 juin 2023].

¹³⁹² Au XIX^{ème}, Jules Verne et Pierre-Jules Hetzel ; Flaubert et Michel Lévy ainsi que Charpentier ; Musset et Charpentier ; Baudelaire et Poulet-Mallasis. Plus tard, Beckett et Lindon, Corti et Gracq, Gallimard et Camus, etc.).

¹³⁹³ Marie-Ève Thérénty et Adeline Wrona, « Introduction », art. cité., p. 11.

résultats financiers engendrés, ou sur une figure d’auteur plus « populaire ». Véhicules des concepts de légitimité et d’innovation (narrativement ou textuellement parlant), tout en reflétant aussi une conformité aux attentes de la maison qui les publie, les « grands noms » deviennent à la fois représentants des valeurs éditoriales de leurs maisons, et les incarnations de leurs exigences en matière de littérature. Ils participent à la légitimation de la présence de la maison sur le marché : par découverte, récupération ou construction, le modèle vise bien à conférer une indéniable prestance au catalogue, le rendant « inséparable » de la structure publiante. La littérature n’est plus qu’un simple lieu d’exercice de la création artistique, mais devient un *prétexte* à la production. Au cœur de ce paysage, la NRF rassemble dès ses débuts les plus grandes plumes de l’époque et se distingue tout particulièrement dans ce modèle, faisant notoirement dire à Gaston Gallimard : « La littérature française, c’est moi¹³⁹⁴ ! » Mais le recours aux noms-totems d’écrivains est une pratique que l’on retrouve autant dans les plus grandes et anciennes structures que chez les plus petites : suite à l’arrivée de Jérôme Lindon à leur direction, les éditions de Minuit bâtissent leur visibilité sur les deux noms de Beckett, figure du génie isolé fuyant toute forme de médiatisation et dont la vie de l’œuvre dépend conséquemment presque intégralement de l’implication éditoriale, et de Robbe-Grillet, lecteur puis conseiller littéraire de la maison pendant trente ans (de 1955 à 1985), et de fait acteur direct de la promotion de ses propres ouvrages comme de ceux de ses confrères et consœurs. L’instauration d’auteurs-phares littéraires permet même dans certains cas à des maisons d’être « lancées », à l’exemple de Nina Berberova, « la grande dame d’Actes Sud¹³⁹⁵ ». Ainsi, la conception d’une légitimité par la construction du catalogue et l’intégration de noms prestigieux (ou rendus tels) à ce dernier est essentielle pour construire ou conserver une identité, voire une indépendance :

Il faut trois ans de lutte quotidienne sur tous les fronts, pour atteindre un premier seuil de notoriété, auprès de la presse et des bons libraires, qui permet un véritable accès au marché. Il faut dix ans pour constituer un catalogue qui attire des auteurs contemporains vraiment intéressants. Il faut vingt ans, sans erreur grave, pour imposer sa marque à l’ensemble de la chaîne du livre et conserver les auteurs découverts ou les idées lancées¹³⁹⁶.

La stratégie d’association de la structure aux noms peut ainsi s’effectuer dans un temps plus ou moins long. Un auteur du fonds peut incarner le « grand nom » du passé, figure incarnant une plus grande autorité que ses confrères ne disposant pas d’une légitimité ancrée¹³⁹⁷. Mais si cette stratégie commune d’héritage dépasse l’hétérogénéité des structures – dès lors que

¹³⁹⁴ Pierre Assouline, *Gaston Gallimard, op. cit.*, p. 11.

¹³⁹⁵ Raymond Jean, « Actes Sud en cinq actes », art. cité, p. 12.

¹³⁹⁶ Jean-Marie Bouvaist, *Pratiques et métiers de l’édition, op. cit.*, p. 29.

¹³⁹⁷ A titre d’exemple, Calmann-Lévy indique sur l’historique de sa maison : « Il parvient à inscrire à son catalogue les noms des plus prestigieux écrivains du XIXe siècle : Dumas, Baudelaire, Flaubert, Hugo, Balzac, Sand, Lamartine, Stendhal, Gautier, Nerval. » <https://www.calmann-levy.fr/qui-sommes-nous/> [consulté le 30 juin 2023].

leur fondation remonte à suffisamment loin –, l’affiliation d’un auteur à son cheptel peut d’une façon générale se structurer selon deux modalités : par la reprise du travail d’écrivain, ou par son accompagnement dès ses débuts. La première forme est celle de l’intégration du « grand auteur » institué, bénéficiant déjà d’une reconnaissance. La capitalisation sur sa figure implique le repos sur une notoriété propre à l’auteur ou son œuvre auctoriale ; dès lors, des facteurs externes peuvent rentrer en ligne de compte, parmi lesquels la reconnaissance ou le succès commercial préalablement acquis, amenant à des stratégies de récupération de sorte à bénéficier de l’aura du créateur ; ainsi de Hervé Bazin, récupéré par Le Seuil depuis Grasset, de Houellebecq chez Flammarion, etc. La récupération d’un grand nom peut s’opérer auprès de l’auteur individuellement, ou par le biais du rachat de structures entières¹³⁹⁸. L’autre forme est celle de l’auteur « maison », révélé ou mené vers la consécration par le biais d’une maison spécifique ; à l’exemple de Jean-Philippe Toussaint chez Minuit, ou de Julien Gracq chez Corti. L’auteur « découvert » se fait le reflet d’une légitimité double : celle de l’éditeur ayant contribué à sa révélation, et celle de l’auteur lui-même par son insertion dans le champ littéraire. Dès lors, des plus grandes entreprises aux plus petites, l’objectif peut être à l’inverse la *conservation* des « grands auteurs » de sorte à en faire des égéries. Mais nouveauté ou fonds, auteur institué ou débutant, la recherche d’une démarcation de l’auteur, qui participe de sa mythification, est une constante. « Grand écrivain » ou « auteur-marque », quoique la dénomination puisse parfois varier, la stratégie économique demeure la même : l’exclusion de l’auteur des logiques de décision instaurées au cœur du système (voir *supra*) n’empêche pas l’exploitation du nom à la fois comme un repère et comme une garantie, comme l’est par ailleurs le nom de la marque éditoriale. Le « grand écrivain » dont l’imaginaire est entretenu mais que l’instance éditoriale exploite en en faisant son emblème, et dont l’œuvre reste somme toute vendue comme un produit en incarnant les valeurs, n’est ni plus ni moins qu’un « auteur-marque » que l’on refuse de nommer comme tel. Certains acteurs, de la sorte, se défient de recourir à de telles pratiques de démarcation : face au fait que même les petits éditeurs chercheraient à avoir leur « auteur-marque », bâti de toutes pièces ou récupéré, s’opposent des discours pour lesquels la distinction des auteurs entre eux n’a pas de sens, *a fortiori* dans l’édition indépendante : « J’ai mis la même énergie pour tous les auteurs. [...] En sacrifier certains pour en privilégier d’autres n’a pas de sens en édition indé. » (Charlotte Bayart-Noé) Quelle que soit la posture endossée, il demeure que la construction même d’un auteur-marque, ou l’établissement d’un lien indissociable entre structure éditoriale et auteur, est sans conteste une capitalisation sur la figure de l’auteur. Celle-ci peut être exacerbée : le « grand écrivain » pourrait ne plus se distinguer de « l’écrivain à succès ». Du fait que la notoriété (acquise ou construite), soit corrélée à l’exposition (par le

¹³⁹⁸ A ce sujet, voir également dans l’Annexe 1 – « Justifications littéraires ».

discours ou la promotion médiatique), la consécration ou ses tentatives peuvent contribuer à l'affaiblissement de la légitimité littéraire propre au « grand écrivain » pour n'en faire qu'une simple « vedette ».

6.2.1.4. La prescription qualitative en question : écrivain ou vedette ?

Par-delà la médiatisation réalisée par des relais considérés comme légitimants et marques de reconnaissance, la mise en avant de l'auteur peut contribuer à la popularisation de son *image*, soit de sa posture avant tout, et conséquemment jouer en sa défaveur dès lors que cette mise en avant se produit au détriment de la légitimation littéraire dudit auteur ou de son œuvre. Cette dynamique contribuerait à écorner la posture de l'écrivain telle que l'instance éditoriale cherche le plus souvent à la construire, et telle que la médiatisation la réitère : la dimension littéraire, devenant secondaire, fait de la fonction d'écrivain comme figure intellectuelle ou du moins créatrice un objet d'intérêt se suffisant à lui-même. Si la critique littéraire a pu, au XIX^{ème} siècle, participer à la construction de la figure du « grand écrivain » (voir *supra*), le développement de la presse *people*, naturellement marqué au XX^{ème} siècle, n'est plus la production d'une presse spécialisée destinée à un public érudit et restreint : plus légère, elle s'adresse au grand public. Cette ouverture participe également d'une certaine reconstruction de ses objets : si la visibilité certaine que ces relais confèrent aux auteurs médiatisés par ces biais tend à les « humaniser » en les sortant de l'imaginaire de l'isolement, elle tend en contrepartie à une certaine délittérarisation de leur posture. L'attention portée à ces écrivains (dont les œuvres sont elles-mêmes diffusées à un lectorat de grande ampleur) concentre un discours plus volontiers biographique ou anecdotique¹³⁹⁹ que littéraire, faisant de cet écrivain un *personnalité* avant tout, une image dont la création ne devient que le vecteur de la notoriété, où la préoccupation de la reconnaissance des qualités intrinsèques à cette œuvre est moindre¹⁴⁰⁰. La critique détermine de fait de moins en moins le « grand écrivain » que la « vedette » : « Si, pour des raisons essentiellement matérielles, le critique pur, ou à peu près, de toute alliage littéraire tend à disparaître de la presse [...] le culte de la vedette, que pratique assidûment la presse contemporaine, en est également la cause¹⁴⁰¹. » La présence auctoriale dans un espace prioritairement dédié au divertissement agit dans le sens d'une « starification » de l'auteur ; la médiatisation par ces biais engendre également un remplacement de la

¹³⁹⁹ Illustrons ce soupçon de l'exemple suivant, afin de noter la persistance contemporaine du phénomène. Francois Julien, « C'est dit : Eric-Emmanuel Schmitt : "J'aime le mensonge" », [en ligne], dans *VSD*, 31 août 2017. <https://vsd.fr/loisirs/12943-cest-dit-eric-emmanuel-schmitt-jaime-le-mensonge-22575> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁴⁰⁰ La pratique croissante du « courrier » (Bernard Pivot, *Le Procès des juges*, op. cit., p. 38-39) participe également de la « pipolisation » des auteurs et de leur considération comme « vedettes », par la focalisation sur un discours d'abord relatif à la posture de l'écrivain comme individu médiatisé, en contrepartie d'un délaissement du jugement de l'œuvre.

¹⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 47.

reconnaissance de l'œuvre par une reconnaissance de l'être¹⁴⁰². La sortie progressive de la production hors de l'espace littéraire conscrit prend également forme à travers la mobilisation des nouveaux médias concurrençant la presse (radio et télévision surtout¹⁴⁰³), et contribuant à donner de la visibilité à un « individu médiatisé » avant tout. Plus encore que pour la critique de presse et de revue, l'adresse au grand public qu'incarne la télévision tend à renforcer la production d'énoncés portant sur une littérature « grand public », ou le cas échéant à privilégier la *posture d'écrivain* avant son œuvre. Cette posture paraît *a priori* encore plus applicable aux émissions invitant des écrivains sans être elles-mêmes dédiées à la littérature ou plus largement à la culture, mais plus centrées sur le divertissement¹⁴⁰⁴. Toutefois, même les émissions spécialisées ne sont pas entièrement étrangères à ce processus. Certes, quoique la médiatisation télévisuelle au sein d'émissions littéraires ne soit pas *littérisation* à proprement parler, le seul passage sur ces plateaux n'en suppose pas moins déjà une assomption de littérarité plus que n'importe quel autre médium, bâtissant également un capital symbolique et culturel autour des invités. A l'apogée de ce système, dans les années 1980, passer ou non chez Pivot devient la caution (ou son absence) d'une entrée dans un nouvel espace littéraire légitimé¹⁴⁰⁵. Toutefois, cette réalité n'empêche pas la contribution de ces mêmes *mass medias* à la transformation de l'auteur en « vedette ». Le « système Pivot » n'y échappe pas : l'émission devient plébiscitée par les éditeurs ; ainsi, « La seule finalité du métier d'éditeur, devenu pur fabricant, était de surveiller qui, dans son écurie, passait à *Apostrophes*¹⁴⁰⁶. » L'intégralité de la machine médiatique a comme pendant de devoir « faire rentrer l'argent dans les caisses », entraînant une « compétition » (soit le fait d'être choisi pour être médiatisé) ne relevant potentiellement plus d'« aucun paramètre littéraire¹⁴⁰⁷ ». Sans doute le relais de la télévision a-t-il perdu de sa superbe depuis : « Maintenant, on se moque un peu de la télé puisque les gens qui la regardent ne lisent pas beaucoup ; c'est la radio qui prime » (auteur anonyme), mais le mal perdure. En jouant sur le rapport entre « valeur culturelle » et « célébrité », les nouveaux canaux, dans une dynamique de construction de l'image sociale de l'écrivain starisé, deviennent supports de promotion d'une auctorialité ambiguë, signe d'une « mort » double du « grand écrivain » : celle de l'imaginaire collectif qui lui est associé, figure d'un auteur en retrait, ici inversement mis sur

¹⁴⁰² En 1968 déjà, Bernard Pivot dénonce le « culte de la personnalité » qui se substitue potentiellement à la qualité littéraire de l'œuvre (*Ibid.*, p. 66).

¹⁴⁰³ *Ibid.*, p. 54.

¹⁴⁰⁴ A l'occasion de l'invitation de Michel Houellebecq sur le plateau d'*On n'est pas couché* le 29 août 2015, les quarante minutes d'émission n'abordent que la notoriété de l'écrivain, la polémique l'entourant à la publication de *Soumission* (Flammarion, 2015) ; mais son œuvre n'est abordée que superficiellement. Comme le résume Martin Winckler, « Les auteurs les plus médiatisés ne le sont pas pour la qualité littéraire de leur dernier livre, mais pour son caractère sulfureux ou polémique » (Martin Winckler, « Comment survivre à un *best-seller* ? » art. cité, p. 420).

¹⁴⁰⁵ Henri Raczymov, *La Mort du grand écrivain*, op. cit., p. 29-30.

¹⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 31.

¹⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 33.

le devant de la scène, et celle d'une priorité donnée à sa notoriété plutôt qu'à son statut d'artiste. Cette constatation invite en outre à s'interroger : dans quelle mesure la justification du vedettariat de l'écrivain (autrement dit la concentration d'une production médiatique partiellement affranchie des préoccupations esthétiques), s'indexe-t-elle sur d'autres arguments plus pragmatiques, à savoir ceux des chiffres de ventes ? La critique professionnelle, déjà accusée de « perte de vitesse » (voir *supra*), participerait elle-même de cette mutation. Si, par son attention portée à la nouveauté, le critique ne s'affranchit pas entièrement de son rôle de « découvreur » initialement attendu de lui, son rôle se transforme toujours plus en élément renforçant le paradigme plus général, donnant de la visibilité aux bons, puis très bons vendeurs : « la machine médiatique commence vraiment à s'emballer de manière structurelle à partir de 7000 exemplaires. A partir de ce chiffre, quelque chose se passe ; on passe en pilote automatique, on est partout. » (auteur anonyme) Prenant elle aussi de moins en moins de risques et s'attachant d'abord à promouvoir ce qui est déjà promu, la critique passe d'un pouvoir d'opinion à un fonction de relais proportionnel à la visibilité ; ainsi Martin Winckler dit-il au sujet de *La Maladie de Sachs* (P.O.L., 1998), couronné du prix Inter : « La publication d'un *best-seller* a des conséquences qui ne sont pas spécifiques au livre – en particulier l'argent et l'exposition aux médias [...] les lauréats [...] gagnent beaucoup d'argent et on les met à la une », puis ajoute : « Après la remise du prix, lorsque les ventes décollèrent comme une fusée, la presse écrite se mit surtout à parler du succès du roman, plus que de son contenu¹⁴⁰⁸. » Une posture ambivalente se dessine : par son rôle de consécration, le critique contribue à établir une distinction entre le « grand écrivain » et l'auteur plus populaire ; mais par sa couverture médiatique indexée sur la popularité, comme le révèle la production d'énoncés critiques lors de la sortie d'ouvrages d'auteurs identifiés comme *best-sellers*¹⁴⁰⁹, la distinction peut tendre à s'atténuer. L'instance éditoriale elle-même peut agir dans une rationalisation extrême de cette légitimité reposant d'abord sur le rôle joué par la masse, profane mais consommatrice, faisant en diverses occasions de l'auteur emblématique d'une maison celui qui vend le mieux.

6.2.2. La rationalisation exacerbée de la figure d'auteur au cœur de la stratégie éditoriale : du « grand écrivain » ou de « l'auteur-marque » au « best-seller »

6.2.2.1. Le livre et l'auteur best-sellers, marques d'un changement de paradigme

Provenant à l'origine du domaine financier¹⁴¹⁰, le syntagme de *best-seller* dans son

¹⁴⁰⁸ Martin Winckler, « Comment survivre à un *best-seller* ? » art. cité, p. 418-419.

¹⁴⁰⁹ Il est à noter que si le concept de *best-seller* engage des réflexions sur la figure de l'écrivain, il n'induit pas systématiquement le principe de la surmédiatisation comme le révèlent quelques exemples, telle que François Bourdin, peu médiatisée.

¹⁴¹⁰ Matthieu Letourneux, « *Best-seller*, consommation et idéologie », dans Olivier Bessard-Banquy *et al.* (dir.), *Best-sellers : l'industrie du succès*, op. cit., p. 107.

usage le plus commun est utilisé aujourd'hui comme un outil de description d'un phénomène sur un marché, qui se caractérise comme l'attestation d'une réussite commerciale. Si le terme désigne une réalité relative à l'intégralité du marché et peut désigner n'importe quel produit, son emploi peut circonscrire ce succès à un ensemble délimité. A cet effet, le concept n'est pas étranger à l'industrialisation du champ de production culturelle : renvoyant à l'instauration d'une fracture entre culture restreinte et prescription à grande échelle, il peut de la sorte synthétiser la conception de ce qui est « populaire » culturellement à une époque donnée. Avant même la construction médiatique qui est faite autour de lui, le *best-seller* est donc révélateur des mutations d'une période, et de l'évolution des pratiques culturelles qui les accompagnent. L'un de ses usages les plus fréquents se retrouve ainsi dans le contexte de la production de livres, pour désigner usuellement un ouvrage ayant rencontré un grand succès commercial. Aujourd'hui, par l'amalgame entre le fait de « vendre beaucoup » et de désigner un objet qui soit « le plus vendu », le *best-seller* désigne à la fois l'œuvre et son auteur. Mais tout comme le « succès », le concept fait état d'une réalité statistique : sa caractéristique s'établit comparativement à d'autres produits partageant le même segment du marché ; le *best-seller* est de fait relatif au milieu dans lequel il s'inscrit, et en cela ne renvoie à aucune réalité véritablement stable dans sa définition. Désignant avant tout celui ou ce qui se vend le *plus* (en matière de nombre d'exemplaires vendus), ou le *mieux* (en matière d'impact sur le chiffre d'affaires), ses économies sont multiples : il peut s'inscrire dans un temps court comme long (l'emploi favorisé est alors plutôt celui de *long-seller*), qualifier un auteur inconnu comme un auteur installé. Si le seul critère objectif retenu est celui des chiffres de ventes, alors il devient indéniable que, par simple effet de classement, chaque maison – aussi modestes soient ses tirages – possède le sien. Corrélé aux moyens dont dispose l'instance considérée, le terme n'est donc pas étranger à un usage restreint au cadre d'une structure particulière : « On a publié un livre de géologie sur une petite île d'Ecosse, et c'était le *best-seller* de toute la maison, il a été beaucoup primé. » (Marie-Laure Deprez) Malgré tout, le sens ordinairement conféré au syntagme n'est pas relatif aux autres ventes d'une structure particulière, mais plus volontiers à un grand succès établi à l'aune du marché du livre tout entier. En cela, le concept de *best-seller* en littérature est également toujours relatif à l'époque de la production dans laquelle l'objet qu'il désigne s'inscrit, et au public potentiel qui le reçoit : au XIX^{ème} siècle, ce public s'élargit de manière sans cesse croissante, dans le même temps que s'élargissent les pratiques culturelles et les habitudes de consommation¹⁴¹¹. Evoluant avec le temps, le principe reste toujours

¹⁴¹¹ L'année 1838, qui voit la naissance de la « Bibliothèque Charpentier », pour laquelle « l'adoption d'un nouveau format plus compact permet de réduire les coûts et donc de baisser le prix de vente du livre en misant sur l'augmentation des tirages », signe à cet égard les débuts d'une période de reproductibilité et de sérialisation des produits culturels, par la transformation des moyens de cette production et le développement de l'accès à ces

fonction de la courbe suivie par le marché et si l'entrée dans « l'ère des cent mille¹⁴¹² » signe un tournant au XX^{ème} siècle, les chiffres atteints aujourd'hui paraissent toujours plus élevés, et le nombre d'ouvrages concernés toujours plus nombreux¹⁴¹³. Les acteurs disposant de plus grands moyens sont en meilleure mesure de rationaliser leurs processus de production ; en cela, les probabilités de voir naître en leur sein un *best-seller* visible sur le marché tout entier sont plus favorables. Mais si les *best-sellers* en tant que « grands succès commerciaux à l'échelle du marché » restent le plus fréquemment le privilège des plus grands acteurs, le succès n'est jamais entièrement prévisible, et de petits éditeurs peuvent également en bénéficier : « en fait la grande majorité des maisons d'édition, et peut-être même des structures régionales, s'avèrent tout à fait capables d'accompagner un *best-seller*. [...] Les dix dernières années semblent montrer que les grands *best-sellers* ne sont pas sortis des structures ou des marques que l'on pouvait attendre. C'est rassurant¹⁴¹⁴. » Le « coup gagnant » dépassant les frontières restreintes des habitudes de la maison ou de son secteur peut dans de tels cas permettre la survie de l'entreprise (comme Minuit par Jean Rouaud et Marguerite Duras, voir *supra*), voire permet parfois indirectement, par ses ventes, le développement de l'entreprise¹⁴¹⁵. Mais par-delà quelques *success stories* aux heureux dénouements, le concept est également porteur d'un sens symbolique : dans le domaine littéraire, son syntagme n'est pas que le marqueur de mutations dans l'accès aux œuvres, mais aussi reflet de l'avènement d'une certaine forme de création et de consommation culturelles. A cet égard, le *best-seller* témoigne d'une consubstantialité renforcée entre littérarité et économie, génératrice de deux discours opposés : d'un côté, celui d'une posture d'assomption voire de revendication d'une priorité donnée à l'« argent » et présentant le succès populaire comme un argument de vente ; de l'autre côté, des énoncés stigmatisant ces pratiques de production (« faire du *best-seller* ») et dévalorisant leur objet (l'« auteur de *best-sellers* » qui ne serait pas vraiment un écrivain). De fait, le *best-seller* relève également d'une structuration idéologique,

moyens. Voir Virginie Meyer, « La maison Charpentier de 1875 à 1896, d'un catalogue à l'autre », dans Annie Charon *et al.* (dir.), *Le Livre entre le commerce et l'histoire des idées*, Publications de l'Ecole nationale des Chartes, 2011, p. 89-100.

¹⁴¹² Jean-Yves Mollier, « L'entrée dans l'ère des cent mille, un tournant irréversible », dans Olivier Bessard-Banquy *et al.* (dir.), *Best-sellers, l'industrie du succès*, *op. cit.*, p. 35. La paternité de l'expression est souvent, mais faussement, attribuée à Grasset (voir Jean-Yves Mollier, « Les mutations de l'espace éditorial français du XVIII^{ème} au XX^{ème} siècle », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°127-128, 1999, p. 36). Le phénomène trouve historiquement son origine dans le lancement de deux collections à bas prix, la « Modern Bibliothèque », collection de romans contemporains, et la série « Le Livre populaire », collection de livres grand public, à 0, 95 et 0,65 francs respectivement, par la librairie Arthème Fayard au tout début du siècle, alors surtout connue pour ses romans-feuilletons et d'une façon plus générale ses éditions populaires.

¹⁴¹³ Voir par exemple, pour l'année passée, Pierre Georges, « Les 10 auteurs qui ont vendu le plus de livres en 2022 » [en ligne], dans *Livres Hebdo*, 18 janvier 2023. <https://www.livreshebdo.fr/article/les-10-auteurs-qui-ont-vendu-le-plus-de-livres-en-2022> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁴¹⁴ Collectif, « Entretien avec Michel Bussi », dans Olivier Bessard-Banquy *et al.* (dir.), *Best-sellers : l'industrie du succès*, *op. cit.*, p. 139-140.

¹⁴¹⁵ Voir Nathalie Crom, « Françoise Nyssen, directrice d'Actes Sud : "Après un *best-seller*, il faut être encore plus attentif" », art. cité.

selon l'usage qui en est fait. Outre sa dimension descriptive, l'usage remplit également une fonction prescriptive : le *best-seller*, qui porte le principe marchand dans sa définition, peut ainsi résulter de la recherche prioritaire d'une finalité économique. La mise en place de stratégies à la fois éditoriales et auctoriales à ces fins s'inscrit dans une pratique d'optimisation du risque et de l'équilibre entre bons et moins bons vendeurs :

Le vrai problème de l'édition en France aujourd'hui est non seulement la surproduction, mais aussi la best-sellerisation. La part du nombre de livres vendus entre cinq et vingt mille exemplaires a dramatiquement chuté. Aujourd'hui, ou bien on fait un fait *best-seller*, ou bien fait un livre qui se vend à moins de deux mille exemplaires, avec de moins en moins d'entre-deux ; c'est triste et dommageable pour la diversité littéraire. Il y a tellement de production que les gens finissent par acheter le *best-seller*, au détriment des autres livres. Aujourd'hui, écrire est très difficile pour un jeune auteur publié : c'est beaucoup de déception pour peu de résultats. (Charlotte Allibert)

Dans cette logique d'optimisation décomplexée, assumant la primauté de la finalité économique, la « best-sellerisation » active joue sur une capitalisation à l'extrême du nom d'auteur. Bernard Fixot, perçu depuis ses débuts comme un créateur de célébrités, fait dans cette pratique figure de modèle : lanceur de Marc Levy chez Laffont puis de Musso chez XO, maison qu'il fonda par la suite, les œuvres éditées sous sa direction sont assumées comme des recherches actives de *best-sellers*, dont la maison serait « l'usine », par la revendication de plus de 300 *best-sellers* au catalogue et d'espérances n'allant jamais en-deçà de 15 à 20 000 ventes en dépit du peu de publications annuelles (de l'ordre d'une vingtaine de titres)¹⁴¹⁶. De telles logiques d'assomption ne lui sont bien entendu pas exclusives, et progressivement diverses structures appliquent de similaires procédés : Jean-Claude Lattès, fondateur de la maison éponyme, défendait déjà une pratique visant d'abord au succès populaire (voir *supra*), posture encore confirmée par les immenses tirages réalisés par la maison dans les dernières années (*Da Vinci Code*, *Cinquante nuances de Grey*, etc.). Mais si l'assomption peut être visible dans le discours, nombre de structures agissent aussi dans le sens d'une légitimation par la masse, notamment *via* l'exhibition de chiffres de ventes (ou induits comme tels) présentés comme « hors normes » dans le paratexte¹⁴¹⁷. L'estampillage toutefois peut également signifier le pari d'un futur succès, qui viendrait rétroactivement valider la dénomination : une collection des éditions Robert Laffont est ainsi titrée « Best-sellers », dont l'effet putatif d'une telle insertion permet de conférer un statut aux auteurs ne se reposant plus tant sur les chiffres de ventes proprement dits que sur l'image associée au concept seul, légitimant par lui-même¹⁴¹⁸. De l'acte même de l'instance éditoriale, le *best-seller* peut ainsi dépasser sa définition objective pour s'étendre à un sens imprégné dans l'imaginaire collectif.

¹⁴¹⁶ Olivier Bessard-Banquy, « Du *best-seller* aujourd'hui », art. cité.

¹⁴¹⁷ Les affiches publicitaires et les bandeaux pour le roman de Valentin Musso, *Dans mon obscurité* (Seuil, 2023) indiquent ainsi : « 1 million de lecteurs ».

¹⁴¹⁸ La collection a ainsi pu inclure des auteurs inconnus, comme Marc Levy qui y fut inséré à ses débuts, avant même d'assurer sa place sur le marché. Voir Olivier Bessard-Banquy, « Du *best-seller* aujourd'hui », art. cité.

L'auteur « starisé » par ces méthodes n'empêche ni les procédés de construction, ni les effets propres à « l'auteur-marque ». Même lorsque la réflexion se concentre plus volontiers sur des questions strictement économiques, l'auteur reste l'égérie d'une entreprise. La reconnaissance des auteurs à l'aune de leurs chiffres de ventes plutôt que par les instances consacrantes du milieu littéraire, toutefois, pourrait laisser croire à une dilution de la place du « grand écrivain ». Mais en ce qu'ils résultent d'un usage purement descriptif, ces chiffres n'induisent aucunement les caractéristiques intrinsèques à l'œuvre bénéficiant d'un large succès commercial, et ne sauraient dès lors être considérés comme un facteur délégitimant en soi. Ce n'est que le lecteur qui par son acte d'achat valide la stratégie, quelle qu'elle soit :

Le lecteur est libre de choisir le livre qu'il veut acheter, il a une offre pléthorique, toute l'offre qu'il veut, on ne peut que s'en réjouir, c'est de la faute de qui s'il se rabat sur des *best-sellers* ? Certainement pas de l'éditeur, qui a pris le risque de publier l'auteur... On va dire alors que c'est de la faute de l'acheteur, qui se comporte de façon moutonnaire ? Mais il fait ce qu'il veut, l'acheteur, c'est pour lui que nous publions des livres. Il est innocent, le cochon de payant. (Jean-François Merle)

Ce succès peut aussi bien se produire hors de toute attestation critique qu'être consécutif à l'approbation de sources instituées, comme le démontre le principe du décernement de prix littéraires (voir *supra*). « Grand écrivain » et « bon vendeur » ne sont pas ainsi pas des statuts nécessairement incompatibles ; ces modèles de concaténation des deux attributs au sein d'une même entité individuelle ne sont pas ignorés des éditeurs, expliquant ainsi que nombre d'entre eux, tout en conservant une image prestigieuse de « marque », demeurent constamment dans la course aux prix. Le changement des dispositifs de la légitimité peut inversement pousser à la juxtaposition des deux modèles : « grands auteurs » et auteurs plus populaires partagent dans bien des cas les mêmes catalogues. Arguant en faveur d'une recherche de reconnaissance à la fois critique et moins élitiste, sans nécessairement en sacrifier une de façon radicale, les éditeurs jouent fréquemment sur les deux tableaux. Cette capitalisation double peut être réalisée au service de l'équilibre du risque tant désiré, de sorte à favoriser indirectement les « moins bons vendeurs », bénéficiant alors des retombées générées par les têtes d'affiches : « L'expérience montre en effet que certains écrivains vedettes, apparemment convoités et adulés, n'ont d'autre fonction que d'alimenter la trésorerie de leur éditeur, lequel peut alors sacrifier à sa passion personnelle pour la littérature grâce aux bénéfices accumulés dans la publication d'ouvrages de large diffusion¹⁴¹⁹. » Pourtant, le concept du *best-seller* se retrouve souvent employé dans un cadre dépréciatif, accusant les pratiques visant à assumer la primauté des réflexions économiques sur les questions esthétiques. Plus subtilement que les simples « bonnes ventes »,

¹⁴¹⁹ Jean-Yves Mollier, « L'histoire de l'édition, une histoire à vocation », dans *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, n°43-2, 1996, p. 346.

ce qui est critiqué est surtout relatif aux postures idéologiques des producteurs de ces biens culturels, que ces producteurs soient auteurs ou éditeurs.

6.2.2.2. La primauté de la masse assumée : des stratégies décomplexées

En ce qu'il décrit avant tout une réalité commerciale, le concept de *best-seller* en littérature questionne d'abord l'objet-livre dans sa réception plus que la nature du discours qui y est tenu. La « lisibilité¹⁴²⁰ » de l'œuvre deviendrait donc conditionnelle à la fois des modes de sa production et du conditionnement de sa réception, mais serait moins relative à l'œuvre elle-même dans sa constitution textuelle. La littérarité serait potentiellement affaiblie, au profit d'une interrogation sur la seule posture de l'auteur au sein du régime médiatique, ou sur le statut commercial de l'objet-livre. Le *best-seller* entretient ainsi un certain imaginaire social d'une œuvre appréciée du public et boudée de la critique (et fréquemment des prix littéraires) ; l'attestation de sa valeur en tant qu'œuvre de l'écrit et les questionnements esthétiques étant relégués au second plan, pour y préférer la constatation de son succès populaire. L'emploi de *best-seller* comme argument dévalorisant, de l'extérieur, correspondrait à la description de pratiques allant dans ce sens, fustigeant la légitimation par la masse au détriment d'une attestation de tiers de légitimation eux-mêmes institués. La critique du concept est ainsi ancienne et constatable dès le début du XX^e siècle, lorsque le terme sort du milieu financier pour s'appliquer au champ de la production culturelle¹⁴²¹. La connotation négative persiste aujourd'hui ; son usage s'effectue là encore dans un sens globalement péjoratif, facilitant l'association, voire l'amalgame, entre les « bonnes ventes » et une « littérature industrielle » : « Si la liste des *best-sellers* s'avère souvent désolante, celle des *worst-sellers* est à mains égards réconfortante : tous les mauvais livres ne se vendent pas¹⁴²². » L'accusation est subtilement double : dans le milieu du livre, les responsables de la « best-sellerisation » de l'édition seraient autant le public (en aval) par la concrétisation des ventes que les producteurs éditoriaux en amont, acteurs de la transformation du champ de production : Michel Lafon est ainsi décrit comme « Empereur du livre *cheap* pour les uns, éditeur aux doigts d'or pour les autres », et dont la maison garde « une tenace image “bas de gamme”¹⁴²³ ». Mais cette critique des producteurs

¹⁴²⁰ « Vous voyez bien les livres dont on parle dans les journaux. Vous sentez très bien qu'il y a des livres importants je pense, peut-être difficiles, mais qui ne sont pas retenus par cette passoire très grosse. Donc il y a un problème de lisibilité et d'illisibilité des textes. [...] on ne peut pas savoir à quel moment commence la véritable lisibilité d'un texte ; tout dépend du *niveau de perception* du texte, du *rythme de la lecture* et de son *intentionnalité*. » (Roland Barthes, *La Préparation du roman*, op. cit., p. 699).

¹⁴²¹ A ce sujet, voir tout particulièrement Matthieu Letourneux, « *Best-seller*, consommation et idéologie », art. cité, p. 107.

¹⁴²² Sébastien Le Fol, « Ces livres qui ne se vendent pas » [en ligne], dans *Le Figaro*, 16 avril 2010. <https://www.lefigaro.fr/blogs/le-fol/2010/04/ces-livres-qui-ne-se-vendent-pas.html> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁴²³ Jérôme Dupuis, « Michel Lafon, l'as du *best-seller* » [en ligne], dans *L'Express*, 21 janvier 2010. https://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-lafon-l-as-du-best-seller_843211.html [consulté le 30 juin 2023].

est aussi relative à la réduction de leurs « auteurs *best-sellers* » à leur portée économique, les fonctionnalisant comme simples générateurs de biens culturels garantissant de solides revenus. A cet effet, la simple capitalisation sur le nom d'auteur ne suffit pas toujours ; dans une dynamique de conservation de son statut, le *best-seller* comme argument publicitaire vise également la continuité de l'acte de consommation. La construction de l'attente de la nouveauté en littérature peut reposer sur la sérialité diégétique, thématique, mais aussi auctoriale : l'attente du nouvel *opus* d'un « grand auteur », ou justement d'un auteur « populaire », est plus importante que celle d'un auteur confidentiel ou d'un primo-écrivain. A cette fin, les stratégies de rationalisation peuvent s'observer à travers la régularité calibrée de la parution : à de rares exceptions près, les livres de Marc Levy (à partir de 2000), Guillaume Musso (à partir de 2003) ou encore Michel Bussi (à partir de 2006) sortent au rythme d'un par an. La capitalisation exacerbée de la figure d'auteur transformée en « machine à *best-seller*¹⁴²⁴ » peut ainsi faire l'objet de contestations de la part des intéressés, certains se plaignant ostensiblement d'être devenus les « vaches à lait¹⁴²⁵ » de leur maison. Les auteurs, « créatures éditoriales » (voir *supra*), ne seraient plus que le jouet de ces stratégies menées sans leur implication directe. D'autres méthodes peuvent également être mobilisées, la rationalisation dans sa forme la plus aboutie pouvant être celle de l'écriture elle-même. La justification de l'existence du produit faite à l'aune de son succès commercial, et donc de ses ventes, peut ainsi également s'accompagner de réflexions sur les pratiques créatrices dans leur essence. le *best-seller* activement recherché agirait ici possiblement dans une dynamique de standardisation et de neutralisation de l'œuvre, reflétant le paroxysme du travail d'estimation en amont des conditions de réception qui constitue l'une des fonctions essentielles de l'instance éditoriale. S'assumant parfois comme pure industrie du divertissement, la logique du *best-seller* abordée comme stratagème est alors de répondre aux goûts du plus grand public tout en considérant ce dernier comme une masse homogène. Allant dans le sens d'une séparation volontaire d'avec une littérature plus traditionnelle voire intellectuelle, le *best-seller* représente ainsi un clivage : l'élitisme dans la considération de la production littéraire n'est plus présenté comme prioritaire ; l'ensemble des valeurs esthétiques et morales ne sont dès lors plus le fruit de *l'amont* (soit celui des élites aux source de la production) qui les offre, mais le fruit de *l'aval* qui les demande et entérine cette demande par son acte d'achat. Certain éditeurs, dans cet esprit, prennent le parti de faire la promotion d'une littérature ouvertement destinée à « tous ceux qui n'aiment pas la littérature, ses complexités, ses finesses ou ses richesses, ses nouveautés, et qui attendent des

¹⁴²⁴ Bastien Bonnefous, « Les machines à *best-sellers* » [en ligne], dans *Le Monde*, 21 avril 2012. https://www.lemonde.fr/archives/article/2012/04/21/les-machines-a-best-sellers_4325937_1819218.html [consulté le 30 juin 2023].

¹⁴²⁵ Jérôme Dupuis, « Edition : la vérité sur le transfert de Guillaume Musso » [en ligne], art. cité.

livres ce qu’une soirée entre amis, voire une nuit d’amour, peuvent tout aussi bien offrir sinon mieux¹⁴²⁶. » Les intrigues « calibrées » en font malgré tout pour certains « des bonnes recettes, on ne lâche pas son bouquin, et ce ne sont pas des livres faits par ordinateur ; sinon, tout le monde serait Levy ou Musso. Ce n’est pas facile de faire un *best-seller*. Les éditeurs ne sont pas du tout d’accord entre eux sur ce qui est de bonne qualité ou non. » (Christophe Lucius) La concentration de la publication sur des auteurs ou sur une littérature « populaire » et vendeuse plutôt que sur un attachement à la « vraie » littérature », couplée à un rythme de publication estimé comme trop pressant, peut de nouveau participer de la recherche de diminution du risque via l’équilibre ; Pierre Belfond affirmait ainsi : « Les bénéfices engendrés par le succès des “mauvais” livres commerciaux permettent de publier des “bons” livres littéraires *a priori* invendable¹⁴²⁷. » Toutefois, ces recherches actives ne sont jamais totalement dénuées de risque, restant toujours de lourds engagements financiers qui doivent générer des ventes conséquentes : « Le succès d’un livre [...] est une question dont personne ne connaît la réponse. Et heureusement, car si les éditeurs la connaissaient, ils ne publieraient que des *best-sellers*¹⁴²⁸. » Tout comme la majorité des auteurs est invisibilisée par les bons vendeurs (voir *infra*), une masse de livres *faits* pour se vendre ne rencontre pas pour autant son public. Cette dernière constatation invite ainsi à l’ouverture de la réflexion : d’autres logiques de « rationalisation » sont parfois employées, cette fois en amont.

6.2.2.3. La rationalisation en amont : l’ouvrage de commande

En dehors du cadre d’un contrat établi *a priori* de la création, la production d’ouvrages peut aussi résulter d’une sollicitation spécifique, soit celle de la demande de textes établie auprès des auteurs. Dès le XIX^e siècle, l’ouvrage dit « de commande » peut prendre la forme d’une demande expresse de l’éditeur, pressant l’auteur à la rédaction d’un nouveau titre¹⁴²⁹. L’appel à textes est une pratique toujours d’actualité et s’observe encore dans certains secteurs de l’édition, notamment au sujet des ouvrages de sciences sociales : « Armand Colin est une maison centrée sur de l’universitaire, donc des ouvrages de commande, qui répondent à un

¹⁴²⁶ Olivier Bessard-Banquy, « Du *best-seller* aujourd’hui », art. cité.

¹⁴²⁷ S. n. « L’éditeur et le joueur » [en ligne], dans *Le Monde*, 18 février 1994. https://www.lemonde.fr/archives/article/1994/02/18/litterature-francaise-l-editeur-et-le-joueur_3795924_1819218.html [consulté le 30 juin 2023].

¹⁴²⁸ Collectif, « Entretien avec Marc Levy », art. cité, p. 235.

¹⁴²⁹ Olivier Bessard-Banquy formule de la sorte : « On objectera ici, bien évidemment, que la commande, depuis les débuts de l’édition moderne, aura pu prendre des formes plus souples ou plus stimulantes comme quand il s’est agi sans cesse de demander à des auteurs de fournir des textes pour des collections préétablies, comme quand Hachette par exemple a demandé à Lamartine après 1848 de fournir au kilomètre de la copie pour ses bibliothèques de gare, sur Gutenberg ou d’autres sujets. » Olivier Bessard-Banquy, « De la commande dans l’édition littéraire » [en ligne], dans *ConTEXTES*, n°20, 2020. <https://journals.openedition.org/contextes/9607> [consulté le 30 juin 2023].

besoin précis : les éditeurs vont chercher les auteurs selon leur diplôme ou leur spécialisation. Cette ligne éditoriale obéit aux règles du marché scolaire, aux programmes, aux concours, etc. » (Anaïs Pournin) Ou encore des beaux livres : « le Héron d'Argent, bien qu'ayant édité des romans, se focalise surtout sur la réalisation de beaux ouvrages encyclopédiques avec dorures. Les éditrices ne passent donc plus par le système classique de soumission de manuscrits, elles engagent des auteurs pour des commandes. » (Laure-Anne Braun) Modèle alternatif engageant une autre forme d'assujettissement, la commande argue en faveur de la baisse du risque éditorial par l'inscription *a priori* d'un ouvrage au sein d'une ligne prédéterminée permettant dès lors de s'assurer de sa cohérence. De manière encore plus symptomatique de cette « artificialisation de la réception », les ouvrages de commande s'inscrivent dans une dynamique de rationalisation de l'écriture elle-même. Reconfigurant le principe de la réception (par le public comme par l'éditeur en amont) sous le prisme d'une création artistique répondant à des critères préexistants, ces ouvrages induisent l'existence d'un cahier des charges. Ce format est notablement corrélé à des champs spécifiques, aux publics visés sociologiquement délimités, et est la spécialité de certaines structures éditoriales¹⁴³⁰. Alors que ces dernières suivent le cheminement d'une demande initialement éditoriale à laquelle un auteur désigné répond, l'édition traditionnelle se bâtit selon le principe de la réponse à la proposition en provenance des écrivains. Les maisons d'édition dites « généralistes », soit celles traitant entre autre de la littérature « générale » (définie alors comme ne relevant pas spécifiquement d'un sous-genre mais pouvant y consacrer ponctuellement certains titres, voire une collection), fonctionnent d'ordinaire de manière inverse. Pourtant, en miroir de l'absence de recette absolue du succès, se pose la question de possibles recettes appliquées, qui favoriseraient l'accès des ouvrages prétendument « industriels » au public :

[...] un roman de Guillaume Musso ou de Grégoire Delacourt peuvent être de bons livres pour leurs lecteurs, qui répondent à leurs attentes, mais si ce sont peut-être, pour leurs auteurs, des créations réalisées dans un but artistique ou esthétique, intellectuel ou formel, ce sont, pour leurs éditeurs, avant tout des produits conçus afin de répondre à des attentes identifiées correspondant à des segments de marchés [...] C'est en toute logique un travail réalisé à la demande précise de l'éditeur par un auteur qui ne fait que suivre un cahier des charges établi, détaillé, en vue de fournir un produit calibre¹⁴³¹.

La codification rigoureuse de l'intrigue (et par extension de ses personnages, de leur psychologie et de leurs interactions) répond au besoin de correspondance à un horizon d'attente qui, dans cette situation, n'est pas seulement estimé par l'instance éditoriale mais bien *déterminé*. Le formatage deviendrait complémentaire au jeu sur le grand nom d'auteur pour répondre au mieux à la demande populaire. Quoique l'auteur reste la source même de la

¹⁴³⁰ Ainsi Olivier Bessard-Banquy mentionne-t-il tout particulièrement les éditions Harlequin. Olivier Bessard-Banquy, « De la commande dans l'édition littéraire », art. cité.

¹⁴³¹ *Idem*.

création et bien que la commande ne consiste pas en une injonction à écrire en soi, le principe de l'ouvrage de commande vient contredire l'appréhension de ce dernier comme « point de départ de la chaîne du livre¹⁴³² ». En s'appréhendant d'abord comme la réponse à une exigence fixée et à un horizon d'attente constitué *avant l'œuvre même*, cette production interroge la posture de l'écrivain dans son engagement : s'agit-il toujours d'une création auctoriale, ou n'est-ce plus qu'une création éditoriale dissimulée¹⁴³³ ? A cet égard, si l'ouvrage de commande existe également aujourd'hui dans le domaine plus particulier de la littérature, ce mode de production est à l'origine d'un soupçon qui parfois pèse sur des auteurs « vaches à lait », crus comme astreints à ce principe. Le démenti est couramment formel : « Guillaume Musso – il se trouve que je le connais un peu – me donne l'impression de travailler un peu comme moi : personne ne lui dicte ce qu'il doit écrire, ni comment¹⁴³⁴. »

Dans le même registre de rationalisation à l'extrême de l'écriture et de la figure d'auteur comme facteur légitimant d'une part, et la considération décomplexée de l'édition comme « industrie culturelle » d'autre part, peuvent aussi naître certaines suspicions quant au générateur véritable des ouvrages *best-sellers*, ou du moins qui visent à l'être. Si la signature témoigne usuellement d'une revendication de la propriété de l'écrit, l'absence de corrélation entre la source de la production et la production elle-même n'en fait plus qu'un *signataire* : « La ligne du Cherche-Midi était plutôt grand public, faite pour attirer le plus grand monde. Des biographies ou autobiographies de personnalités, pas forcément écrites par elles. Dans les faits, quelqu'un derrière faisait l'essentiel du boulot. » (Anaïs Pournin) L'écriture collaborative non déclarée induit l'attente d'une création d'un auteur starisé dont le *nom* prime sur l'œuvre. Dans la forme la plus aboutie, le recours au « prête-plume » ne se limiterait plus à la délégation de l'écriture à un scripteur singulier, mais à des équipes entières, paroxysme de la construction artificielles des ouvrages : « Frank Thilliez, qui écrit encore aujourd'hui ses livres, est entouré d'une équipe de dix personnes. Je ne sais pas comment il travaille avec eux, peut-être qu'il joue l'homme d'orchestre, qu'il peaufine, qu'il leur demande de faire des recherches en amont ou quoi que ce soit. Ce sont des machines. » (Julia Richard)

¹⁴³² Bertrand Legendre, *Idées reçues ; l'édition*, op. cit., p. 15.

¹⁴³³ Exploitant ce concept d'artificialisation de l'écriture, une mode récente d'inspiration anglo-saxonne laisse apercevoir nombre de publications spécifiquement dédiées aux conseils de rédaction d'un *best-seller*. dépassant les simples « conseils » de rédaction propres aux autres manuels d'écriture : Nés sous l'influence américaine des *best-seller codes*, ces ouvrages induisent l'existence de narrations prototypiques qui seraient manifestement spécifiques aux *best-sellers*, « recettes » qu'il suffirait d'appliquer pour garantir une bonne réception par-delà la considération du risque éditorial. Tout en faisant appel à la velléité d'écriture largement partagée, ces publications prennent acte de la réalité du marché selon lequel seule une minorité d'élus surnage au milieu des invisibles ; la question du style est ainsi centrale dans l'argumentation, de sorte à répondre au mieux aux exigences des décideurs. A ce sujet, voir tout particulièrement Alexandre Gefen, « On ne sait jamais rien du sort d'un livre. Théorie et pratique des *best-sellers* », art. cité.

¹⁴³⁴ Collectif, « Entretien avec Michel Bussi », art. cité, p. 136.

Sans ni infirmer ni confirmer de telles déclarations, proposons au moins l'exemple d'une assomption de la pratique. Le début des années 1980 coïncide ainsi notamment avec l'émergence du « système Sulitzer », dont Robert Belleret décrit explicitement la nature des ouvrages comme étant « concoctés “en équipe”, avec des archivistes et un porte-plume de talent¹⁴³⁵ ». Se qualifiant lui-même plus volontiers de « metteur en livres¹⁴³⁶ », Paul-Loup Sulitzer assume le recours à de tels procédés, la primauté n'étant pas donnée tant au signataire qu'au produit engendré, promu « avec les techniques de marketing les plus poussées¹⁴³⁷ ». Mais quoique le signataire ait également pu affirmer : « Je pourrais écrire un livre tout seul. J'écris très bien¹⁴³⁸ », en filigrane se trouve la question insolvable de l'écrit véritablement méritoire : « Pour son dernier livre, *Le Roi rouge*, il assure avoir encore obtenu 100 000 euros des Editions du Rocher. Il s'en serait vendu 20 000 exemplaires. “Cette fois, c'est moi qui l'ai écrit”, s'amuse-il. Il ne s'est jamais imaginé en Marcel Proust. “Mais je vendais beaucoup de livres, donc je commettais un péché.” [...]»¹⁴³⁹ ». Sans que la qualité narrative de l'œuvre soit explicitement remise en question, les procédés ayant permis de les faire aboutir le sont ; si rien d'interdit ne transparaît dans la pratique, c'est une question morale qui est ici à l'épreuve : salue-t-on toujours le travail d'un écrivain ? Le milieu culturel, dans sa part la plus large, réprouve ainsi ces pratiques :

En 1987, croyant tenir un *scoop* susceptible de briser son élan, Bernard Pivot révèle dans son émission *Apostrophes* que Paul-Loup Sulitzer n'écrirait pas ses livres. Un écrivain, Loup Durand, est d'ailleurs présenté comme son « nègre ». La réussite de Paul-Loup Sulitzer dérange les milieux littéraires qui ont vu d'un mauvais œil son fulgurant succès¹⁴⁴⁰.

L'attestation du succès littéraire par le public ne pourrait recouper celle faite par la critique qu'à quelques conditions, dont celle d'une correspondance de l'individu-auteur avec les caractéristiques persistantes de ce dernier dans l'imaginaire collectif. L'industrialisation de l'édition, sous bien des formes, engendre donc une rationalisation de la production formant un terrain très propice à la « best-sellerisation » de l'économie du livre. La fabrication industrielle de la culture, constituée de produits eux-mêmes « industrialisés », autrement dit standardisés et

¹⁴³⁵ Robert Belleret, « Les recettes du système Sulitzer » [en ligne], dans *Le Monde*, 5 juillet 2001. https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/07/05/les-recettes-du-systeme-sulitzer_4199353_1819218.html [consulté le 30 juin 2023].

¹⁴³⁶ Jean Chatain, « Argent sale. Enquête sur un trafic d'armes vers l'Afrique » [en ligne], dans *L'Humanité*, 22 décembre 2000. <https://www.humanite.fr/argent-sale-enquete-sur-un-traffic-darmes-vers-lafrique-238981> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁴³⁷ *Idem.*

¹⁴³⁸ *Idem.*

¹⁴³⁹ Gérard Davet, « Paul-Loup Sulitzer, le roi nu » [en ligne], dans *Le Monde*, 24 novembre 2008. https://www.lemonde.fr/societe/article/2008/11/24/paul-loup-sulitzer-le-roi-nu_1122385_3224.html [consulté le 30 juin 2023].

¹⁴⁴⁰ <https://paulloupsulitzer.unblog.fr/biographie> [consulté le 30 juin 2023].

normalisés de sorte à pouvoir s'adresser au plus grand nombre, au sacrifice supposé d'une certaine exigence, apparaît comme une garantie. Le « règne de l'argent », plus que jamais d'actualité, recouvrerait donc deux sens : nul ne peut échapper à la réalité économique, et de la possession des moyens découle la possession du pouvoir. Cette transformation, réaction logique au changement de paradigme économique, est toujours décrite aujourd'hui dans le discours de plusieurs acteurs (auteurs comme éditeurs) : ces derniers fustigent cette priorité donnée à l'*argent* sur les *lettres*, ce débat étant décidément persistant à tous points de vue. Face à cet affaiblissement du capital symbolique du livre et de l'auteur, d'autres démarches sont malgré tout entreprises.

6.2.3. Du côté des « invisibles »

6.2.3.1. Aux antipodes, les auteurs laissés-pour-compte et sacrifiés

Qu'ils soient « auteurs-marques » ou *best-sellers*, les auteurs deviennent des « créatures éditoriales » (voir *supra*) comme outils de construction de l'*ethos* structurel. Toutefois, comme il est prévisible, la pratique de logiques d'hyperconcentration sur la figure de l'auteur, qu'elles proviennent des producteurs ou des relais médiatiques, aggravent l'écart entre auteurs centres de l'attention et les autres ; ainsi s'instaurent différents régimes de visibilité. Aux antipodes du succès, l'auteur de second rang se trouve victime d'une double concurrence. La première s'observe à l'échelle du marché dans son ensemble : les écarts qui y sont visibles sont révélateurs de pratiques de consommation, soit d'une réponse effective du public à l'horizon d'attente estimé par l'instance éditoriale (et la confirmation ou la réfutation ultérieure de ce qui en a été estimé). Ce déséquilibre entre les œuvres, structurel de l'édition, est également constaté à l'ère de la transformation du champ éditorial, notamment lors de la préparation du VI^{ème} plan : « Bien que certains gros tirages – les prix littéraires, par exemple – puissent faire illusion, ils ne doivent pas cacher la réalité de milliers d'ouvrages qui n'atteignent que quelques centaines ou milliers de lecteurs. La valeur littéraire et le rendement financier ne présentent que rarement des chemins parallèles. Il en a toujours été ainsi¹⁴⁴¹. » Lorsqu'il s'agit de la répartition des œuvres sur le marché du livre, l'écart est non seulement reconnu, mais aussi décrit. Hubert Nyssen déclare à ce sujet que « Décidément, un auteur est toujours en état de risque, et il est bien qu'il y ait un lecteur attentif qui l'escorte¹⁴⁴². » En ce que le privilège de l'attention portée, la mise en marche des moyens, dépendent fondamentalement du rôle et des tâches dévolues au professionnels de l'édition, il apparaît alors que la question du risque auctorial est

¹⁴⁴¹ Collectif, *Préparation du VI^{ème} plan. Rapport du comité « Enseignements artistiques – création – diffusion »*, op. cit., p. 369.

¹⁴⁴² Raymond Jean, « Actes Sud en cinq actes », art. cité, p. 16.

consubstantielle du risque éditorial : « Là où je pense que la surproduction nuit à l'édition, c'est qu'elle pousse les éditeurs à peut-être plus de laxisme dans leur accompagnement des auteurs. [...] Le souci qu'implique cette surproduction, c'est que des auteurs médiocres resteront peut-être médiocres toute leur vie s'ils ne rencontrent pas les bonnes personnes. » (Laure-Anne Braun) Cet accompagnement, pourtant nécessaire, n'est pas également réparti. Si à l'échelle macrostructurelle, la concurrence ne se déroule pas nécessairement entre chaque produit isolé, mais plutôt entre les différents producteurs par l'intermédiaire de leurs produits respectifs, à l'échelle microstructurelle, la concurrence se réalise entre des produits issus d'un même producteur. La constatation d'écarts visibles à grande échelle trouve ainsi ses racines en amont, du fait des pratiques reposant sur une appréhension du risque éditorial (voir partie I), et justifiant des variations de traitement au sein d'une même structure : si l'éditeur met en œuvre des moyens promotionnels de sorte à maximiser la visibilité d'un ouvrage, ce procédé se fait nécessairement au sacrifice d'une couverture équivalente pour d'autres parutions du catalogue. Le goulot d'étranglement amène d'abord une concurrence des écrivains *en devenir* entre eux au sein d'une même maison (voir partie I) : si l'accélération du rythme de production, bien sûr, laisse plus de chance à chaque auteur, choisir de publier une œuvre n'en correspond pas moins à prendre une des places disponibles. Mais l'écart se remarque plus aisément *a posteriori* de la publication.

Les bénéfices des produits issus d'une firme donnée allant indistinctement à cette firme rendent la concurrence intrastructurelle difficile à envisager. En lieu et place, les pratiques éditoriales permettent de considérer la répartition des investissements (et donc, l'indice de risque) selon les estimations de ventes faites pour chacun des livres s'ajoutant à un catalogue. Il apparaît que d'une part les nouvelles parutions peuvent être dites en concurrence si leur publication se fait dans un même intervalle de temps¹⁴⁴³ ; et que d'autre part cette concurrence interne est organisée par l'instance éditoriale, qui hiérarchise la valeur sur le marché de chacun de ces titres par l'exercice de son pouvoir. La réalité de telles pratiques n'est pas toujours affirmée dans le discours, et parfois même expressément réfutée : « aucun traitement particulier » (Alice Déon) ; « Aucun auteur ne bénéficie d'un traitement particulier. » (Bertrand Fillaudeau) Malgré le traitement « équitable » évoqué, il est difficile de concevoir un catalogue qui ne serait constitué que d'emblèmes¹⁴⁴⁴, ou inversement d'aucun, et qui justifierait une telle

¹⁴⁴³ La concurrence entre les ouvrages d'un même catalogue disparaît lors de l'intégration de ces ouvrages dans le fonds. Ils endossent alors un pouvoir symbolique, plus ou moins fort individuellement (par titre isolé, par bibliographie, par auteur, par collection, d'un phénomène littéraire, etc.) rendant plus ou moins légitime l'entreprise éditoriale réalisée sur les nouveautés.

¹⁴⁴⁴ Que tous les auteurs d'un catalogue soient possiblement de « grands écrivains » est envisageable dans des cas spécifiques, à l'exemple de la constitution de collections dédiées (« Omnibus », « La Pléiade », etc.) Ces éditions

égalité. C'est ainsi que d'autres assument un certain écart d'un auteur à l'autre : « On peut dire en effet que la maison possède déjà ses “auteurs-marques” [...] Le seul traitement particulier que peuvent avoir ces écrivains est de passer avant les autres au niveau du planning éditorial quand ils nous remettent leurs manuscrits. » (Anita Berchenko) ; tandis que d'autres encore le revendiquent entièrement : « Bien sûr que ce type d'auteur bénéficie d'un traitement particulier, nous faisons tout pour que Michel Bussi se sente bien chez nous et qu'il ne soit pas tenté de rejoindre une autre écurie, car il est forcément dragué ! » (Jean-François Merle) En ce cas l'assomption se fait révélatrice du fonctionnement de pratiques internes, engageant le mythe du rôle d'accompagnement : l'autorité et les privilèges acquis par l'auteur-phare le caractérisent alors comme figure d'exception au catalogue, et indirectement du fait que sa place n'est par définition pas majoritaire, et donc génératrice d'inégalités. Michel Bussi affirme en ce sens : « L'immense majorité des écrivains qui sont publiés dans les maisons d'édition nationales ne sont pas des auteurs de *best-sellers*. Ce sont des personnes qui vont quémander un petit à-valoir, qu'on traite avec respect mais auxquels on fait comprendre qu'il n'y a pas tant d'argent que cela et que les temps sont durs¹⁴⁴⁵. » Si une telle esthétique du sacrifice permet de prendre moins de risques à l'échelle structurelle, elle contribue indéniablement à la mise à l'écart des « perdants », moins bons vendeurs, dès lors qu'un concurrent dispose d'une plus grande aura :

Pour la promotion et la diffusion, je ne connais pas un seul auteur qui soit satisfait, à part peut-être pour ceux qui ont une diffusion énorme. En général, le service de presse, le service de promotion d'un éditeur n'est pas assez efficace, me semble-t-il. En tout cas pour mes livres, ça, c'est clair. Simplement, il faut bien voir que par exemple, chez Albin Michel, le service de presse a peut être dix ouvrages par semaine à promouvoir, et que donc ils ne peuvent pas se dédoubler auprès de tous les journalistes et de tous les prescripteurs. (Jean-Marc Moura)

Mais la différence de traitement n'est pas observable qu'à l'échelle éditoriale ; la mise en avant de l'auteur dépendant également de son traitement médiatique, une hiérarchie de la visibilité s'observe également à travers l'action des tiers de légitimation. La réduction des risques imposant la promotion prioritaire des écrivains déjà les plus visibles ou les plus vendus, qui contribue à accélérer l'écart entre têtes d'affiches et auteurs secondaires, n'est pas qu'une responsabilité éditoriale : l'attention médiatique, qui croît de manière proportionnelle à la notoriété (un inconnu ne bénéficiera pas de beaucoup de cette attention, et si cela devient malgré tout le cas, alors il ne sera plus un inconnu), participe de l'aggravation de ce phénomène. Si un critique peut en effet s'attacher au suivi individuel d'un écrivain et lui être attitré (« on dit souvent dans les journaux que tel critique suit tel auteur, et c'est vrai » (auteur anonyme)), force est de constater que la plupart des écrivains ne bénéficient pas d'un tel privilège.

incarnent la publication elle-même comme acte de consécration, ou d'attestation de l'existence d'une consécration tierce à la simple reconnaissance éditoriale.

¹⁴⁴⁵ Collectif, « Entretien avec Michel Bussi », art. cité, p. 138-139.

Conséquemment à la surproduction qui caractérise le marché du livre, la couverture critique ne peut être optimale ; cette dernière n'est pas en mesure de traiter tous les ouvrages qui paraissent :

Pour *La Guerre insaisissable*, par exemple, il y a eu très peu de critiques littéraires dans les journaux, mais je comprends, parce que simplement il y avait tellement de livres qui ont paru à l'époque qu'il fallait privilégier certains de ces livres. Je suppose que les journalistes ont leurs critères, mais les critères des journalistes sont souvent des critères de connaissances : ils ont critiqué un jour un auteur, et ils suivent cet auteur – ce qui n'est pas une démarche inintéressante ni injustifiable, mais du coup, ça pénalise beaucoup d'autres auteurs qu'ils pourraient lire, et qu'ils n'ont pas le temps de lire. (Jean-Marc Moura)

A l'inverse, par effet boule de neige – le succès appelant le succès – les parutions les plus promues en bénéficient : la couverture des « grands écrivains » à l'occasion d'un nouveau titre, ou l'obtention d'un grand prix donnent lieu à une production d'articles, à une invitation sur les plateaux, venant s'ajouter à une notoriété déjà obtenue indépendamment de la couverture critique : « Ça veut souvent dire une bonne semaine de promotion intense pour l'auteur, des invitations à la télé ou à la radio .Le retentissement est en général assez important dans la presse et dans les différents médias. » (Anaïs Pournin) Les relais de la consommation (soit les tiers prescripteurs, comme la presse) jouent potentiellement un rôle dans la concentration de la production d'énoncés autour d'un nombre réduit de créateurs ; leur promotion se fait conséquemment au détriment des autres qui y perdent une possibilité de visibilité.

Si cette couverture existe malgré tout, elle n'en est pas pour autant l'indicateur d'une médiatisation optimisée. Du fait même que le temps et l'espace médiatiques traditionnels sont limités, la critique se retrouve confrontée à une exigence de la production effrénée, comparable à la surproduction de la littérature elle-même : plus cette production augmente, et plus s'impose la nécessité du filtre et de la sélection ; mais aussi impératives qu'elles soient, ces sélections et la prescription qui s'y corrént ne sont plus en mesure de consacrer une attention équivalente à la défense des œuvres. La réduction progressive de l'espace d'expression laissé déjà dénoncée¹⁴⁴⁶ est toujours d'actualité voire s'aggrave, devenant parfois si succincte que le texte critique se contente pour une partie des œuvres couvertes d'un bref résumé, accompagné d'une présentation biographique de l'auteur, d'un jugement et d'une injonction à lire (parfois à ne pas lire), puis des métadonnées d'identification. Malgré la précoce dénonciation de ces méthodes¹⁴⁴⁷, force est de constater que le principe d'un esprit allant toujours plus à la concision, voire à la simplification du jugement par l'attribution d'une note, d'une étoile, remplaçant l'argumentation, demeure observable y compris au cœur de la presse spécialisée

¹⁴⁴⁶ Bernard Pivot, *Le Procès des juges*, op. cit., p. 37-38.

¹⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 37.

dans laquelle elle prend une place parfois conséquente aux côtés d'articles plus développés¹⁴⁴⁸. Hormis cette injonction, peu de choses distinguent cette approche d'une quatrième ou d'une fiche d'ouvrage en ligne, soit de l'énonciation éditoriale qui se veut par essence positive dans son injonction ; et le texte ne s'en démarque vraiment que par la signature. D'un régime qualitatif, la critique est donc contrainte de passer à un régime quantitatif, où l'essence de l'argumentation devient de moins en moins primordiale pour les auteurs « peu visibles », qui en deviennent les premiers tributaires. Ainsi la production critique tend-elle à devenir une chambre d'écho des relations de pouvoir qui s'observent à grande échelle, et dont elle devient un accélérateur ; en dépit des critiques récurrentes sur le *best-seller* par les tiers de légitimation, il apparaît que ces mêmes tiers peuvent participer à l'écart de traitement entre les auteurs. Une deuxième approche du sujet doit être prise en compte : entre les deux extrêmes de la construction active de la mythification témoignant d'un régime de (re)sacralisation de l'auteur, et celui à l'inverse d'une fragilité, se situe le *processus* d'accès à la reconnaissance elle-même, ou l'affaiblissement de cette dernière.

6.2.3.2. De la célébrité à l'oubli : l'auteur-marque au prisme du renouvellement

La consécration ou la notoriété ne sont pas des états de fait entérinés au lancement de l'auteur, mais s'inscrivent dans un processus, soit une évolution pouvant aller dans les deux sens : de même que certains sortent de l'obscurité, soudainement ou progressivement, une part conséquente des écrivains à avoir obtenu reconnaissance et légitimité tombent dans l'oubli. Alors que le statut légal d'auteur est acquis une fois la première publication réalisée (et ne peut être ôté à moins que ne soit reconnu l'acte de plagiat), la reconnaissance médiatique ou critique qui peut s'ensuivre, pour sa part, n'est pas éternelle ; l'attestation de la littérarité de l'œuvre, l'estimation de sa valeur sont quant à elles constamment nuancées par les attentes renouvelées du lectorat et l'évolution des pratiques culturelles. Si nombre d'auteurs de la fin du XIX^e siècle, qu'ils aient acquis immédiatement du prestige ou que celui-ci se soit bâti au fil du temps, font aujourd'hui parti du répertoire d'œuvres « classiques », d'autres grandes productions du début du siècle sont à l'heure actuelle considérées comme démodées en dépit du succès qu'elles purent rencontrer à l'époque¹⁴⁴⁹. Dans une temporalité plus courte, la capitalisation éditoriale sur le succès d'un auteur déjà reconnu et légitimé ne garantit pas le retour sur investissement

¹⁴⁴⁸ Ainsi des colonnes de la rubrique « Le Cahier critique » du magazine *Lire, magazine littéraire*. Si *Le Matricule des anges* n'attribue pas de telles notes, il témoigne d'un procédé peut-être encore plus radical, par la présence d'une page finale intitulée « Sélection : livres reçus par la rédaction », ne faisant état que d'une compilation d'ouvrages résumés à leurs plus essentielles informations : éditeur, auteur, titre.

¹⁴⁴⁹ Nous pouvons ainsi mentionner Charles Mérouvel, Pierre Alexis du Ponson du Terrail, Michel Zévaco. D'autres auteurs reviennent ponctuellement sur le devant de la scène comme Paul Féval, auteur du *Bossu*, suite à l'adaptation filmographique de son ouvrage.

des œuvres suivantes : « Le succès peut enterrer un auteur. Je pourrais citer une dizaine d'écrivains qui, après avoir reçu un prix littéraire important et avoir été encensés par la presse, ont complètement disparu des librairies et des mémoires¹⁴⁵⁰. »

La raison peut tenir en le changement progressif de paradigme ou de pratiques culturelles, soit de l'évolution des attentes des lecteurs : si les modes changent, et que les éditeurs doivent s'y adapter constamment, les auteurs des œuvres aux modes du passé, en contrepartie, perdent peut à peu la légitimité littéraire qui a justifié leur publication¹⁴⁵¹. De même, si l'obtention d'un prix prestigieux ou la mise en scène *via* les canaux médiatiques dominants incarnent indubitablement des portes d'entrée vers la consécration, ils n'en sont pas la garantie pour autant. Le passage à la postérité induit la conservation de ce statut dans le temps, soit l'entretien de cette posture de « grand écrivain ». Ainsi, combien d'auteurs primés par des jurys prestigieux, associés à de très bonnes ventes à l'époque de leur célébration, sont aujourd'hui tombés dans l'oubli, tandis que d'autres jamais primés demeurent dans les mémoires ? La reconnaissance dont les auteurs bénéficient est rarement pérenne, à moins que ceux-ci ne jouissent d'une consécration durable les faisant accéder statut de « classiques », dont la liste est d'ailleurs elle-même objet de remaniements selon les époques et les cultures (voir *supra*). Aucune situation n'est assurément stable, et alors que le monde de l'édition est en constante mutation et sans cesse sujet au risque de l'échec ou aux auspices de la réussite, de même cette évolution est-elle constatable à l'échelle individuelle. Les modèles sont indénombrables : auteur *best-seller* en perte de vitesse et remplacé par de nouveaux arrivants dans une constante logique de renouvellement ; auteur-phare récupéré pour augmenter son capital symbolique ou économique ; auteur mésestimé puis récupéré par un éditeur confiant en son talent ; auteur qui, déçu de sa condition, se sépare de son éditeur, etc. L'auteur n'est jamais rigoureusement enfermé dans une situation, tout étant constamment sujet à fluctuation, réalité s'observant aussi sur les œuvres (parution d'un ouvrage acquérant une visibilité plus forte ou inversement moindre que ceux précédemment publiés ; succession d'échecs ou de succès, etc.). De fait, la question de la durée comme valeur fondamentale de l'édition dans sa recherche de légitimité est récurrente. Cette durée est autant celle de la structure éditoriale, dont l'historique est un argument employé pour le *storytelling* d'entreprise, que celle de la vie du livre : tandis que les nouveautés se renouvellent constamment, effaçant la visibilité de la plupart des œuvres au profit d'autres plus récentes qui les remplacent (voir partie I), quelques-unes passant à la postérité s'inscrivent dans le temps long. Les unes comme les autres rejoignent ultimement le

¹⁴⁵⁰ Martin Winckler, « Comment survivre à un *best-seller* ? » art. cité, p. 428.

¹⁴⁵¹ Si la perte de légitimité se produit sur le temps long, elle peut aussi être plus brusque, par la survenue d'un événement extérieur se répercutant sur les ventes (voir partie I, chapitre 3).

fonds. Les figures emblématiques elles-mêmes peuvent tendre à être remplacées et nombre de « grands » auteurs, quoiqu'ils puissent garder les traces de la consécration, ou ceux ayant bénéficié d'un succès commercial peuvent perdre leur statut d'« auteur-marque ». Effacés du *storytelling*, cette perte de visibilité peut être conséquente à l'arrêt de production d'un auteur, au désintérêt croissant du public (baisse de ventes, ou alors passage vers un public différent et plus spécialisé), ou au progressif abandon de la critique. Le renouvellement rapide des figures « emblématiques », qui tente de s'équilibrer face à un « fonds » sans cesse croissant, se confronte à une tentative de construire de la valeur en permanence. C'est selon cette conception qu'il importe toujours de considérer que, puisqu'« Un succès chasse l'autre¹⁴⁵² », l'auteur-phare n'est pas que celui du fonds, l'auteur « historique » mais aussi celui de la contemporanéité publicationnelle. Ainsi, même si l'éditeur devrait être dans l'entretien de la figure d'auteur : « Editer : sortir au jour, à la lumière. Et surtout faire en sorte qu'il n'y ait pas de retombée dans la nuit¹⁴⁵³. », ce désir est confronté au principe de réactualisation continue. Face à cet impératif, de nouveau, la tombée dans l'oubli ou sa sortie peuvent relever de dynamiques éditoriales. En dépit de leur visibilité en berne, certains auteurs continuent à être consacrés par des pratiques éditoriales qui justement cherchent à outrepasser cet état de fait, pour confirmer l'importance prioritaire donnée à la reconnaissance littéraire sur la notoriété : « Certains grands écrivains n'ont plus qu'un petit nombre de lecteurs¹⁴⁵⁴ », justifiant la poursuite de l'accompagnement (s'il est vivant), ou à défaut de la publication d'œuvres posthumes de cet auteur. Sur le long terme, l'auteur peut s'ajouter au fonds, faisant parfois l'objet de tentatives de renouer avec la notoriété de la part de l'instance éditoriale (par la réédition), mais il peut également disparaître du catalogue. De fait, à l'inverse, la tombée dans l'oubli peut aussi être du fait même de l'éditeur qui dans cette constante dynamique de « risque » éditorial met progressivement moins en avant des auteurs – voire des auteurs « maison » – en lesquels il a pu croire par le passé : qu'un ouvrage soit indisponible, et ne soit pas réédité participe aussi du rôle de l'édition dans cette chute. La dissolution de la figure de l'auteur dans l'espace interne de la structure peut être donc aussi bien corrélée à des logiques temporelles (l'oubli ; le remplacement par d'autres figures auctoriales), que provenir d'une concurrence interne. Que la mise à l'écart soit progressive ou non, quelles sont les stratégies envisagées par auteurs placés au second rang ?

¹⁴⁵² Henri Raczymov, *La Mort du grand écrivain*, op. cit., p. 40.

¹⁴⁵³ Raymond Jean, « Actes Sud en cinq actes », art. cité, p. 11.

¹⁴⁵⁴ Collectif, « Réimprimer la Pléiade » [en ligne], dans *La lettre de la Pléiade*, n°13 septembre-octobre 2002. <https://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/Les-coulisses-de-la-Pleiade/Reimprimer-la-pleiade#e> [consulté le 30 juin 2023].

6.2.3.3. Les solutions alternatives des « laissés-pour-compte » pour construire l'ethos auctorial malgré tout

Si la principale « mise en réseau » de l'auteur reste celle de l'entrée dans un milieu éditorial, cette entrée dans un sérail semble donc laisser l'éditeur seul maître de la médiatisation subséquente ; cette inscription réticulaire de l'auteur paraît à tout le moins insuffisante pour beaucoup. Organiser la prise de parole de l'auteur et l'insérer dans l'espace médiatique suppose l'engagement de moyens, dont disposent les acteurs de cet espace, et dont résulte une inévitable inégalité. Quoique la mise en scène effective de la parole auctoriale dans cet espace médiatique induise une certaine reconnaissance du premier envers le second – et par là-même une légitimation de son statut et de sa fonction –, de l'absence de cette mise en scène ne doit pas être déduit un facteur de délégitimation. Autrement dit, la non-médiatisation n'est pas *forcément* un critère de non-légitimation – quoi qu'elle puisse toutefois en être parfois la marque ; en effet, l'absence peut aussi résulter d'une volonté propre d'esquive de cet espace (comme, encore une fois, l'illustre Beckett). Il demeure que tous les auteurs en désirant n'en bénéficient pas pour autant. Dès lors qu'elles ne sont plus éditoriales, certaines stratégies visant à cette représentation deviennent possiblement actoriales : en autonomie, l'écrivain devient le gestionnaire de sa propre promotion, dans l'optique de s'assurer une visibilité. Si l'auteur a pu, historiquement, s'inscrire au sein d'autres milieux communautaires intellectuels (cénacles et salons, notamment), ou par le biais d'institutions tierces (syndicats, etc.), de tels rattachements ne sont nullement exigés des auteurs et ceux-ci apparaissent d'abord comme des moyens d'accroître la visibilité ou de permettre la défense d'intérêts palliant le manque de mise en place de moyens éditoriaux à ces égards. Aujourd'hui, l'écrivain peut-il se contenter de simplement se consacrer à la littérature comme l'y engagent certains éditeurs ? Quoique la propension d'un auteur à vouloir appartenir à un milieu « autre » ne soit pas systématique, le manque flagrant de médiatisation dont souffrent certains (manque dont l'instance éditoriale, normalement en charge de la promotion de leurs ouvrages, est parfois accusée), les poussent à (re)trouver cette visibilité par la mobilisation d'autres réseaux également constitutifs de composants du monde du livre. De sorte à contrevenir aux écueils d'un cercle vicieux manifeste et aux fins de lutter contre son atomisation, et de fait son isolement, l'auteur ne peut plus se contenter de simplement *écrire* et de confier toutes les autres tâches à l'instance éditoriale, mais doit activement entretenir son image par sa parole communiquée, de sa propre initiative ou à l'aide de soutiens institutionnels. Le rapport du VI^{ème} plan s'interroge déjà sur la nouvelle place de l'écrivain dans la société au regard de la transformation de cette dernière :

Tenter de développer le rôle social de l'écrivain en lui offrant la possibilité de contacts à l'école et à l'université, comme cela se pratique aux Etats-Unis, par exemple, où il est constant et fréquent que

des auteurs soient invités à des colloques et à des discussions littéraires sur des sujets littéraires ou autres. Le Ministre de l'Éducation Nationale devrait prendre l'initiative de semblables entreprises, et surtout inviter les directeurs d'établissements à les mettre en pratique¹⁴⁵⁵.

Salons (au XVIII^{ème}) et cénacles (au XIX^{ème}) comme scènes de la vie littéraire ont été majoritairement remplacés par d'autres espaces de légitimation et de création, plaçant l'écrivain « hors le livre », au sein de la scène sociale mais sans le restreindre au milieu clos des élites-artistes, ni en l'engageant dans une médiatisation de grande diffusion :

La littérature que nous qualifions d'exposée est probablement celle qui réfléchit et met en crise ses conditions d'existence, ou du moins les conditions d'existence qui se sont élaborées durant deux siècles : l'image d'un auteur unique, reclus dans son bureau-atelier, en relation directe avec son éditeur et les acteurs qui constituent le champ (critiques, jurés littéraires, etc.), parlant *in absentia* à un public massifié et anonyme. Les littératures performatives, interventionnelles, les littératures hors du livre font vaciller cette représentation, et ce faisant nous permettent de mieux la comprendre¹⁴⁵⁶.

Les manifestations culturelles, d'ordres très variés, peuvent s'inscrire dans des démarches de grande envergure, mettant la littérature à l'honneur mais nécessitant fréquemment en contrepartie un support institutionnel ; ainsi des salons et festivals régionaux ou nationaux¹⁴⁵⁷. D'autres initiatives plus ponctuelles et localisées, institutionnelles ou privées, sont autant de moyens de mettre en avant une figure singulière d'auteur par le support de tiers légitimants sur le temps court ; ainsi des dédicaces et rencontres en librairies, écoles ou bibliothèques ; séances de lecture à haute voix ; invitations en conférence, etc. Ainsi également, sur le temps plus long, des résidences d'écriture qui, si elles peuvent prendre la forme d'une occupation entière à l'écriture suite à l'obtention de subventions étatiques spécifiques (voir partie I), peuvent également être générées par des universités¹⁴⁵⁸. La pratique des ateliers d'écriture organisés institutionnellement¹⁴⁵⁹ et donnant la priorité à l'esthétique¹⁴⁶⁰ répond aussi à cette démarche : dans une action avant tout participative plutôt que prescriptive, l'horizontalité du rapport entre les écrivains amateurs (toute production faite en son sein étant mise sur un pied d'égalité) peut être placée sous la garantie symbolique de la présence d'un écrivain institué. Sans induire de formation effective, qui supposerait une logique de professionnalisation rationalisée des écrivains amateurs¹⁴⁶¹, l'atelier investit l'écriture comme un partage aux fins de

¹⁴⁵⁵ Collectif, *Préparation du VI^{ème} plan. Rapport du comité « Enseignements artistiques – création – diffusion »*, op. cit., p. 372.

¹⁴⁵⁶ Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, « Introduction », dans *Littérature*, n°160, 2010/4, p. 3.

¹⁴⁵⁷ L'initiative provient parfois d'auteurs eux-mêmes, à l'exemple du festival Etonnants voyageurs, fondé par Michel Le Bris en 1990.

¹⁴⁵⁸ Voir par exemple <https://www.univ-lorraine.fr/culture/culturesci/residences-dauteurs-et-prix-litteraires/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁴⁵⁹ De tels procédés imposent la distinction d'avec les ateliers d'écriture amateurs, se déroulant dans le cadre privé.

¹⁴⁶⁰ L'organisation d'ateliers dans un cadre institutionnel peut s'inscrire dans une réflexion plus large, où la finalité n'est pas la pratique de l'écriture elle-même, mais son exploitation comme outil et moyen d'accès à une autre finalité : ainsi des ateliers d'écriture en prison, en service psychiatrique ou psychothérapeutique, etc. Ces modèles peuvent là encore recourir à la figure de l'écrivain institué comme garantie de légitimité, à l'exemple de François Bon avec *Prison* (Verdier, 1998).

¹⁴⁶¹ Tout en louant la pratique de ces ateliers, François Bon rejette ainsi l'éternelle conception d'une définition de

divertissement, tout en entérinant l'autorité auctoriale du guide. Palliant l'atomisation et l'invisibilisation, ces manifestations se comprennent comme autant d'espaces de production d'énoncés, permettant ici d'assurer une promotion alternative des ouvrages, là d'entériner une légitimité littéraire. Le contexte économique et culturel en transformation reconfigure ainsi la posture de l'auteur, devant devenir *omniprésent* pour garantir sa « sortie de l'ombre » et entretenir sa visibilité. Par le biais de ces performances de diverses natures, l'incarnation scénique de l'écrivain entérine sa présence « hors le livre », l'affranchissant du support matériel et lui fournissant un moyen de se dire autrement « auteur » ; mais l'autonomie est aussi celle vis-à-vis du « joug » éditorial, ces dynamiques de (re)médiatisation se produisant en son absence. La construction du lien social sans chaperon, ce dernier n'étant plus acteur exclusif de la constitution de l'*ethos* auctorial, exige en contrepartie de la part de l'écrivain des compétences transverses. Alors que la maîtrise de divers domaines techniques et pratiques paraît inhérente à la fonction d'éditeur (voir *supra*), la production autonome de ces énoncés impose le dépassement de la simple capacité scripturale à laquelle ce dernier est parfois réduit (dans une image fantasmée de l'auteur isolé), pour requérir de lui des capacités communicationnelles : du fait de l'exposition de l'être, l'*ethos* (re)devient dépendant d'une posture physique et visible, de capacités propres à l'art oratoire. Dans ce temps d'échange de l'auteur, dont le destinataire est avant tout le public, les sorties du livre l'inscrivent de surcroît dans un réseau de l'intime. Ces espaces tiers induisent la présence d'un médium permettant la réalisation de l'énoncé (sous contrainte ou non) et son adresse au public ; ce dernier n'étant pas homogène, la nature du discours auctorial peut varier selon l'environnement dans lequel l'énoncé est produit : la dédicace se comprend comme un échange personnel, moment consacré par l'auteur au lecteur singulier, dans un temps conversationnel délimité ; la lecture publique ou la conférence, à l'inverse, se perçoivent comme une adresse collective dont le déroulement est nécessairement orienté¹⁴⁶². Mais quels que soient leur fonctionnement, ces espaces n'en incarnent pas moins autant de rapprochements de l'auteur avec son lectorat tout en le singularisant, participant à la construction d'un écrivain « de proximité¹⁴⁶³ » éloigné d'une image d'un auteur inaccessible : « Les gens sont intimidés, même à mon niveau : j'ai dû vendre un peu moins de deux mille livres, et j'ai vu des lecteurs extrêmement intimidés à l'idée de venir me parler ; je suis quelqu'un de complètement normal, je n'ai rien de spectaculaire, mais les gens nous donnent

l'écrivain et, par extension, de ce que serait la littérature, et que certains affirmeraient pouvoir décrire. François Bon, « L'atelier d'écriture forme-t-il des écrivains ? » [en ligne], dans *Tiers Livre*, 22 novembre 2008. <https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article1493> [consulté le 30 juin 2023]. Dans le même esprit, Bertrand Fillaudeau dit : « Suffirait-il de se déclarer écrivain pour bénéficier d'un revenu, sur quels critères ? Suffirait-il d'avoir participé à un atelier d'écriture ? Faudrait-il avoir été publié ? »

¹⁴⁶² L'invitation étant notamment liée à un thème ou un sujet, comme la sortie d'une œuvre, la réception d'un prix, un événement externe donné, ou une manifestation scientifique en lien avec l'activité auctoriale de l'invité.

¹⁴⁶³ Sylvie Ducas, « Faire écouter la littérature avec les yeux », art. cité.

cette espèce d'aura : c'est un peu étrange. » (Julia Richard) Attention toutefois : quoique la construction alternative de l'*ethos* de l'écrivain « mis à l'écart » par son éditeur puisse imposer sa considération d'une entrée dans l'espace social à travers le prisme d'un régime de proximité avec son lectorat, cette démarche est certes un atout exploitable, mais ne lui est pas pour autant exclusive. Les écrivains « distingués » profitent également de certains de ces modes de communication, comme en témoigne leur seule présence en salons ; ainsi, même un auteur de *best-seller* devient auteur de proximité dans les festivals, lorsque sa relation avec la communauté de lecteurs est *immédiate* : « Vendre un million d'exemplaires, c'est très virtuel en comparaison des gens qui viennent vous voir en disant : “Vous m'avez redonné le goût de la lecture.” Me dire que les livres que j'ai écrits parlent de façon très intime à des gens, c'est quelque chose de très puissant¹⁴⁶⁴. »

Enfin, une seconde nuance est à apporter : dans une poursuite de la logique évoquée *supra*, l'exploitation de telles dynamiques de rapprochement demeure, en bien des cas, encadrée. Derechef, si la mythologie auctoriale semble ne plus pouvoir fonctionner exclusivement par le système de l'isolement, en de nombreux cas, la présence éditoriale se dessine malgré tout en filigrane. Si certains de ces réseaux sont ceux que l'auteur rejoint de son propre gré ou que des institutions tierces lui proposent, d'autres sont atteints du fait même de sa subordination, et participent activement de « stratégies d'écrivain » lorsque ces entreprises sont instaurées par l'éditeur, et lui profitent également. Séances de dédicace¹⁴⁶⁵, participation à des salons, rencontres, lectures et autres formes alternatives de médiatisation résultent le plus souvent de dynamiques éditoriales qui, si elles profitent effectivement à l'auteur et lui permettent d'accroître sa visibilité, demeurent une parole épitextuelle utilisée comme outil de promotion par l'instance éditoriale. Celle-ci est parfois extrême, à l'exemple de cette ancienne structure de Julia Richard, qui avait « tendance à traiter ses auteurs en salon comme des employés, voulant qu'ils fassent la promotion de tous les bouquins de la maison. » Les ateliers eux-mêmes ne sont pas exempts de suspicion : potentiellement motrices d'inspiration, instituant éventuellement le guide en modèle face aux apprenants, certaines structures éditoriales, indépendamment de leur taille, jouent sur ce principe d'autorité auctoriale dans un cadre intime et organisent des résidences ou ateliers d'écriture régulièrement, à l'exemple de Gallimard¹⁴⁶⁶

¹⁴⁶⁴ Collectif, « Entretien avec Michel Bussi », art. cité, p. 147-148.

¹⁴⁶⁵ Dès lors que la séance se déroule sur le stand de l'éditeur, l'autonomie promotionnelle devient sujette à caution. Même en l'absence visible d'un tel lien, l'association du corps social de l'auteur et de l'objet commercial renvoie subtilement à l'indissociabilité de l'individu remplissant la « fonction-auteur » et de la structure publiante.

¹⁴⁶⁶ La maison facture ainsi 1650 € pour quatre séances de six heures en compagnie d'un écrivain de la maison : voir <https://www.ateliersdelanrf.fr/> » [consulté le 30 juin 2023].

ou plus épisodiquement à celui de Grasset¹⁴⁶⁷. Animées par des écrivains publiés aux catalogues de ces mêmes maisons, ces organisations encadrées apparaissent autant comme un moyen d'enranger des revenus supplémentaires que comme une forme de promotion spécifique à destination d'un public très restreint, par l'établissement d'un rapport privilégié entre un auteur et un (ou son) public. Sans s'inscrire *a priori* dans un cheminement alternatif de construction du « sérail » par prospection, et donc à des fins publicationnelles, plusieurs auteurs ont néanmoins été révélés par ce biais, à l'exemple de Leïla Slimani¹⁴⁶⁸. Remarquons toutefois la particularité de la récente démarche d'Editis, qui semble se poser dans une dynamique exactement inverse : d'un coût peu élevé, les ateliers consistent en la mise à disposition de vidéos de conseils et consignes, toujours sous la tutelle d'un auteur assermenté du groupe. Les textes créés pouvant être mis par la suite à disposition des éditeurs partenaires, une dynamique d'industrialisation de l'acte d'écrire aux fins de la facilitation de sélection semble se dessiner¹⁴⁶⁹. Malgré tout, dans un cas comme dans l'autre, tout en renforçant la légitimité de la posture auctoriale, qui par ces animations se pose comme modèle d'écriture, il apparaît que la sociabilisation de l'écrivain et sa « sortie du livre » n'échappe pas dans ce modèle au contrôle éditorial. Indubitablement, ces mises en scènes éditoriales participent activement des « stratégies d'écrivain¹⁴⁷⁰ » correspondant à la valorisation de la figure individuelle de l'auteur, à la revendication et à la légitimation de sa posture comme « instance créatrice ».

La transformation des modes de la consécration ouvre la voie à une désacralisation du « grand écrivain » dans ses vieux parangons ; les chemins menant à la reconnaissance se multiplient. De façon plus large, le domaine et la fonction de l'auteur s'étendent au sein du champ littéraire vers une démocratisation de son statut dans une pluralité de ses modèles, intégrant de fait aussi dans les différentes figures de l'écrivain l'amateur en constante recherche de visibilité et de légitimité. Cette démocratisation, qui trouve ses sources dans la démocratisation de l'écriture elle-même au XIX^{ème} siècle (voir partie I), trouve à l'ère de la multiplication des moyens médiatiques la marque d'une poursuite de ses principes initiaux. Néanmoins, les mutations du marché du livre et du capital symbolique véhiculés par les acteurs

¹⁴⁶⁷ En 2021, soutenus par la maison d'édition, les Ateliers de la Jonchère proposent une semaine de rencontres avec Jean Rouaud et Nathalie Skowronek pour le prix de 700 €. <https://www.grasset.fr/signatures-salons/retraite-decriture-et-de-litterature-animee-par-nathalie-skowronek-jean-rouaud> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁴⁶⁸ S. n., « Et si devenir écrivain pouvait s'apprendre » [en ligne], dans *France info Culture*, 2 novembre 2016. https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/roman/et-si-devenir-ecrivain-pouvait-s-apprendre_3376879.html [consulté le 30 juin 2023].

¹⁴⁶⁹ Voir <https://www.atelierdesauteurs.com> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁴⁷⁰ Henri Raczymov, *La Mort du grand écrivain*, op. cit., p. 28.

qui le composent établissent différentes formes de mythification de ces acteurs. La reconnaissance littéraire étant toujours fonction des conditions de sa réception (que cette reconnaissance soit d'estime ou commerciale, institutionnelle (critique, universitaire ou scolaire) ou profane, la littérature est désormais sujette à ce qu'il est sans doute possible d'appeler une « fabrique du succès », par le moyen notable d'une « fabrique de l'auteur ». Dans l'élan du bouleversement du marché tel qu'il a été présenté, une mutation des tiers de légitimation est constatable : cette « fabrique du succès » est aussi celle des instances post-éditoriales. De façon plus ou moins forte et plus ou moins évidente, toutes les strates du milieu culturel sont affectées. Dans un contexte de multiplication effrénée des titres considérés comme participant désormais à l'histoire de la création intellectuelle, la difficulté rencontrée est désormais celle de l'assurance d'une visibilité, permettant cette reconnaissance essentielle. La surproduction, la starification, la mythification, sont des moyens différents, parfois contradictoires, pour chercher à surnager dans cet espace de surproduction. La crise est donc bien celle des deux instances centrales (auteurs et éditeurs) et accessoirement des tiers, également remis en question, ou sujets à transformation. Cet état des lieux ne peut pourtant suffire à couvrir toutes les dimensions de la réalité du monde du livre contemporain. Face à la nouvelle mutation des relais de la communication et des technologies à la charnière du XXème et du XXIème siècles, chacune des strates de la vie du livre, chacun des acteurs composant son milieu voit de nouveau ses principes et son rapport à l'autorité interrogés, poussant à y ouvrir la réflexion.

TROISIEME PARTIE

Les rapports de domination face aux mutations des industries culturelles au XXIème siècle

Après avoir considéré la construction des réseaux institutionnels, éditoriaux et périéditoriaux, puis la construction symbolique de la valeur bâtie par leur biais, la réflexion va désormais s'attacher à observer en quoi les transformations conjoncturelles de la fin du XXème siècle et du début du XXIème impactent les rapports établis. Tout un panel de nouvelles technologies, permettant l'émergence de nouvelles formes de production et de commercialisation de l'écrit, engendrent une mutation du marché du livre ; les effets de cette nouvelle « médiamorphose » se répercutent sur l'intégralité des acteurs de la chaîne, dans leurs fonctions et leurs interactions. L'intégration progressive des nouveaux outils dans le processus de publication n'empêche pas la poursuite des pratiques traditionnelles ; malgré tout, une désintermédiation s'observe à plusieurs niveaux, phénomène interrogeant la nature, voire le bien-fondé des rapports institués et permettant la naissance de réseaux alternatifs. Par le recours à ces nouveaux supports, la figure auctoriale cherche à (re)trouver, à récupérer une légitimité qu'elle estime ne plus avoir, ou n'en pas disposer comme elle l'entend. La figure éditoriale semble *a priori* s'affaiblir (essentiellement dans le discours de ses opposants), mais dans les faits résiste commercialement face à ces modèles économiques renouvelés – en France, tout du moins, et dans le domaine de la littérature : d'autres secteurs, plus lourdement touchés, remettent radicalement en question leur fonctionnement. Ainsi, le capital symbolique de l'éditeur est-il donc en perte de vitesse ?

Chapitre 7. Continuités du remodelage du pouvoir à la charnière des siècles (1990-2023)

7.1. Le milieu éditorial à l'heure de la démocratisation des outils numériques

7.1.1. Les phénomènes de mondialisation dans la production et la commercialisation de l'écrit

Quoique le paysage éditorial ne soit pas inamovible mais en permanente mutation, les logiques de domination déjà perceptibles par le passé persistent, voire se renforcent dans les dernières années. Le XXI^{ème} siècle ne signe donc pas l'arrêt des pratiques initiées dès l'après-guerre, loin s'en faut : les investisseurs financiers gardent un rôle-clé dans le système, et les grands groupes poursuivent leur politique d'expansion ; la concentration des structures éditoriales se poursuit de fait selon les mêmes logiques que celles instituées dans les années 1980. Il apparaît que le principe de l'allégeance structurelle constaté dans la première partie (de l'éditeur au groupe d'une part, et de *l'editor* au *publisher* d'autre part) ne semble guère risquer, avec le siècle naissant, d'être remis en question. Les mutations ne concernent cependant pas que l'organisation du circuit traditionnel à l'échelle du marché entier, mais également les nouvelles pratiques de création ou de publication des textes¹⁴⁷¹.

7.1.1.1. De nouveaux moyens d'échange démocratisés : un panel d'innovations techniques

Dans la sphère traditionnelle s'observe une évolution constante des pratiques professionnelles, prenant progressivement en compte les nouveaux outils à disposition. La deuxième phase d'industrialisation de l'édition débute à partir des nouvelles directives néolibérales que l'Etat instaure à partir de 1966 et qui, dans le milieu du livre, seront concrétisées de deux manières : d'une part par les phénomènes de regroupement dans le secteur éditorial, d'autre part par la transformation des réseaux de vente. Ces deux phénomènes témoignent d'un agrandissement du marché, qui s'opère désormais à bien plus large échelle qu'auparavant. Cette deuxième vague d'industrialisation s'accompagne – à l'instar de la première au XIX^{ème} siècle – d'un changement des pratiques, mais également d'une évolution des technologies. De manière consubstantielle mais moins visible, elle s'accompagne en outre d'un développement de l'outillage informatique dans les entreprises qui, en modernisant les procédés d'élaboration des ouvrages (notamment par le développement des logiciels de traitement de texte) et par les échanges entre les différents composants de la chaîne du livre,

¹⁴⁷¹ Voir dans l'Annexe 1 – « La continuation des phénomènes d'ultraconcentration à la charnière des siècles ».

permettent l'accélération du rythme de parution. La mutation est moins récente que certains pourraient le croire : en 1991, Bouvaist indique que l'intégration des processus informatiques qui amènent à une « nouvelle logique d'entreprise » remonte à 1965¹⁴⁷². Ces pratiques ne sont aucunement ignorées de l'Etat, qui intègre les réflexions relatives à cette mutation lors de l'établissement du VIème plan : le rapport « information économique rappelle, en 1969, « les possibilités considérables que l'on pouvait attendre de cette nouvelle technologie¹⁴⁷³ ». La commission « Education », pour sa part, contient un groupe de travail intitulé « Matériel pédagogique » et qui se divise en deux sous-groupes ; le premier est dédié au livre et le deuxième à l'informatique¹⁴⁷⁴, témoignage d'une proximité dans la considération de ces champs par l'instance étatique. L'intégration de l'informatique dans les pratiques éditoriales (mais également dans les pratiques de création) se fait par étapes ; si 1965 en est une, il convient de rappeler que le développement de la publication assistée par ordinateur (ou PAO) se produit dans le courant des années 1980¹⁴⁷⁵. Ces transformations se doublent de la transformation du réseau de communication avec l'émergence d'internet. La mutation de l'écrit, par la possibilité de dématérialisation du texte, se réalise dans un changement d'échelle manifeste : le réseau de communication est maintenant mondial. 1997 compte un million d'utilisateurs d'internet en France, dont 750 000 entreprises, contre 600 000 utilisateurs un an plus tôt¹⁴⁷⁶. La production ne s'adresse plus maintenant qu'à un public spécialisé, et n'est même plus contrainte à une présence locale. L'évolution technologique, qui se combine à l'accessibilité facilitée aux nouvelles technologies par le grand public comme par les professionnels, impose une proximité (devenue aujourd'hui permanente, nul ne la refusant) avec l'outillage informatique. Autrement dit, l'intérêt du recours à ces technologies repose pour les usagers sur leur banalisation. L'évolution des pratiques vise toujours une plus grande facilité d'accès au plus grand nombre, et le réseau qu'est internet maximise cette adresse : l'espace est partagé par tous, indépendamment du territoire et de la localisation physique (sauf restrictions particulières).

Si les pratiques d'écriture permises par les nouvelles technologies agissent dans le sens d'une fluidification de l'information, celle-ci ne s'observe pas que dans les modes de

¹⁴⁷² Jean-Marie Bouvaist, *Pratiques et métiers de l'édition*, op. cit., p. 15.

¹⁴⁷³ Collectif, *Préparation du VIème plan. Rapport de la commission « Information économique »*, op. cit., p. 51.

¹⁴⁷⁴ Collectif, *Préparation du VIème plan. Rapport de la commission « Education »*, op. cit., p. 364-365.

¹⁴⁷⁵ S'il est possible d'évoquer la date précise de 1984, signant la sortie du Macintosh d'Apple contribuant à la démocratisation du système de *What you see is what you get* (Ce que vous voyez [sur l'écran] est ce que vous obtenez [à l'impression]), machines et logiciels ne se répandent jamais immédiatement. Pour un panel plus détaillé de ce sujet, voir notamment Alan Marshall, « PAO et composition typographique : la restructuration des métiers typographiques », dans *Formation Emploi*, n°23, 1988, p. 38-56.

¹⁴⁷⁶ S. n., « Internet compte un million d'utilisateurs en France » [en ligne], dans *Le Monde*, 29 novembre 1997. https://www.lemonde.fr/archives/article/1997/11/29/internet-compte-un-million-d-utilisateurs-en-france_3810222_1819218.html [consulté le 30 juin 2023].

commercialisation de l'écrit, mais aussi dans sa création. L'informatique est utilisée autant au niveau professionnel que personnel, et les changements s'observent en amont, dans la pratique créative. Les ressources informatiques sont d'abord exploitées comme un outil de création textuelle, en qualité de support de l'écrit : ces ressources engendrent de nouveaux relais de l'écriture. Le passage de la machine à écrire à l'ordinateur bénéficie à de nombreux auteurs, qui par ce biais se voient moins contraints par les écueils propres au papier : correction, réécriture paraissent comme autant d'étapes accélérées, dont les palimpsestes en contrepartie disparaissent. Ces outils facilitent la production : les outils d'éditorialisation sont multipliés et accessibles à tous. Certes, les changements de la relation auctoriale à l'écriture ne sont pas partagés uniformément : dans une certaine démarche de résistance, tous les auteurs ne cèdent pas à cet appel ; ainsi de Nothomb : « Je ne possède pas d'ordinateur et maintenant que j'ai de bonnes relations avec mon éditeur, c'est-à-dire qu'il n'est pas en état de me refuser quelque chose, je lui apporte le manuscrit à l'état de manuscrit, puis il est dactylographié¹⁴⁷⁷. » ; ou de Houellebecq pour qui « l'écriture manuscrite reste le seul moyen efficace de suivre la vitesse et les bifurcations de la pensée¹⁴⁷⁸ ». Mais passée la nature esthétisante de la « bonne vieille méthode¹⁴⁷⁹ », dont l'imaginaire persiste dans le champ lexical de l'édition (les conditions d'envoi décrites par les maisons d'édition font souvent état de « manuscrit » plutôt que de « tapuscrit », quand bien même ledit envoi n'est possible que par mail¹⁴⁸⁰), le procédé de l'écriture informatisée se banalise rapidement dans les liens tissés entre l'auteur et l'éditeur¹⁴⁸¹. Il n'en pousse pas moins à réfléchir à la question des archives, au regard de la disparition des traces de « l'écriture en travail » par l'émergence de l'outillage numérique¹⁴⁸². Sans cet ensemble composé de brouillons, correspondances, contrats, manuscrits, etc., peut-être est-il plus difficile de comprendre la totalité du système de la publication, ou même l'histoire particulière de la publication d'un ouvrage, ne faisant que confirmer en quoi la transformation

¹⁴⁷⁷ Josyane Savigneau, « Écrire, écrire, pourquoi ? Amélie Nothomb : Entretien avec Josyane Savigneau » [en ligne], dans *Éditions de la Bibliothèque publique d'information*, 2010. <http://books.openedition.org/bibpompidou/1173> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁴⁷⁸ Agathe Novak-Lechevalier (dir.), *Cahier Houellebecq, op. cit.*, p. 96.

¹⁴⁷⁹ Clément Solym, « Pour un excellent roman, plutôt écrire à la main ou taper sur un clavier ? » [en ligne], dans *Actualité*, 6 septembre 2016. <https://actualite.com/article/31659/insolite/pour-un-excellent-roman-plutot-ecire-a-la-main-ou-taper-sur-un-clavier> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁴⁸⁰ Ainsi des éditions Denoël, indiquant « veuillez envoyer votre manuscrit par mail uniquement ». <http://www.denoel.fr/Footer/Contacts-Manuscrits> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁴⁸¹ En 1992, Dominique Carré indique : « Les Editions Jean-Claude Lattès estiment qu'environ 10 % des textes publiés sont remis sur une disquette informatique ; aux Editions Gallimard, le pourcentage est de 25 à 30 %. » Voir Dominique Carré, « Technologie et transformation du travail de "l'écrivain" », dans *Sciences de la Société*, n°26, 1992, p. 70.

¹⁴⁸² Cette disparition s'observe aussi bien dans les étapes successives de la métamorphose du texte en amont de la soumission (par l'éditorialisation que permet le logiciel de traitement), que dans les moyens d'échange entre auteur et éditeur. Auparavant médiante (par l'envoi postal), celle-ci devient possiblement immédiate, permettant l'échange direct par voie de mail, et fluidifiant donc la communication. Cette fluidification n'influe cependant pas sur la nature même ou la qualité de l'interaction.

d'un support influe sur les conditions mêmes de production de l'écriture.

Du côté des producteurs professionnels, la démocratisation de l'accès à l'informatique et, par conséquent au numérique, rappelle les différentes évolutions qui se sont produites au cours de l'histoire du livre. La banalisation de l'outillage, de plus en plus performant, change un nombre conséquent d'étapes de la production au niveau de la réalisation des œuvres, au niveau de leur traitement en interne des maisons d'édition. En amont de la mise à disposition du titre sur le marché, les logiciels de traitement de texte et d'image accélèrent grandement les moyens de production : il n'est plus nécessaire de passer par la minutie du travail du compositeur. L'émergence d'internet (et les potentialités de l'hypertextualité) présente quant à lui un outil de diffusion par répétition, copie ou réitération illimitée du contenu textuel. Ces avantages s'observent aussi en aval de la production proprement dite, par la fluidification des modes de commercialisation des œuvres. L'informatique permet au livre de sortir des contraintes propres au cadre physique : tout en demeurant un objet matériel, le livre dédouble son existence ; il dispose désormais d'une identité dématérialisée, essentialisée en un nombre restreint de métadonnées permettant son identification, son classement, et facilitant de fait sa logistique : ces métadonnées se comprennent ainsi comme des informations péri-textuelles réinvesties dans le contexte informatique. Par le bon usage des mots-clés permettant le classement des livres, ces marqueurs d'identification consistent d'abord en la démultiplication des informations déjà exploitées à des fins comptables et partagées entre professionnels, notamment entre éditeurs et imprimeurs ou distributeurs, puis entre distributeurs et libraires pour assurer la continuité de la production et du réassort des titres en librairie. Ainsi, par la possibilité d'immédiateté de partage de ces informations est optimisée la rationalisation de la chaîne. Mais les professionnels du milieu n'en sont bien entendu pas les seuls bénéficiaires : aux fins de la facilitation de la consommation, l'espace numérique est également employé pour le partage des dites informations avec les utilisateurs, par le biais de plateformes partagées (qu'il s'agisse de sites d'éditeurs, de sites de vente, etc.). Comme le résume Legendre :

Les mutations engendrées par le numérique dans les différents marchés du livre, ainsi que les concentrations qu'il a stimulées entre les entreprises de cette industrie culturelle, le montrent clairement : plus les contenus éditoriaux sont assimilables à des données, voire convertibles en bases ou exploitables à partir de plateformes, plus ils intéressent le numérique¹⁴⁸³.

Mais quoique profitable aux acteurs en amont (diffuseurs et distributeurs) aussi bien qu'en aval, (libraires et profanes), l'informatique et le développement du numérique ne se limitent pas qu'aux données identificatoires des œuvres. L'impact de ces technologies s'observe

¹⁴⁸³ Bertrand Legendre, *Ce que le numérique fait aux livres*, op. cit., p. 91.

également sur les contenus proprement dits, désormais extractibles du domaine de l'imprimé ; et par la mutation de la matérialité même du texte se pose la question de la mutation des phénomènes de réception qui en découlent.

7.1.1.2. Le livre dématérialisé : vers une révolution culturelle ?

Du fait de l'informatisation des techniques et des pratiques (logiciels et machines), le support de la production de l'information elle-même change ; l'objet centre de l'attention, le livre, devient à son tour sujet de la transformation par l'exploitation de ces nouvelles technologies. Qu'il s'agisse des pratiques de lecture ou des méthodes de conditionnement du texte – et, plus encore, de sa promotion sur les nouveaux supports mis à disposition de chacun, usager consommateur comme professionnel promoteur de ces produits (concepteur dans le cas de produits disposant d'une existence numérique propre), le rapport au texte ne se délimite plus qu'à sa forme physique seule (tout du moins, en ce qui concerne le paratexte), mais s'ouvre aussi au principe de la dématérialisation. Dans ce cadre, la liaison du « numérique » à « la littérature » désigne avant tout l'activité auctoriale et éditoriale recourant aux nouvelles technologies, et donc un ensemble de pratiques de création, de diffusion et de distribution. A cet égard, le terme de « numérisation » est questionnable : en ce qu'il désigne un procédé d'adaptation à partir d'un produit imprimé, soit une copie faite depuis l'objet-livre, son principe est déjà relativement ancien (du fait de l'existence de fichiers aux divers formats sur lesquels le travail auctorial ou éditorial se réalise). Mais l'usage confié au syntagme prend progressivement un second sens : le « numérique » en littérature sort de sa définition comme exploitation des nouvelles ressources d'une manière générale, pour désigner l'activité de dématérialisation des textes dans l'objectif de proposer leur accès au lecteur directement dans ce second format, et de lecture de textes dématérialisés. S'il est possible de considérer que l'origine même du livre « à proprement parler » numérique se trouve dans le projet Gutenberg lancé en 1971, diverses tentatives se succèdent *via* la démultiplication des appareils permettant la consultation (terminaux d'ordinateurs, tablettes, smartphones), aidée des possibilités accrues de conversion des fichiers (par les formats Word, PDF, puis ePub) et des technologies de support de données (CD-ROM, clés USB, etc.). En complément à ces évolutions se distinguent tout particulièrement, à partir des années 1990, les premières véritables tentatives d'élaboration des liseuses, supports de lecture dédiés en priorité à la compulsion de ces documents¹⁴⁸⁴, dont le format presque final sinon définitif se trouve très rapidement : celui rappelant le livre de poche,

¹⁴⁸⁴ La technologie des liseuses fait ainsi se succéder diverses expérimentations : Incipit (1992), Bookman (1992), Softbook (1998), Cybook (1998), Rocket (1999), REB 1100 (2000), Mobipocket (2000), Gemstar ebook (2000) GREB 2200 (2001), Cybook Vision (2006), Cybook Gen 3 (2007), etc. La Kindle (2007), produite par Amazon, signe le basculement de la pratique de lecture *via* ce support, du fait de la diffusion de ce produit à large échelle.

proche du A5. En accompagnement de cette (r)évolution, un discours d'escorte naît à la même période, s'interrogeant sur le processus et questionnant sa pratique comme ses possibles aboutissements :

Ils débarquent. Discrètement, les livres électroniques viennent de passer d'une existence annoncée aux premières réalités commerciales. [...] à l'évidence, de grands bouleversements sont en marche. En prédire le cours serait illusoire : l'avenir ne se déroule presque jamais comme le présent porte à l'imaginer. Toutefois, ces nouvelles techniques vont modifier, inéluctablement, la manière de considérer les textes et de travailler avec eux. [...] Au lieu de se faire peur avec des apocalypses de bazar et de s'enthousiasmer pour des utopies de quatre sous, mieux vaut expérimenter et tenter de comprendre. Pas à pas, au jour le jour. Sans trop d'illusions ni trop de crampes¹⁴⁸⁵.

Chez les professionnels, notamment ceux en provenance du milieu informatique, source même des transformations technologiques, l'intérêt pour le livre dématérialisé est manifeste¹⁴⁸⁶. Mais il ne leur est bien entendu pas exclusif ; si tout au long de la décennie, « la filière du livre numérique, encore balbutiante, est un secteur plus médiatisé que rentable¹⁴⁸⁷ », elle n'empêche pas les principaux intéressés composant le champ des métiers du livre, soit les producteurs de biens culturels, d'en prendre peu à peu la mesure. Suite au rachat de Bibliopolis en 2000, Antoine Gallimard déclare : « Le but premier est d'entrer dans cette économie sur internet, d'ouvrir notre maison à de nouveaux types de marché¹⁴⁸⁸. » ; la même année Olivier Nora, alors PDG de Grasset, annonce quant à lui : « C'est une incitation forte à nous recentrer sur le cœur du métier éditorial. Partout où nous cédon à la tentation de ne devenir que des prestataires de fabrication et de distribution, nous serons rattrapés par les nouvelles technologies. Il nous faut être plus éditeurs en amont et plus promoteurs en aval¹⁴⁸⁹. » A tout le moins, les avantages paraissent indéniables : la numérisation incarne une capacité de diffusion illimitée, qu'il s'agisse de la production textuelle proprement dite (dans l'activité auctoriale), de la commercialisation de cette production (par le biais d'une activité de nature éditoriale, ou du fait de l'auteur lui-même), ou encore de toute la production paratextuelle : l'espace numérique permet une reproductibilité *possiblement infinie* du sujet de la production, immédiate et se présentant comme la copie conforme du matériau source. Le texte numérisé – qu'il s'agisse du livre

¹⁴⁸⁵ Roger Pol-Droit, « Des livres sans papier » [en ligne], dans *Le Monde*, 23 décembre 1994. https://www.lemonde.fr/archives/article/1994/12/23/des-livres-sans-papier_3833925_1819218.html [consulté le 30 juin 2023].

¹⁴⁸⁶ Voir Clément Solym, « 31 décembre 1999 : Bill Gates parlait de l'avenir du livre et de la lecture » [en ligne], dans *Actualité*, 21 avril 2021. <https://actualite.com/article/99981/usages-numeriques/31-decembre-1999-bill-gates-parlait-de-l-avenir-du-livre-et-de-la-lecture> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁴⁸⁷ S. n., « Les éditeurs en ligne » [en ligne], dans *Le Monde*, 13 mars 2001. https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/03/13/les-editeurs-en-ligne_159531_1819218.html [consulté le 30 juin 2023].

¹⁴⁸⁸ Florence Noiville et Alain Salles, « Gallimard prend le virage numérique » [en ligne], dans *Le Monde*, 28 avril 2000. https://www.lemonde.fr/archives/article/2000/04/28/gallimard-prend-le-virage-numerique_3685780_1819218.html [consulté le 30 juin 2023].

¹⁴⁸⁹ Florence Noiville, « Olivier Nora, “le contenu d'abord” » [en ligne] dans *Le Monde*, 3 mars 2000. https://www.lemonde.fr/archives/article/2000/03/03/olivier-nora-le-contenu-d-abord_3684336_1819218.html [consulté le 30 juin 2023].

numérique *comme œuvre* ou de toute énonciation qui lui soit relative – soit tous les *discours sur l'œuvre* – se conçoit comme un support non contraint par les limites logistiques ou physiques propres à l'imprimé¹⁴⁹⁰ ; internet déterritorialise le livre et la production intellectuelle : tous les livres sont potentiellement accessibles par tous les lecteurs du monde, tant que ceux-ci disposent d'un accès à au web¹⁴⁹¹. Cette nouvelle configuration permet une diffusion – immédiate donc – et non fonction de l'espace géographique mais de la disponibilité du support (le relais informatique). Ces avantages de facilité de production et d'illimitation de diffusion se combinent de plus avec un intérêt financier, par la disparition d'une partie du risque éditorial : sans tirage à réaliser, la plateforme ne risque rien à ce qu'un livre publié sur elle se vende ou non, puisqu'elle n'est qu'un support de diffusion. Néanmoins, à l'inverse de ce discours somme toute optimiste, une résistance naît, produite par les critiques et certains acteurs du marché du livre.

7.1.1.3. La « mort du livre » (en littérature) n'a pas eu lieu

Une critique d'importance apparue précocement – et toujours persistante dans certains discours – serait celle d'une possible « mort du livre » qu'entraînerait l'émergence du livre numérique. Cette crainte d'une substitution de « l'écrit d'écran » à l'imprimé n'est pas nouvelle, et remonte à au moins aussi loin que la démocratisation de l'outillage informatique dans les ménages et les entreprises ; Emmanuël Souchier exprime déjà en 1996 :

La civilisation de l'image devait bientôt faire disparaître l'écrit (*attendu que l'image participe de l'écrit, cette problématique est-elle bien posée ?*), la victoire de l'écran sur l'écrit imprimé devait être totale (*peut-on confondre l'écrit et la surface de l'un de ses supports ?*)... Combien de thèses alarmistes ont ainsi été posées au cours des dernières décennies¹⁴⁹² ?

Cette critique repose sur la nature même de l'accès à l'écrit : du fait même d'un nouveau rapport à la matérialité, le détachement de l'objet-livre par le lectorat entraînerait « la mort de la civilisation du livre », pressentie par « les éditeurs, les libraires, les bibliothécaires, les amoureux du livre¹⁴⁹³ ». Des discours divers, éditoriaux mais aussi auctoriaux, expriment ainsi une certaine méfiance vis-à-vis des nouveaux relais, que ces accusations portent sur leur propre rapport aux rapports de pouvoir institués ou aux autres acteurs, à l'exemple de Guy Moulin

¹⁴⁹⁰ Le produit est accessible depuis chaque terminal informatique, indépendamment de sa localisation géographique (les difficultés de transport sont donc évincées) et des questions relatives à la fabrication (la disponibilité de l'œuvre numérique n'est plus fonction de l'accessibilité des entrepôts, disponibilité des réserves, de la situation propre au secteur de l'imprimerie et des matières premières dont elle dépend (stocks de papier)).

¹⁴⁹¹ Cette vision optimiste n'est dans les faits pas aussi évidente, ni aussi simple, mais ne contrevient pas à la *potentialité* que ces outils offrent.

¹⁴⁹² Emmanuël Souchier, « L'écrit d'écran, pratiques d'écriture et informatique », art. cité, p. 105.

¹⁴⁹³ Fabrice Piault, *Le Livre, la fin d'un règne ?*, Stock, coll. « Au vif », 1995, p. 10.

(Gallimard) y voyant ainsi une « menace¹⁴⁹⁴ » pour les libraires, ou de ce qu'évoque la directrice d'une maison *pure player* :

Il y a eu au début de l'édition numérique une opposition parfois violente entre le numérique et le papier, les libraires notamment accusaient les éditeurs numériques de vouloir « tuer le papier », on nous opposait aussi l'odeur et le toucher du papier, le fait que ce n'était pas « un vrai livre », en somme un peu les mêmes arguments développés contre le poche à l'époque. (Anita Berchenko)

Encore en 2011, Frédéric Beigbeder déclare pour sa part, lors d'un entretien avec François Bon :

Vous êtes tournés vers le futur et c'est tout à votre honneur. Mais si jamais on arrive à concevoir ce livre numérique réussi, avec talent, silence, écart, solitude, profondeur, vous êtes quand même conscient que ça signifie la fermeture des librairies, des bibliothèques, la disparition de beaucoup de métiers comme celui d'éditeur, la signature d'autographes, plein de choses très agréables¹⁴⁹⁵ !

Si ce positionnement tend néanmoins à s'estomper avec le temps, les énoncés se faisant de plus en plus accommodants et menant l'écrasante majorité des producteurs contemporains à composer avec la dématérialisation, certaines résistances persistent encore aujourd'hui, divers acteurs continuant de marquer un désintérêt, ou un rejet de ces usages : « Pour le moment nous n'avons pas de politique numérique. » (Bertrand Fillaudeau) La question – toujours génératrice d'inquiétude – continue de créer des échanges divers dans l'espace public, plusieurs décennies après l'instauration de la technologie¹⁴⁹⁶. Cette dualité doit donc être confrontée à la réalité du marché : cette crainte d'une dilution, voire d'une disparition du livre imprimé dans un ensemble de productions reposant sur d'autres formes de médiation de l'information est-elle avérée ? Un rapport du VIème plan publié en 1971 affirmait déjà la résilience de l'imprimé :

La civilisation moderne est une civilisation documentaire. Plus que le machinisme ou la concentration urbaine, c'est l'énorme masse de données qu'elle secrète, qu'elle emploie et qu'elle doit maîtriser qui la caractérise. [...] [La documentation] toutefois ne prend pas une forme unique. Ses supports vont du papier aux supports plastiques, film, disque ou bande magnétique, ses modes de diffusion de la transmission hertzienne ou par câbles aux modes classiques de distribution, ses langages vont de la langue littéraire aux langages codés ou symboliques et à l'image naturelle ou graphique. [...] Il ne faut pas penser pour autant que le document imprimé verra son rôle diminuer, bien au contraire. Il restera le support le moins coûteux, le plus sûr, le plus transportable en tout lieu, celui qui permettra le mieux la réflexion et l'approfondissement, en fin celui qui préservera le plus la liberté individuelle d'accès au document et de jugement sur son contenu¹⁴⁹⁷.

En matière de consommation proprement dite, soit sur un aspect commercial, le succès du numérique dans divers secteurs de l'édition ou d'autres espaces linguistiques est attestable, et

¹⁴⁹⁴ Marie Dubos, « Guy Moulin : interview du représentant littérature chez Gallimard », art. cité.

¹⁴⁹⁵ Laurent Martinet, « Le livre numérique est-il une apocalypse ? » [en ligne], dans *L'Express*, 15 novembre 2011. https://www.lexpress.fr/culture/livre/frederic-beigbeder-face-a-francois-bon-le-livre-numerique-est-il-une-apocalypse_1051089.html [consulté le 30 juin 2023].

¹⁴⁹⁶ Ainsi de cet article daté de 2020 : S. n., « Le livre est-il mort ? Trois experts répondent » [en ligne], dans *Néon*, 11 mai 2020. <https://www.neonmag.fr/le-livre-est-il-mort-trois-experts-repondent-554953.html> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁴⁹⁷ Collectif, *Préparation du VIème plan. Rapport de la commission « Education », op. cit.*, p. 159.

même en progression. Ainsi en 2014 « le marché du livre électronique reste modeste (seulement 5 % du marché en France, mais plus de 20 % aux Etats-Unis¹⁴⁹⁸ » ; en 2021, cette part monte à 9,32 %¹⁴⁹⁹. Mais cette consommation porte sur l'ensemble de la production, et une observation détaillant la répartition de ces chiffres relativement aux différents secteurs de la production révèle une disparité. Plusieurs secteurs n'ont pas pu affronter la transformation et ont été lourdement touchés, à l'exemple des encyclopédies signant effectivement leur « mort »¹⁵⁰⁰, en dépit de tentatives de réinvention (notamment *via* les CD-ROM). D'autres à l'inverse ont manifestement dû réinventer leur activité, et adapter leur production aux besoins des consommateurs ; ainsi des secteurs scolaire et professionnel, dont le numérique en 2021 représente respectivement 41,5 et 12 % des ventes¹⁵⁰¹. *Quid* de la littérature, n'échappant pas à cet imaginaire collectif d'une « mort » sans cesse imminente ? L'association est d'ailleurs courante dans les discours : « Il faut essayer de sortir de la littérature quand on réfléchit au livre numérique, mais ce n'est pas évident, car c'est la première chose à laquelle on pense. » La place prise par le numérique dans cette pratique particulière de consommation est somme toute assez relative : les chiffres indiquent un manque de succès, toujours constatable à l'heure actuelle, de la littérature au format numérique (5,37 % de part des ventes en 2021¹⁵⁰²). Face à la constatation de la stabilité de cette frange du marché du livre, celui-ci n'a assurément pas disparu, du moins en ce qui concerne l'édition « grand public » (et non professionnelle ou éducative). Cette constatation est à conforter par l'observation de l'évolution des pratiques de consommation : si la place croissante donnée au nouveau format est incontestable (un Français sur 4 ayant « déjà lu un livre numérique » en 2021, contre moins de 15 % en 2012¹⁵⁰³), celle-ci ne signifie aucunement l'abandon des habitudes de l'imprimé, qui restent majoritaires tout en étant en augmentation également¹⁵⁰⁴. Ce phénomène va d'ailleurs à l'encontre d'un autre poncif, cette fois relatif à l'hypothétique abandon progressif de la lecture, et surtout chez les plus jeunes¹⁵⁰⁵. Autrement dit, si la part de la littérature a augmenté sur le marché au cours des dernières années

¹⁴⁹⁸ Audrey Fournier, « Tout comprendre du conflit entre Amazon et l'industrie du livre » [en ligne], dans *Le Monde*, 13 août 2014. https://www.lemonde.fr/economie/article/2014/08/13/comprendre-le-conflit-entre-amazon-et-l-industrie-du-livre_4470796_3234.html [consulté le 30 juin 2023].

¹⁴⁹⁹ <https://www.sne.fr/numerique-2/le-livre-numerique-en-2015-le-numerique-en-marche/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁰⁰ En 2020, dictionnaires et encyclopédies ne représentent plus que 0,9 % du marché (<https://www.sne.fr/economie/chiffres-cles> [consulté le 30 juin 2023]), contre 19,5 % en 1989 (Jean-Marie Bouvaist, *Pratiques et métiers de l'édition*, op. cit., p. 35.)

¹⁵⁰¹ <https://www.sne.fr/numerique-2/le-livre-numerique-en-2015-le-numerique-en-marche/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁰² <https://www.sne.fr/numerique-2/le-livre-numerique-en-2015-le-numerique-en-marche/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁰³ Collectif, *11e Baromètre sur les usages des livres numérique/audio – 2021*, SOFIA/SNE/SGDL, 2021, p. 1.

¹⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 1 et 4.

¹⁵⁰⁵ Anaïs Pournin affirme ainsi que « le public jeune [...] lit de moins en moins » ; Patricia Martinez que « la génération des moins de trente ans [...] lit vraiment très, très peu », ce que diverses études démentent. Voir Collectif, *Les Français et la lecture en 2023*, Centre National du Livre, 2023, p. 11.

(voir partie I), sa croissance restant stable en France, ce n'est donc pas dû à la transformation des formats : « Les gens contre ne sont pas assez sur le terrain, peut-être pas assez amoureux, passionnés par les lettres, par le genre, et ont des œillères. Il faut accepter de dépoussiérer et montrer qu'on ne perd pas de lecteurs : les gens lisent toujours autant. Il faut accepter que les canaux soient différents. » (Sarah Berziou) La matérialité est d'abord une question de support (voir partie II) ; mais bien que certaines formes de supports puissent avoir disparu, car obsolètes et de fait renouvelées par des technologies plus performantes, plus maniables, plus à même de répondre aux attentes et exigences des utilisateurs¹⁵⁰⁶, le livre persiste. Le numérique s'incarne donc comme l'ajout d'un nouveau support (d'écriture, de lecture, de publication), qui se rajoute aux supports préexistants, mais n'induit pas pour autant l'effacement de ses formes antérieures. En effet, les supports coexistent, témoignant d'une « convergence » plus que d'une « révolution », qui supposerait un abandon des pratiques plus anciennes (de lecture et d'écriture) au profit d'autres plus récentes : « J'ai toujours cru à une forme de complémentarité entre ces modes de lecture. Le numérique est un nouveau support, une nouvelle façon de lire qui peut amener de nouveaux lecteurs, mais beaucoup vont continuer à faire les deux. » (Charlotte Allibert) ; « Les *ebooks* sont complémentaires du papier, et inversement. Je ne comprends pas pourquoi on oppose toujours les deux. » (Sébastien Cataldo) Le poids de la numérisation dans l'industrie musicale, vidéoludique, cinématographique et de l'information, pousse à se demander à quel titre l'industrie du livre résiste si bien autant dans les habitudes de consommation que de production. Quelles peuvent donc en être les raisons ?

7.1.2. Le marché de la numérisation d'ouvrages littéraires en France : constat d'un échec ?

7.1.2.1. Des limitations propres à la consommation d'un nouveau produit culturel

Qu'il s'agisse du recours aux nouveaux supports, de la production des produits disponibles *via* les nouveaux canaux ou de la consommation de ces derniers, le rapport du numérique au marché littéraire français reste encore, plus de deux décennies après sa « banalisation », encore timide, ce que plusieurs éléments permettent d'expliquer. Des facteurs sociaux, médiatiques, technologiques rentrent constamment en jeu dans la conception et la considération du texte ; cette multimodalité est plus ancienne qu'internet, mais ne s'en voit pas moins démultipliée à son arrivée. Certes, la transformation de la consommation du « livre » est porteuse d'une plus-value apportant quelques avantages indéniables aux lecteurs, parmi lesquels sont mentionnables la possibilité renouvelée de l'interaction avec le texte, le dédoublement des

¹⁵⁰⁶ Comme disparurent le Betamax et la VHS pour le support vidéo, ou encore la disquette pour le stockage des données.

fichiers, la transportabilité, la concaténation d'une bibliothèque sur un seul appareil, la facilité d'accès à des produits culturels, du fait de la gratuité des ouvrages libres de droit^s au format numérique, etc. Toutefois, divers écueils se constatent ; si certains ont été résolus, d'autres persistent manifestement. Accusation fréquente au début de l'ère numérique, l'un tient en la mauvaise qualité des ouvrages numérisés : les premières conversions en ePub laissaient en effet le texte dans un état final inachevé, voir déstructuré par rapport à la version d'origine, source de multiples critiques : « je me souviens avoir acheté un livre numérique de Virginia Woolf qui avait été traduit avec Google Trad : c'était illisible. C'est aussi cela qui dévalorise l'édition numérique : tous ces gens qui font n'importe quoi et qui balancent en ligne n'importe quoi. » (Patricia Duliscouet) La « dégradation¹⁵⁰⁷ » dénoncée issue de la conversion dans différents formats alternatifs (notamment les ePubs) est toutefois inhérente à toute évolution technologique, dont les débuts restent fréquemment laborieux jusqu'à ce qu'une forme stabilisée soit trouvée ; force est de constater que les progrès effectués, et la variation des propositions (soit l'amélioration des conversions en ePub et la proposition des fichiers PDF), rendent cet argument désormais beaucoup moins relayé. Mais malgré cette amélioration et ses atouts, le livre numérique est confronté à certaines limitations pratiques, l'empêchant d'approcher les avantages intrinsèques à la matérialité même de son équivalent imprimé, en raison de plusieurs arguments relatifs à la praticité même de l'objet en tant que produit commercialisé. Parmi eux, l'impossibilité de prêt ou de partage (par les DRM (*Digital Rights Management*) notamment, quoique certains éditeurs pratiquent aujourd'hui une édition numérique sans cette contrainte¹⁵⁰⁸). Une autre faiblesse repose sur l'impermanence intrinsèque à l'œuvre créée : les supports technologiques, en constante évolution, tendent en conséquence à rendre d'autant plus rapidement obsolètes les versions précédant la dernière en date et dont la vente cesse progressivement (ainsi, une machine qui n'est plus fonctionnelle ne peut plus permettre un accès au texte, ou exploite des formats abandonnés et illisibles par d'autres supports), ou à en supprimer l'accès (un site rendu indisponible empêche l'accès à son contenu). Le format imprimé, plus stable, ne souffre pas tant de cette obsolescence : le texte reste *accessible* tandis que l'œuvre intermédiaire risque à chaque instant de ne plus l'être, selon que la technologie sur laquelle elle repose n'est plus employée : « Même quand on n'est pas écrivain, ce qu'on écrit sur des fichiers se perd, et ce qu'on imprime et qu'on range se retrouve ; c'est littéralement la sortie de l'archive. Le numérique est comme des lectures sans archives. » (Amélie Petit)

¹⁵⁰⁷ Collectif, « Le partage de la valeur », art. cité, p. 119.

¹⁵⁰⁸ Certains éditeurs ont décidé d'éditer sans DRM, tel que les éditions Humanis ; à cette fin, cette structure, déjà indépendante sur le marché de l'imprimé, revendique également une indépendance numérique. <http://www.editions-humanis.com/role-editeur.php> [consulté le 30 juin 2023].

A ces restrictions s'ajoutent secondement les démarches commerciales imposées par les structures éditoriales traditionnelles, participant probablement du succès modéré du livre numérique. Nombre d'entre elles pratiquent des coûts d'ouvrages numérisés indexés sur le prix de leurs pendants imprimés, aussi bien sur le grand format que sur le poche. Le plus faible « niveau de consentement¹⁵⁰⁹ » à payer mène à la considération d'une politique de prix fréquemment trop proche de celle pratiquée dans l'imprimé, sans pour autant que le format n'apporte de plus-value ni ne répondre à un besoin spécifique (voire *infra*). Ressenti comme prohibitif, le prix des ouvrages dématérialisés entraîne des critiques par les instances de réception¹⁵¹⁰, voire par certains acteurs du circuit de l'édition eux-mêmes : « Quand le dernier Musso sort en numérique en grand format, la version numérique est à 17 euros. C'est aberrant, et surtout dommage : les éditeurs aiment bien dire après que le numérique ne se développe pas en France. Eux veulent freiner l'essor du livre numérique, parce qu'ils ont peur de la cannibalisation. » (Charlotte Allibert) Cette pratique se trouve justifiée ponctuellement, en avançant des arguments parfois économiques, venant tempérer les avantages financiers propres à la commercialisation des livres numériques ; celle-ci, en effet, nécessite un investissement initial : « On a l'impression que tout ce qui se "télécharge" est gratuit, mais ce n'est pas le cas. Un livre a un long parcours avant d'être disponible en numérique, et sa mise à disposition, l'hébergement sur une plateforme, la mise en sécurité des ouvrages, tout cela a un coût même si ça ne se voit pas ! » (Alice Déon) Mais les arguments sont aussi culturels, voire font appel à des valeurs morales et éthiques, défendant à la fois un savoir-faire éditorial qu'il s'agit de rentabiliser, et une nécessaire rémunération de l'auteur : « Je serais d'ailleurs partisan d'une unicité de prix entre les deux formes. On ne brade pas un texte, le fruit du travail d'un écrivain. » (Jean-François Merle)¹⁵¹¹ Mais pas plus que pour la loi de 1981 (voir partie I), la loi de 2011¹⁵¹² relative au prix du livre numérique n'impose-t-elle de minimum ou de maximum au prix de vente des ouvrages proposés dans ce format, amenant à des politiques de prix plus souples dans d'autres catalogues : « La romance est un pur produit de consommation. Le premier intérêt est le coût ; j'ai une politique de prix fixes : tous les numériques sont à 4,99 €, et tous les brochés à 17 €. On a fait une fois des ePubs à 0,99 €, pour des nouvelles de Noël, mais

¹⁵⁰⁹ Bertrand Legendre, *Ce que le numérique fait aux livres*, op. cit., p. 101.

¹⁵¹⁰ Marie Le Douaran, « Pourquoi le livre numérique est-il si cher ? » [en ligne], dans *L'Express*, 29 juin 2010. https://www.lexpress.fr/culture/livre/pourquoi-le-livre-numerique-est-il-si-cher_902339.html [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵¹¹ Ce discours, bien évidemment, est tempéré par les pratiques qui se sont mises en place jusqu'à 2013, où la perception de droits d'auteur sur les adaptations n'était pas systématique, mais laissée à la discrétion de l'éditeur (voire *infra*).

¹⁵¹² Loi n°2011-590 du 26 mai 2011 relative au prix du livre numérique, *Journal officiel de la République française*, 28 mai 2011.

ce n'est pas un format qui fonctionne. » (Sarah Berziou) Remarquons à ce sujet que certains acteurs *pure players*, ou dont les publications s'adressent à un public de niche, défendent une politique de prix plus abordables :

Pour moi le prix idéal est un prix proche du prix du poche. Les éditeurs qui au contraire vendent leurs livres numériques à peine moins cher qu'un grand format papier sont souvent des éditeurs qui n'ont rien compris ou ne veulent rien comprendre à l'environnement numérique, et qui ont peur de perdre des ventes papier si leurs titres numériques sont à des prix abordables. » (Anita Berchenko)

Ceux présentant justement ces pratiques comme une autre manière de se distinguer sur le marché : « Les éditeurs de romance en général pratiquent généralement cette fourchette de prix. Certain montent à dix ou douze euros. Hugo Romance est un vendeur de papier ; sa politique de mettre des *ebooks* plus chers se tient car ce n'est pas le marché visé. » (Sarah Berziou) Ces pratiques peuvent notamment tenir compte des habitudes observées chez les consommateurs : les lectrices de sous-genre étant perçues comme de « grandes lectrices », le prix bas devient nécessaire pour encourager à l'achat régulier : « on est face à des lectrices qui consomment entre trois et quatre titres par semaine ; 80 % du chiffre d'affaires de ce marché se fait sur le numérique. » (Sarah Berziou) Tout ceci tend, bien sûr, à relativiser « l'immobilisme » constaté ; cependant, si face aux actions des leaders, « traditionnels » sur tous les aspects de leur fonctionnement (y compris celui-ci, donc), se constatent des poches de résistance, celles-ci restent marginales.

Mais la frilosité du marché n'est pas forcément motivée que par des raisons de prix d'accès aux produits ; s'y trouve aussi certaines justifications symboliques, et s'expliquant par l'observation des pratiques culturelles des récepteurs. Celles-ci – du moins pour le public Français – sont à tout le moins conservatrices ; certains arguments font ainsi état d'un certain appel à la tradition : « Si le livre n'existait pas, il faudrait l'inventer. L'objet, dans sa conception, est tout simplement parfait – impossible de faire mieux¹⁵¹³. » ; « Le vrai lecteur aime tourner les pages. [...] Les gens sont toujours attachés à l'odeur du livre. » (Christine Lacroix) Indéniablement, la qualité matérielle pâtit de la transposition, du fait de la disparition de la plus-value indissociable de la matérialité dans certains cas – ainsi des éditions rares et luxueuses. Mais la critique ne s'arrête pas à ces secteurs et témoigne d'un attachement plus large à l'objet-livre, signe de sa vision comme atout ornemental et qui, par le numérique, se confronte à l'impossibilité de satisfaire aux exigences bibliophiliques du lecteur. Le capital symbolique du livre est solide, et sa légitimité « traditionnelle » fortement enracinée : « Le livre qui tient dans la poche et dans la main, qu'on a plaisir à feuilleter résiste mieux qu'on ne l'aurait cru. »

¹⁵¹³ <https://www.brandon-et-compagnie.com/footer/moreinfo/faq.html> [consulté le 30 juin 2023].

(Bertrand Fillaudeau) Cette culture de l'imprimé, pourtant, a nécessairement été instiguée par les éditeurs eux-mêmes. Ainsi, le désintérêt du lectorat n'est pas qu'à chercher du côté de ses habitudes de consommation ou de ses attentes vis-à-vis du produit ; les conditions de commercialisation d'un produit résultent d'un constant échange entre offre et demande. Les raisons sont donc aussi à chercher du côté de la prégnance des pratiques et usages institués par les acteurs dominants de ce marché, qui préexistent au numérique mais se poursuivent dans ce nouveau milieu. De la sorte, du côté des producteurs culturels, mais aussi des constructeurs de ces supports, une originalité très relative des pratiques propres au domaine s'observe.

7.1.2.2. Une homothétie formelle et textuelle : absence d'expérimentation, l'absence de réponse à une attente spécifique

Le numérique change-t-il concrètement les pratiques de lecture ? Un lectorat nouveau peut être ciblé par la production numérique ; que celle-ci se présente comme une reprise de sa version imprimée ou qu'elle soit entièrement nouvelle. Cette clientèle reste variable et plurielle dans ses formes : lecteurs occasionnels, grands lecteurs, public spécialisé (soit prioritairement consommateur d'une certaine gamme de produits, à la préférence des autres). Ceci peut aussi bien concerner les genres que les sous-genres de l'écrit, ou bien les différents secteurs de la production. Le but est en conséquence de s'adapter aux besoins du public ; ceci, par la mise en place de nouvelles formes de consommation pouvant y répondre. Pourtant, l'une des véritables limitations à l'exploitation du numérique vis-à-vis de l'édition imprimée est relative à l'impossibilité d'établir une véritable intermédiation, et la pratique démontre une domination de la démultiplication, sans volonté de dissociation radicale d'avec le pendant imprimé. Les livres numériques ne sont pas sémiologiquement indépendants de l'objet-livre, puisque leur fonction se fait relativement à la matérialité : c'est par complémentarité ou par dissociation d'avec l'objet-livre (matérialisé dans l'espace physique) que ces nouveaux supports prennent leur sens. Mais le numérique représente néanmoins un terrain fertile et propice à l'innovation : ce dernier permet notamment des créations transmédiatiques, en raison de sa capacité à supporter différents formats dans un même espace (son, images, vidéos, liens hypertextes, texte) : « grâce aux liens hypertextes, grâce éventuellement à des accompagnements musicaux, à des accompagnements d'images, il y a une forme de créativité extraordinaire qui pourra se développer ; mais pour l'instant, elle est assez mineure [...]. Avec les liens hypertextes, il y a là quelque chose qui, probablement à terme, changerait complètement notre conception de la littérature. » (Jean-Marc Moura) Alors que l'image et le texte fusionnent aisément au sein d'un même support (n'exigeant de répondre qu'à des contraintes d'impression et de mise en page), le papier ne peut s'ouvrir autant au son, à la vidéo, ou à l'image animée (en dehors d'une certaine

catégorie de parutions répondant à des conditions de fabrication spécifiques, comme par exemple les livres *pop-up*, les systèmes de languette ou les livres musicaux, autant de procédés propres à l'édition de jeunesse). Ainsi, le procédé d'intermédiation avec le lecteur n'est pas exclusif au producteur du support, mais peut dépendre de l'action auctoriale ou éditoriale. Selon Laborderie et Juhel, les œuvres enrichies « articulent des modalités de lecture originales, linéaires et délinéarisées » et « contribuent à créer de nouvelles représentations du sens¹⁵¹⁴ ». Dans la pratique de l'édition généraliste toutefois, en dépit de quelques tentatives menées, les œuvres transmédiatiques ont toujours été marginales face au reste de la production :

Le plus naturel à l'époque était de travailler sur les livres enrichis, à la grande mode en 2012-2013 et que tous les éditeurs voulaient faire. [...] Les éditeurs étaient tous prêts à dépenser pour créer les livres numériques ; mais ça reste un budget conséquent : c'est du temps d'éditorial, de graphiste, etc. Ces livres n'ont donc jamais été vraiment promus. Il y avait aussi un problème technique : pour que l'expérience client soit intéressante, il faut lire l'ouvrage sur un Ipad ; ça ne marche pas bien sur un Kindle ou une petite liseuse. Mais à l'époque, le marché de l'Ipad n'était pas assez développé assez pour que ça explose. Le marché du livre enrichi n'a pas trouvé sa place et n'a donc jamais vraiment démarré. (Patricia Duliscouet)

La production numérique des grands acteurs de l'édition (tout du moins en ce qui concerne la littérature) témoigne d'une action allant bien plus volontiers dans le sens d'une homothétie, qui se comprend comme une logique de « mimétisme¹⁵¹⁵ », soit d'une simple démultiplication de la version imprimée du produit, que d'une exploitation de ces possibilités de transmédiatisation. Si ce phénomène peut être la marque d'une timidité de la part des auteurs, voire des éditeurs, il peut aussi s'expliquer par la puissance d'un *habitus* de la relation avec l'œuvre littéraire. En amont, les créateurs de formes transmédiatiques de littérature sont eux-mêmes peu nombreux ; l'illustration, la vidéo, le son, qui peuvent être pourtant exploités avec bien plus de facilité dans l'espace numérique, ne sont pas particulièrement utilisés aujourd'hui ; signe de la force des modèles homothétiques, mais aussi de la frilosité éditoriale en aval envers les œuvres transfuges, sortant des cadres stricts auxquels cette même instance éditoriale a habitué le lectorat : « Il est difficile d'écrire pour l'hypertexte, et il est difficile de lire un texte avec des hyperliens. Plus les hyperliens mettent au défi les attentes courantes, plus certains lecteurs risquent de se sentir perdus¹⁵¹⁶. » Cela concerne moins la littérature de jeunesse ou les ouvrages d'art, domaines dans lesquels l'illustration possède une place prépondérante, voire indispensable ; certains autres secteurs (scolaire, droit, médecine) permettent ainsi au numérique de disposer d'une véritable valeur ajoutée. Pour le scolaire, « le numérique semble un support

¹⁵¹⁴ Arnaud Laborderie et Françoise Juhel, « Les relations texte/image dans l'édition numérique enrichie d'une œuvre littéraire : Le cas de l'application *Candide* de la BnF » [en ligne], dans *Itinéraires*, 2015-3 | 2016. <https://journals.openedition.org/itineraires/3070> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵¹⁵ Bertrand Legendre, *Ce que le numérique fait aux livres*, op. cit., p. 31.

¹⁵¹⁶ Alexandra Saemmer, « Sémiotique critique du discours hypertextualisé Eléments de méthodologie, à partir de l'analyse d'un livre numérique enrichi » [en ligne], dans *Semen*, n°42, 2016. <https://journals.openedition.org/semen/10632> [consulté le 30 juin 2023].

idéal dans l'apprentissage d'une littératie médiatique multimodale [...] ¹⁵¹⁷. » Mais la littérature, en dehors de quelques rares exceptions, ne semble pas s'en accommoder : le roman se présente d'ordinaire comme un tout cohérent, dont la constitution est essentiellement textuelle, et fixe. Le numérique – tout du moins en ce qui concerne la littérature – ne répond pas à un besoin préexistant (au contraire du scolaire et de l'édition scientifique, voire des encyclopédies, où l'actualisation constante des informations est indispensable à sa légitimité) : l'homothétie dans l'espace digital, simple transposition, ne change ni ne perturbe la définition du romanesque. Ainsi Le Tellier formule-t-il :

Prenons le cas de la création d'un livre au format ePub à partir d'un fichier Word. Nous sommes non pas dans le cas de figure des livres scolaires ou des guides de voyage mais dans celui d'un texte littéraire où un auteur raconte une histoire à un lecteur. Ce dernier est relativement passif : il va du début à la fin comme il le faisait sur un livre papier, et il continuera de le faire tant qu'on fera des romans sous la forme actuelle. Le processus n'est pas très interactif : on reste dans une forme linéaire où le lecteur est passif et a envie de l'être ¹⁵¹⁸.

La praticité très relative du numérique n'engendre d'impact que relativement au confort de lecture, dépendant de la nature du support, mais n'influe pas la permanence de l'engagement auctorial vis-à-vis de la littérarité. Sans pouvoir répondre à une attente spécifique, l'offre numérique ne permet que de varier les pratiques de consommation, sans remplacer l'une par l'autre. L'homothétie par rapport au format papier est présentée ici comme une réponse à un désir, voire une demande lectorale ; mais si les pratiques sont effectivement, somme toute, peu révolutionnaires, l'instance éditoriale demeure tout autant responsable de cet immobilisme. A l'instar de l'acte de publication, l'acte de démultiplication et d'adaptation de l'œuvre sur différents formats demeure à son initiative ; en ce sens, elle se projette dans une conception de l'horizon d'attente du récepteur. Dans l'ensemble, la constitution d'œuvres transmédiatiques exige un éloignement, voire une rupture des habitudes de consommation, mais également la possession de supports nécessaires permettant la consultation optimale du produit transmédiatique. Ces « habitudes » de lecture ont cependant, dans les faits, été créées par les différentes instances éditoriales elles-mêmes. Autrement dit, dès le départ, il ne s'agit pas tant de trouver une *nouvelle clientèle* que de proposer de nouveaux dérivés des produits existants à la clientèle déjà présente : « Le livre papier n'est ni plus, ni moins, que l'extension d'un contenu. » (Sébastien Cataldo) Ainsi, le support traditionnel, très fixe dans sa forme et sa pratique, n'engage pas de grandes dynamiques de variation lors de la numérisation : l'édition traditionnelle est conservatrice dans sa politique publicationnelle, et conséquemment peu expérimentale. En conséquence du point précédent, les formes effectivement transmédiatiques

¹⁵¹⁷ Nolwenn Tréhondart, « Le livre numérique enrichi : quels enjeux de littératie en contexte pédagogique ? » [en ligne], dans *Pratiques*, n°183-184, 2019. <https://journals.openedition.org/pratiques/7732> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵¹⁸ Collectif, « Le partage de la valeur », art. cité, p. 119.

ne bénéficient pas d'une grande couverture médiatique ; le verrouillage du marché par les grands acteurs limite de fait la visibilité des nouveaux moyens d'agir *avec* et *pour* le texte littéraire. L'état de fait décrit par Legendre, « moins les contenus permettent de satisfaire des besoins professionnels ou éducatifs, plus les perspectives qu'ils offrent sont ténues¹⁵¹⁹ », permet de comprendre l'insuccès relatif de la numérisation des fictions narratives en France : « Le consommateur ne voit visiblement pas l'intérêt de payer plus cher en achetant une machine pour lire un livre pas tellement différent de celui qu'il peut trouver sur papier¹⁵²⁰. » Force est de constater que la proposition est cloisonnée selon des codes établis par les modèles déjà présents dans le circuit traditionnel, et dont les schémas fonctionnels se voient conséquemment reproduits dans l'espace digital, par-delà la « liberté » que cet espace semble pourtant permettre. La fiction ou les essais (comprenant les « documents ») n'étant ni « professionnels » ni « éducatifs » – ce qui est compris ici comme intégré au système éducatif français (soit en relation directe ou indirecte avec l'institution scolaire) –, mais s'adressant à des publics définis avant tout comme des profanes, des consommateurs, des lecteurs par « divertissement¹⁵²¹ », il devient évident que l'interaction avec le matériau, sauf en de rares cas faisant figure d'exception, est réduite à son minimum dans l'édition généraliste. Dans l'ensemble, donc, l'édition littéraire exploite les moyens de dématérialisation comme une simple démultiplication du format de l'imprimé, ne lui confiant de fait pas d'intérêt fondamental. Malgré tout, ces technologies restant somme toute très récentes, il est possible d'affirmer que ces pratiques sont encore tâtonnantes, et n'excluent pas une évolution de la situation dans les temps à venir.

7.1.2.3. L'homothétie paratextuelle : le livre numérique comme « livre » à tout prix

Dans la pratique, le numérique questionne (plutôt qu'il ne remet en question) la matérialité du texte et amène à s'interroger sur le sens qu'il porte et à la « poétique » propre à ce nouveau support : « le support, la forme matérielle sous laquelle se présente l'écrit, le *medium* participe de l'expérience d'appréhension du texte par le lecteur¹⁵²² ». Le rapport au livre comme *objet* paraît mis à mal ; ainsi, l'émergence et le développement de ces nouveaux supports engendre-t-il un nouveau rapport du lecteur à l'écrit, ou à l'œuvre ? A tous points de vue, le livre numérisé n'est pas que « texte » ; mais pour les ouvrages répondant à la logique de démultiplication, devient-il pour autant véritablement « livre » ? La terminologie appuyant la portée symbolique rattachée à l'activité d'éditeur, une récupération des substantifs propres au

¹⁵¹⁹ Bertrand Legendre, *Ce que le numérique fait aux livres*, op. cit., p. 91.

¹⁵²⁰ Véronique Richebois, « Hachette investit les jeux vidéos avec Neon Play » [en ligne], dans *Les Echos*, 19 juin 2016. <https://www.lesechos.fr/2016/06/hachette-investit-les-jeux-videos-avec-neon-play-209481> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵²¹ Bertrand Legendre, *Ce que le numérique fait aux livres*, op. cit., p. 91.

¹⁵²² Marie-Ève Thérénty « Pour une poétique historique du support », Dans *Romantisme*, n°143, 2009/1, p. 110.

circuit de l'imprimé se retrouve très visiblement dans l'espace numérique : c'est bien dans un tel contexte que, selon certaines conditions et selon certaines caractéristiques attribuables à ce document imprimé, s'est popularisé le terme de « livre numérique » parmi d'autres équivalents¹⁵²³, et qui est aujourd'hui employé aussi bien par les professionnels de l'édition du circuit de l'imprimé indifféremment de la nature des structures, par les acteurs *pure players*, mais aussi à plus large échelle, par les divers récepteurs. Mais en dépit de cette popularisation du syntagme, la numérisation des ouvrages fait-elle que le livre numérique reste « livre », ou bien ne devient-il plus que « texte » ? Autrement dit, la caractéristique de la dénomination « livre » est-elle indépendante de sa matérialité ? Le numérique s'analyse comme référent analogique de la matérialité dont le but, par périphrase et allusion, est d'établir une comparaison entre deux entités distinctes, mais rassemblées de sorte à convaincre les utilisateurs de la similarité desdites deux entités. L'exploitation du livre numérique par les acteurs traditionnels laisse percevoir une dynamique d'effacement des différences, de multiplication des points communs de sorte à atténuer, autant que faire se peut, les possibilités de distinction de l'une avec l'autre. Dans ce contexte, la dématérialisation ne s'arrête pas au texte mais aussi à son « enrobage » : du fait que la conversion digitale passe outre la dimension physique, une partie des marqueurs d'identification propres à chaque structure éditoriale est effacée. Par ailleurs, les modèles de support des œuvres numérisées étant limités en nombre (ePub et PDF représentant la plus grande partie de ceux-ci), la distinction ne peut plus reposer sur l'originalité du format, poussant l'instance éditoriale à la compenser autrement. Cette compensation peut s'opérer par une démultiplication des outils de valorisation visibles dans l'imprimé (notamment paratextuels) de sorte, au moins, à optimiser l'identification par tous les éléments porteurs de sens et de valeur non accessibles tangiblement. De sorte à conserver une capacité d'identification malgré cet écueil, la dimension homothétique des œuvres numérisées ne s'étend pas qu'au texte, mais aussi aux éléments constitutifs du paratexte : celui-ci continue à déterminer un cadre et un contexte de réception, « accastillant » l'œuvre et, consciemment ou non, guidant l'appréhension de l'œuvre par le lecteur¹⁵²⁴. L'aspect décoratif du paratexte devient un ornement purement accessoire dans l'espace numérique, et s'étend également à la fragmentation propre à la matérialité¹⁵²⁵. La popularité de l'usage du terme « livre » pour désigner le « livre numérique »

¹⁵²³ Ainsi de « e-book », du plus rare « livre électronique » et du encore plus rare « livrel », qui en tous les cas évoquent tous « l'objet-livre ».

¹⁵²⁴ L'homothétie s'observe ainsi également sur ces éléments, par l'intégration aux documents des couvertures, pages de titres, faux-titres, etc.

¹⁵²⁵ La séparation en volumes dans l'imprimé n'est pas motivée uniquement par des questions de limites physiques, mais plutôt de praticité, voire d'arguments *marketing* (qui disparaissent, ou prennent une autre forme dans le cas des compilations, des œuvres complètes, des « séries intégrales », etc.) Répétées dans la transposition, ces séparations en « volumes » paraissent d'autant plus artificielles, les contraintes physiques de l'impression étant absolument évincées. Le Livre de poche vend ainsi chaque tome des *Misérables* de Victor Hugo séparément. Voir

trouve ainsi des arguments dans la dynamique homothétique propre à l'adaptation numérique d'ouvrages originellement parus au format imprimé, et dans la poursuite de cette logique : les œuvres nouvellement parues dans les catalogues des éditeurs demeurent, à de multiples égards, des copies *aussi conformes que possible* à leur pendant imprimé. Mais les éditeurs ne sont pas seuls décisionnaires, et les acteurs à l'origine de l'outillage participent aussi, d'une manière complémentaire quoique différente, à cette dynamique d'indifférenciation.

Afin d'éclaircir ce point, il convient de rappeler que l'œuvre est *adressée*, par l'auteur ou l'éditeur au lecteur ou à l'internaute, mais n'induit pas la participation de celui-ci du fait que sa fonction est résumée à sa capacité consommatrice. L'adaptation d'une œuvre en numérique ouvre les possibilités d'une pratique interactive avec le texte, par le biais d'outils exploitables par l'utilisateur et exclusifs au contexte dématérialisé. L'appréhension du texte comme écrit, soit l'acte même de lecture, qui dans l'œuvre imprimé témoigne d'une volonté spécifique de présentation (à la fois auctoriale et éditoriale, comme vu précédemment), est ici adaptable en fonction des désirs du lecteur lui-même qui se fait éditeur, au sens premier d'*editor*, du texte, non pas dans l'acte de publication mais dans celui de sa mise en forme. Son accès n'est plus celui à un objet finalisé et inamovible dans sa présentation¹⁵²⁶, mais un matériau malléable, dont les fonctionnalités lui permettent d'optimiser l'esthétique de la réception selon non pas ce qui est estimé de ses attentes, mais bien dans leur immédiate satisfaction. Dans cette logique, « l'énonciation éditoriale » portant sur ces moyens est éminemment fragilisée ; ces mêmes possibilités ne sont pas pour autant infinies, mais le plus souvent limitées à des questions de présentation ou de composition (taille de police, choix de police, espacement, etc.). L'interaction directe n'est toutefois pas limitée à ces transformations laissées aux mains du lecteur mais aussi selon un principe de développement de l'hypertextualité par les possibilités qu'offrent les outils : commentaires, définitions, renvois, signets, etc. Les différents modèles de liseuses commercialisés en proposent notablement quelques-uns, qui se retrouvent (souvent à l'identique) d'une machine à l'autre ; ainsi des fonctions de marque-page, de soulignage et surlignage, etc.¹⁵²⁷, visant essentiellement à faciliter la navigation au sein de l'œuvre par-delà les contraintes inhérentes à l'utilisation de ce même support (l'absence physique de pages, notamment)¹⁵²⁸. Quoi que ces éléments portent plus sur une vision performative, voire ludique,

<https://www.livredepoche.com/serie/les-miserables> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵²⁶ L'expérience de lecture transformée par la présentation même du texte (l'occupation linéaire usuelle de l'écrit dans l'espace délimité de la page) se retrouve ici ; le gris typographique, porteur de sens, n'est plus *fixe*.

¹⁵²⁷ Voir par exemple <https://help.kobo.com/hc/fr/articles/360019123773-Guide-d-utilisation-pour-liseuse-Kobo> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵²⁸ Quelques autres fonctionnalités, ne se retrouvant pas dans l'espace physique et exclusives à ces outils, les complètent, telle que la progression de lecture vers sa complétion, l'attribution de note, les défis ponctuels divers, etc.

de la lecture et que Marc Jahjah qualifie d'« énoncés sans énonciateurs¹⁵²⁹ », il demeure que le lecteur, en plus d'avoir sa part dans l'interprétation du texte, en est désormais aussi l'acteur¹⁵³⁰. La lecture comme *medium* de l'acquisition des informations ne se limite plus à l'objet-livre et à ce qu'il contient mais à toutes les sources qui sont reliées au fichier informatique. Toutefois, si ces relais se conçoivent comme des technologies permettant la communication directe au lecteur, ils engagent des pratiques culturelles existant déjà antérieurement, reprenant certains de leurs codes et les adaptant aux moyens que permettent ces technologies. Que ces outils se limitent au confort de lecture ou soient plus poussés, leur finalité semble viser à la plus grande proximité avec les habitudes de lecture propres à l'objet-livre physique, variant légèrement selon la machine utilisée : l'objectif est, à travers la transformation du support, de s'approcher autant que possible de l'expérience de lecture habituelle sur papier. En outre, les apports nouveaux sont relatifs aux plateformes utilisées ; en ceci, elles ne proviennent ni d'une initiative auctoriale, ni d'une initiative éditoriale, mais bien de celle du producteur dudit produit permettant le support. En effet, puisque la matérialité n'est plus celle de l'objet-livre traditionnel, mais celle de l'outil qui permet d'avoir accès à l'œuvre, le paratexte devient certes aussi partiellement dépendant d'autres structures, productrices de ces outils faisant office de supports, et factuellement générateurs de délimitations technologiques dont ils tiennent les rênes. Mais en dépit de cela, ces interactions permises ne sont pas spécifiques à chaque œuvre, mais sont relatives au texte comme objet désingularisé, et ne se destinent donc qu'à l'amélioration de l'« expérience utilisateur » en dehors de toute considération littéraire, et de toute énonciation éditoriale spécifique. Il en résulte que si le support se transforme, le texte demeure ; ainsi, bien qu'on puisse observer des formes fondamentalement transmédiatiques de la création, l'essence reste : la démarche homothétique, dominante, n'offre aucune véritable plus-value vis-à-vis de l'œuvre. Ainsi, le rapport de l'humain à l'œuvre ne paraît pas profondément changé.

Selon Legendre, l'apparition du livre numérique s'inscrit dans une « longue histoire de la tension entre matérialité et contenu¹⁵³¹ ». Malgré tout, l'apparition des ressources technologiques et leur exploitation dans l'édition n'induisait pas – dès son apparition – et n'induit toujours pas l'abandon des pratiques plus anciennes au profit des plus récentes : le

¹⁵²⁹ Marc Jahjah, « Des énoncés sans énonciateurs ? Du surlignement à la citation dans Kindle d'Amazon » [en ligne], dans *Semen*, n° 41, 2016. <https://journals.openedition.org/semen/10587?lang=en> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵³⁰ Ces permissions sont toutefois d'abord fonction du support : certaines permettent des interactions avec le lecteur, qui participe à la construction d'une plus-value sur le texte (commentaires, notation, etc., ce qui relève plutôt des formats ePub) ; d'autres formats, à l'inverse, sont verrouillés et ne permettent aucune interaction : le texte demeure fixe dans le cas du format PDF, qui se repose sur le résultat prévu à l'impression.

¹⁵³¹ Bertrand Legendre, *Ce que le numérique fait aux livres*, op. cit., p. 104.

numérique, au sujet du livre, est à de nombreux égards un facteur de diversification mais non de remplacement. Le discours alarmiste, qui prédisait la mort du livre, n'est plus fondé ; c'est bien une coexistence que l'on observe, qui donne toujours la priorité au système traditionnel. Mais si selon certains l'édition n'est pas « en danger » (« Ce n'est pas pour demain, et c'est tant mieux » (Charlotte Allibert) ; « je ne suis pas très inquiète. » (Amélie Petit)) suite à cette transformation, peut-on en dire autant des autres acteurs de la chaîne du livre, et peut-on avant tout en dire autant de l'auteur ?

7.1.3. Les enjeux actoriaux dans un contexte en mutation

7.1.3.1. Les attentes des auteurs à l'ère contemporaine

Les objectifs à atteindre dans un tel contexte de transformation des rapports peuvent différer selon les acteurs, individuellement ou pris comme groupes ; certains de ceux-ci, visant à la stabilité d'un état déjà institué, actent dans le sens d'une résistance face aux transformations en cours. Les autres, prenant acte des évolutions statutaires nées de ces dernières, visent à l'évolution de l'état actuel, autrement dit à la reconsidération des rapports de force. A cet égard, le XXI^{ème} siècle s'inscrit d'abord dans une continuité des réflexions initiées lors de la transformation des logiques de la commercialisation du livre, et toujours à l'œuvre. La nature des objectifs à atteindre n'a donc pas changé à cet égard à l'ère contemporaine ; mais, dans un contexte de poursuite voire d'aggravation des logiques qui s'observent depuis les années 1970, l'auteur paraît encore plus sujet à risque qu'auparavant. A l'échelle individuelle, les enjeux de l'écrivain restent stables, étant relatifs à la reconnaissance de son statut d'auteur, à sa légitimité d'écrivain, à sa représentation par les instances tierces, à la meilleure défense de ses droits, et à ses conditions d'existence, phénomènes restant valables indépendamment du contexte de création et de l'époque (voir partie I). Les inquiétudes relatives au statut d'auteur sont permanentes et ne cessent aucunement, laissant percevoir un rappel permanent de la situation majoritairement précaire des écrivains¹⁵³² à laquelle l'Etat peine à répondre : si les tâches du ministère de la Culture se sont accrues avec le temps¹⁵³³, celui-ci n'en laisse pas moins l'auteur en retrait.

¹⁵³² Véronique Richebois, *et al.*, « "Il y a certes une paupérisation des auteurs, mais aussi des éditeurs et des libraires", dit Vincent Montagne » [en ligne], dans *Les Echos*, 4 février 2020. <https://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/il-y-a-certains-une-paupérisation-des-auteurs-mais-aussi-des-editeurs-et-des-libraires-dit-vincent-montagne-1169009> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵³³ Aujourd'hui, dans cette logique d'expansion, celui-ci « conduit la politique de sauvegarde, de protection et de mise en valeur du patrimoine culturel dans toutes ses composantes et encourage la création des œuvres de l'art et de l'esprit. [...] Le développement des industries culturelles et des nouvelles technologies de diffusion de la création et du patrimoine culturels est favorisé. [...] Il contribue enfin à l'action culturelle extérieure de la France et aux actions relatives aux implantations culturelles françaises à l'étranger. » <https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministère> [consulté le 30 juin 2023].

Par le recours à une figure individuelle directement reliée au monde du livre dans son aspect professionnel, la nomination de Françoise Nyssen à la culture en 2017 apparaît initialement chargée symboliquement : comme Malraux fut mis à la tête du nouveau ministère en 1959 – induisant une considération nouvelle du rôle de l'écrivain – la présence d'une éditrice laisse paraître un espoir de renouveau de la reconnaissance du travail auctorial. La nouvelle ministre ne reste toutefois en poste qu'un an et cinq mois (de mai 2017 à octobre 2018) avant d'être remplacée par Franck Riester ; cet intervalle relativement court ne permet pas de révolutionner véritablement la condition des auteurs du monde du livre. Les principales missions sous Nyssen portent sur l'instauration du Pass culture (non abouti sous son mandat), et sur la réforme de l'audiovisuel public, diverses charges ayant été attribuées ailleurs. Parmi celles-ci se trouve tout particulièrement la régulation économique du secteur de l'édition, ainsi que la tutelle du CNL, au profit du cabinet du Premier ministre¹⁵³⁴ de sorte à ne pas risquer de conflits d'intérêts entre ses fonctions ministérielles et la maison d'édition dont elle avait précédemment la direction¹⁵³⁵. Son implication dans le projet de réforme du régime social des auteurs, qui sera finalement appliqué en 2019 (voir partie I), n'en est pas moins notable. Toutefois, celui-ci fait l'objet de vives contestations, beaucoup de critiques étant formulées de la part des auteurs y voyant leurs droits de plus en plus remis en question¹⁵³⁶. A tout le moins, la condition des auteurs tarde donc à s'améliorer. Les conditions relatives à son statut ont été précisées, montrant la subjugation structurelle de son entité à l'instance éditoriale – ainsi qu'au système dans son ensemble ; les tentatives d'amélioration de sa condition par les différentes dynamiques étatiques bénéficient plus volontiers à ce même système. Mais de plus, la persistance de cet état de fait prend acte dans un lieu de transformation des conditions de production de l'écrit.

A grande échelle, la lutte relative au développement des nouveaux secteurs et à la résistance des acteurs traditionnels est menée depuis 40 ans (voir partie I) ; toutefois, sans pour autant avoir cessé, elle ne s'en voit pas moins reformulée suite à l'apparition de nouveaux relais. L'apparition des réseaux de vente en ligne réactive les débats et motive de nombreux

¹⁵³⁴ Benjamin Puech, « Françoise Nyssen, un an et demi de ratés au ministère de la Culture » [en ligne], dans *Le Figaro*, 16 octobre 2018. <https://www.lefigaro.fr/culture/2018/10/16/03004-20181016ARTFIG00079-francoise-nyssen-un-an-et-demi-de-rates-au-ministere-de-la-culture.php> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵³⁵ S. n., « Conflit d'intérêts : le gouvernement retire à Françoise Nyssen la régulation de l'édition » [en ligne], dans *Le Monde*, 10 juin 2018. https://www.lemonde.fr/politique/article/2018/07/10/conflit-d-interets-le-gouvernement-retire-a-francoise-nyssen-la-regulation-de-l-edition_5329139_823448.html [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵³⁶ Nicolas Gary, « L'Histoire gardera la “ministre éditrice qui aura massacré les écrivains” (Joann Sfar) » [en ligne], dans *Actualité*, 22 juin 2018. <https://actualite.com/article/18549/auteurs/l-histoire-gardera-la-ministre-editrice-qui-aura-massacre-les-ecrivains-joann-sfar> [consulté le 30 juin 2023].

énoncés sur la politique culturelle à mener¹⁵³⁷. Faisant suite aux craintes que représentent ces nouveaux réseaux, plusieurs lois et réglementations voient le jour : ainsi de la Loi sur le prix du livre numérique en 2011 (voir *supra*) qui, non régulé jusqu'alors et de fait possiblement fixé par les diffuseurs et distributeurs, donna lieu à de notables politiques de prix agressives¹⁵³⁸. Cette loi redonnant l'initiative aux éditeurs est suivie quelques années plus tard d'une autre¹⁵³⁹, dite « anti-Amazon » et interdisant le cumul de la gratuité des frais de port et du rabais de 5 % maximal, jusqu'alors systématiquement employé par la société. Les restrictions sont immédiatement contournées¹⁵⁴⁰. Une charte (ayant valeur d'engagement moral mais non de loi) est élaborée en 2017¹⁵⁴¹, réaffirmant le principe du prix unique dans son commerce en ligne et reposant donc sur la continuité d'une défense de la conception du livre comme exception culturelle. Enfin, plus proche dans le temps, la Loi dite « Darcos¹⁵⁴² » réglemente la question des frais de ports, tentant de limiter la faille exploitée par Amazon pour continuer d'améliorer ses marges. Toutes ces mesures, toutefois, se comprennent plus comme des protections des intérêts commerciaux des producteurs – soit ceux des libraires et des éditeurs – que de ceux des créateurs. Or, l'évolution des logiques marchandes impacte nécessairement le rôle des prestataires à la source de la production. De fait, quels sont les enjeux statutaires de l'auteur à l'ère du numérique d'un point de vue juridique, et quels sont les enjeux institutionnels qui y font face, ou répondent aux attentes formulées ? Comment l'auteur, ordinairement assujéti à l'instance éditoriale sous la bénédiction de l'Etat, est-il traité vis-à-vis du numérique ? L'arrivée de celui-ci change-t-il la donne, ou bien l'Etat répète-t-il de nouveau les mêmes préceptes, à savoir celui – sous couvert fréquent de l'annonce d'une défense des auteurs et d'une préoccupation relative à leur statut – d'une défense en réalité plus au profit des acteurs contrôlant le circuit de la production et de la commercialisation ?

¹⁵³⁷ Citons notamment les rapports et missions suivants : Alain Cordier, *Le Livre numérique*, 1999 ; Bruno Patino, *Rapport sur le livre numérique*, 2008 ; Hervé Gaymard, *Situation du livre*, 2009 ; Patrick Zelnik *et al.*, *Création et internet*, 2010 ; Marc Tessier, *Numérisation du patrimoine écrit*, 2010 ; Christine Albanel, *Pour un livre créateur de valeur*, 2010 ; François Hurard, *La librairie indépendante et les enjeux du commerce électronique*, 2012 ; Pierre Lescure, « *Acte II de l'exception culturelle* » : *Contribution aux politiques culturelles à l'ère numérique*, 2013.

¹⁵³⁸ Laurence Neuer « Prix unique du livre numérique : que dit la loi ? » [en ligne], dans *Le Point*, 18 mai 2011. https://www.lepoint.fr/editos-du-point/laurence-neuer/prix-unique-du-livre-numerique-que-dit-la-loi-18-05-2011-1332048_56.php [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵³⁹ Loi n°2014-779 du 8 juillet 2014 encadrant les conditions de la vente à distance des livres et habilitant le Gouvernement à modifier par ordonnance les dispositions du code de la propriété intellectuelle relatives au contrat d'édition, dans *Journal officiel de la République française*, 9 juillet 2014.

¹⁵⁴⁰ Enguérand Renault, « Comment Amazon a contourné la loi anti-Amazon » [en ligne], dans *Le Figaro*, 11 septembre 2014. <https://www.lefigaro.fr/secteur/high-tech/2014/07/11/32001-20140711ARTFIG00035-comment-amazon-a-contourne-la-loi-anti-amazon.php> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁴¹ <http://mediateurdulivre.fr/publications/dossiers/lapplication-de-la-loi-lang-sur-les-places-de-marche-numeriques-et-dans-les-commerces-proposant-des-livres-neufs-et-des-livres-doccasion/charte-prix-du-livre/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁴² Loi n°2021-1901 du 30 décembre 2021 visant à conforter l'économie du livre et à renforcer l'équité et la confiance entre ses acteurs, dans *Journal officiel de la République française*, 31 décembre 2021.

7.1.3.2. Les engagements étatiques sur le numérique et les auteurs : lois et projets

Si les attentes générales des auteurs ne changent pas, ces dernières s'adaptent néanmoins à la transformation des conditions de la création : les enjeux propres aux nouveaux espaces de conception de la littérature interrogent sur les considérations économiques et juridiques qui en découlent. L'un de ces enjeux est ainsi relatif aux droits d'exploitation des œuvres à l'ère digitale : les nouvelles formes de commercialisation des textes s'opèrent-elles dans les mêmes conditions juridiques que leurs pendants imprimés ? L'émergence du numérique constitue initialement une pratique radicalement nouvelle, et de fait aucunement régulée ; son exploitation se fait donc par définition dans les marges de la loi, celle-ci n'ayant pas encore statué sur sa nature, et donc sur les conditions de sa défense et de sa protection. C'est de la sorte que suite à l'apparition du numérique se sont observées des formes d'exploitation très variables du fait de l'absence de clauses précises relatives à ces adaptations, le CPI ne fixant ni la validation du fichier avant diffusion, ni sa durée de cession, ni la nécessité de reddition des comptes, ni même le montant de la rémunération issue des ventes¹⁵⁴³. De fait, si pendant longtemps « Certains contrats présentent les droits numériques comme des droits premiers, d'autres comme des droits dérivés¹⁵⁴⁴ », n'excluant d'ailleurs pas la possibilité de pratiques sauvages par les éditeurs du fait de l'existence de cette zone grise, l'exploitation commerciale se fait indubitablement au profit du producteur. Cette situation première témoigne du temps de retard constant des droits de l'auteur sur le développement des pratiques éditoriales, du fait de leur manque d'encadrement. La même situation se retrouve à toutes les époques : initialement, l'apparition du métier d'éditeur et l'apparition de structures éditoriales qui en découle (donc l'apparition de maisons d'édition) n'entraînent pas aussi rapidement l'apparition de lois pour réguler et encadrer les conditions d'exercice de cette nouvelle fonction ; ce phénomène s'applique aussi bien au XIX^{ème} qu'au XXI^{ème} siècle. Ainsi, ces « périodes grises » sont récurrentes, concomitantes à l'émergence et à l'usage de nouvelles technologies, lois, métiers, logiques économiques. Face à cet état de fait, les mesures juridiques prennent-elles pleinement compte de ces évolutions ? La loi sur le droit d'auteur votée en 1957 est progressivement considérée comme « obsolète » à plusieurs égards :

Mme Colette Giudicelli attire l'attention de M. Le ministre de la culture et de la communication sur la nécessaire mise à jour de la loi relative au rôle et à la fonction de l'éditeur. En effet, la partie du code de la propriété intellectuelle qui définit le contrat d'édition ainsi que les droits et les obligations des auteurs des œuvres de l'esprit et de leurs éditeurs a été rédigée dans les années 50. Les dispositions de cette partie du code sont donc bien souvent obsolètes, et en tout cas insuffisantes : le métier d'éditeur n'a aujourd'hui plus grande similitude avec ce qu'il a pu être il y a quelques années

¹⁵⁴³ S. n. « Aucun accord sur le numérique : les auteurs en appellent aux pouvoirs publics » [en ligne], dans *Le Point*, 16 mars 2011. https://www.lepoint.fr/culture/aucun-accord-sur-le-numerique-les-auteurs-en-appellent-aux-pouvoirs-publics-16-03-2011-1307128_3.php [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁴⁴ Collectif, « Internet et le droit d'auteur », dans Collectif, *L'Auteur et la création sur internet*, op. cit., p. 190.

et évidemment il y a quelques décennies [...] L'arrivée du numérique dans les modes de diffusion de l'écrit bouleversent totalement les liens qui peuvent exister entre un auteur et un éditeur¹⁵⁴⁵.

La fonction de l'éditeur est certes différente de celle visible à la moitié du XX^{ème} siècle ; toutefois, les instances traditionnelles de l'édition paraissent stables dans leur rapport à l'auteur. De sorte à répondre aux exigences des uns et des autres, l'appareil légal se doit aussi de s'adapter à cet égard. Un premier changement d'importance survient en 2013¹⁵⁴⁶, date historique d'accord entre le Conseil permanent des écrivains et le Syndicat national de l'édition, soit deux ans après la loi fixant les conditions de son prix (voir *supra*). Par cette directive, l'intégration des droits d'adaptation en numérique dans les contrats d'édition devient obligatoire ; concrètement, sous un aspect juridique, le cas spécifique de l'adaptation s'observe comme l'extension de la question de droits connexes aux mutations les plus contemporaines du monde du livre. L'article L.132-1 du CPI inclut désormais une « clause de situations futures » relative à cette nouvelle exploitation des ouvrages ; ces droits doivent, depuis l'ordonnance du 10 novembre 2014¹⁵⁴⁷ complété par l'arrêté du mois suivant¹⁵⁴⁸, être définis dans une partie distincte du contrat d'édition. Cette même clause est plus amplement définie dans l'article L.131-6 du CPI comme suit : « La clause d'une cession qui tend à conférer le droit d'exploiter l'œuvre sous une forme non prévisible ou non prévue à la date du contrat doit être expresse et stipuler une participation corrélative aux profits d'exploitation. » La loi n'étant pas rétroactive, il est possible de supposer que les contrats signés antérieurement à celle-ci n'ont pas à être amendés par les parties signataires ; la clause n'en marque pas moins l'objectif de réexaminer au cas par cas – donc à chaque occurrence de contrat signé depuis l'ordonnance – les conditions d'exploitation d'œuvres en fonction de l'évolution de ce domaine, incluant de fait le format numérique. En conséquence, quoique l'existence de débats politiques et les questionnements juridiques qui en découlent témoignent d'une évidente prise en compte des enjeux du numérique par les pouvoirs publics, ceux-ci font néanmoins preuve d'une adaptation lente, face à des évolutions qui, elles, se définissent par leur rapidité.

La réalité du décalage de loi d'avec les pratiques n'empêche pas pour autant l'élaboration de diverses prises de positions et réflexions de source institutionnelle, visant à l'amélioration de la situation des parties concernées. C'est ainsi que naissent divers projets

¹⁵⁴⁵ Question écrite n°15207 de Mme Colette Giudicelli, dans *Journal officiel de la République française*, 23 septembre 2010, p. 2452.

¹⁵⁴⁶ <https://www.sne.fr/editeur-et-auteur/accord-auteurs-editeurs-du-21-mars-2013/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁴⁷ Ordonnance n°2014-1348 du 12 novembre 2014 modifiant les dispositions du Code de la propriété intellectuelle relatives au contrat d'édition, dans *Journal officiel de la République française*, 13 novembre 2014.

¹⁵⁴⁸ Arrêté du 10 décembre 2014 pris en application de l'article L.132-17-8 du Code de la propriété intellectuelle et portant extension de l'accord du 1er décembre 2014 entre le Conseil permanent des écrivains et le Syndicat national de l'édition sur le contrat d'édition dans le secteur du livre, dans *Journal officiel de la République française*, 28 décembre 2014.

étatiques, témoignant du regard porté sur l'évolution constante des besoins auctoriaux. En janvier 2020, l'une des attentes majeures de la part des auteurs concerne ainsi le rapport *L'Auteur et l'acte de création*, aussi dit « rapport Racine », fruit d'une année de travail et faisant suite aux nombreux et récents débats autour des évolutions du monde du livre et de la position qu'ils y tiennent. Dernier en date d'une longue histoire de considérations du monde éditorial par les instances ministérielles, la fonction du rapport est double : celle de la présentation d'un « état des lieux le plus objectif possible¹⁵⁴⁹ » de la situation, compilant un ensemble d'observations directes, assorties d'un ensemble de recommandations. Le rapport Racine fait ainsi montre d'une grande méfiance vis-à-vis de diverses pratiques contribuant à la précarisation galopante des auteurs ; est ainsi notamment dénoncé le système d'à-valoir et l'exigence de son remboursement dans certains cas (donc selon une demande de l'éditeur envers l'auteur)¹⁵⁵⁰. Sont aussi dénoncés des éléments en faveur des acteurs dominants justifiant l'écart manifeste de traitement : tandis que Vincent Montagne, président du SNE, déclarait au sujet d'un taux minimum de rémunération de 10 % : « Ce n'est pas possible pour tous et ils le savent. [...] Tous les auteurs qui percent sont payés au-delà de 10 % du prix public¹⁵⁵¹. », le rapport préconise à l'inverse l'instauration d'un taux de référence en matière de droit d'auteur, incitant à l'abandon de la régulation par la pratique. Le document appelle également à une plus grande clarté dans la reddition de compte aux auteurs et une meilleure information des ventes de leurs œuvres (élément pour l'instant encore sujet à nombre de critiques), et invite en outre à l'autorégulation des éditeurs pour lutter contre la surproduction¹⁵⁵². Supporté par le Syndicat des éditeurs alternatifs (SEA)¹⁵⁵³, par la SGDL, mais aussi plutôt bien reçu par les auteurs¹⁵⁵⁴, le rapport semble témoigner d'une sincère prise en compte de la domination aussi symbolique que concrète de l'éditeur sur l'auteur, et paraît donc rédigé dans l'intérêt manifeste de ce dernier¹⁵⁵⁵. Cette prise de conscience d'un déséquilibre des forces n'est pas nouvelle, mais la publication du rapport comme regard sur la situation fait office de démonstration de prise en compte des

¹⁵⁴⁹ Bruno Racine et al., *L'Auteur et l'acte de création*, Ministère de la Culture, janvier 2020, p. 12.

¹⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹⁵⁵¹ Véronique Richebois, et al., « "Il y a certes une paupérisation des auteurs, mais aussi des éditeurs et des libraires", dit Vincent Montagne », art. cité.

¹⁵⁵² Bruno Racine et al., *L'Auteur et l'acte de création*, op. cit., p. 94.

¹⁵⁵³ Vincy Thomas, « Le Syndicat des Editeurs Alternatifs soutient les conclusions du rapport Racine » [en ligne], dans *Livres Hebdo*, 18 février 2020. <https://www.livreshebdo.fr/article/le-syndicat-des-editeurs-alternatifs-soutient-les-conclusions-du-rapport-racine> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁵⁴ Collectif, « Rapport Racine : "Nous en appelons à l'intervention de l'Etat pour donner aux créateurs des conditions plus justes et dignes" » [en ligne], dans *Le Monde*, 13 février 2020. https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/02/13/rapport-racine-nous-en-appelons-a-l-intervention-de-l-etat-pour-donner-aux-createurs-des-conditions-plus-justes-et-dignes_6029391_3232.html [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁵⁵ Le document ne fait pas l'unanimité : le rapport est notamment dénoncé par François Bon sur Facebook comme « [sentant] la poussière », marque de lacunes et d'écueils notamment relatifs à son manque de prise en compte des enjeux numériques. (François Bon [francoisbonperso] 22 janvier 2020. <https://www.facebook.com/francoisbonperso/posts/pfbid02qizfFS07MRyDjTa3WD93ej6HHpgQH9UHcNZUdmQigmSgQxFPsY9v8UMqHER91A6Jl> [consulté le 30 juin 2023].

réalités par les instances étatiques et, de fait, témoigne d'une possibilité future d'évolution de la loi. Mais en dépit de ces attentes, de ces nominations et de ces travaux, la place des auteurs est-elle vraiment mieux considérée d'une manière générale par l'Etat ?

7.1.3.3. L'auteur toujours subjugué

La lente adaptation de la loi face à la rapidité des mutations s'est jouée en défaveur des auteurs jusqu'à sa fixation récente. Toutefois, en dépit de l'intégration des questionnements relatifs au numérique dans la loi de 2013, et quoique cette loi ait permis une avancée de la reconnaissance du travail auctorial, les relations entérinées par la loi de 1957 n'ont aucunement vocation à changer en dépit de l'assujettissement qu'elle impose à ce premier envers l'éditeur. C'est ainsi que la réponse à la question de C. Giudicelli indique :

Le législateur a voulu en 1957 faire respecter un certain équilibre entre les auteurs et les éditeurs en prévoyant qu'un certain nombre de dispositions d'ordre public relatives aux droits et aux obligations des parties doivent figurer dans le contrat d'édition. Ce cadre légal particulièrement protecteur des auteurs pose les principes généraux qui doivent guider les relations contractuelles entre auteurs et éditeurs. [...] les usages professionnels doivent évoluer pour tenir compte des particularités de l'exploitation numérique, dans le respect des principes défendus par le législateur en 1957. Ainsi que viennent de l'annoncer les organismes représentatifs des intérêts des auteurs et des éditeurs, des discussions relatives aux modalités de cession des droits numériques, associant le Conseil permanent des écrivains et le Syndicat national de l'édition, doivent s'engager dans les toutes prochaines semaines¹⁵⁵⁶.

Cette réponse révèle incidemment en quoi la considération d'un statut professionnel de l'auteur demeure inenvisageable, ce statut ne concernant que les « exploitants », donc les instances périautoriales. De ce fait, le phénomène d'adaptation en numérique par l'instance éditoriale semble être fait au principal profit de cette dernière, et la défense de l'auteur vient *a posteriori* des considérations économiques issues des transformations à l'œuvre. Indubitablement, cette loi demeure encore et toujours une « loi d'éditeur » en dépit de toutes les transformations du marché du livre. Ceci n'est aucunement surprenant : elle est issue de débats menés directement auprès du SNE, comme en 1957 (voir partie I). Rien de surprenant non plus au fait que les degrés de légitimation étatique des différentes productions soit reproduits dans la loi de 2014 : les amendements étant intégrés aux articles du CPI traitant du contrat dit « d'édition », il s'en déduit que ce qui ne relève pas d'un tel contrat d'édition (contrat à compte d'auteur ou contrat dit « à demi ») n'est pas concerné par le respect des obligations mentionnées. Cette infériorisation légale de l'auteur – sous couvert de sa défense – n'empêche par ailleurs pas la continuité d'une réalité maintenant plusieurs fois constatée : les actions de défense sont bien souvent tardives ; c'est ainsi que diverses pratiques persistent encore, elles aussi liées à l'exploitation des nouvelles technologies, et font preuve d'une insuffisante prise en

¹⁵⁵⁶ Réponse du Ministère de la culture et de la communication, dans *Journal officiel de la République française*, 23 décembre 2010, p. 3309.

compte de la part des instances au pouvoir. En effet, la simplicité d'accès au numérique facilite l'exploitation et la copie sauvage de documents, engendrant des manques à gagner autant pour les auteurs que leurs éditeurs. La lutte contre le piratage d'ouvrages numériques est cependant difficile, et peu de condamnations existent¹⁵⁵⁷. Certains auteurs y voient même un moyen – fataliste – d'augmenter leur visibilité : « J'ai du mal à jeter la pierre pour l'avoir fait moi-même, et je le comprends trop pour dénoncer les autres. Il y a une sorte d'injustice, mais je ne suis pas le mieux placé : tant pis, c'est le jeu. Si mon livre intéresse tant que ça au piratage, c'est qu'il intéresse aussi *a priori* à la vente. » (Adrien Mangold) Quoiqu'il soit difficile d'estimer l'impact du piratage d'ouvrages sur le chiffre d'affaires des auteurs concernés, diverses mesures sont prises de sorte à assurer la protection des documents, parmi lesquels l'envoi de notifications de retrait sur les sites d'hébergeurs¹⁵⁵⁸, ou l'installation de DRM visant à bloquer la possibilité de prêt, de revente ou de copie directement sur les fichiers. Ces mesures, prises par les producteurs de documents eux-mêmes, apparaissent néanmoins comme bien insuffisantes au regard des moyens de les contourner : « il y a aussi ce genre de déboires avec le numérique, même si on ne peut rien y faire. » (Julia Richard) En somme, les évolutions en matière de droits des auteurs à l'ère du numérique marquent ainsi les effets de la persistance d'une faiblesse auctoriale face à l'instance éditoriale.

En une occasion, l'exploitation auctoriale dans un contexte d'imprécision légale a même été du fait des institutions elles-mêmes, et sources de crispations. Le projet ReLire¹⁵⁵⁹, initié en 2012, a ainsi proposé une réédition de livres du XX^{ème} siècle indisponibles chez leurs éditeurs, via la base de donnée FeniXX¹⁵⁶⁰ et dont les contenus sont toujours relayés par divers sites de distributeurs ou de vente ; ainsi d'Eden Livres (voir *supra*)¹⁵⁶¹. Au nom d'un meilleur accès à des ouvrages autrement introuvables puisque décommercialisés, certains en défendent le principe : « Je pense que c'est très bien que le monde digital permette de conserver les tapuscrits, et de conserver les romans. » (Jean-Marc Moura) Il apparaît toutefois que ces tentatives de numérisation constituent, selon ses détracteurs, une pure violation du droit d'auteur¹⁵⁶² dont l'intérêt est devenu manifestement secondaire. Le débat s'ouvre : faut-il

¹⁵⁵⁷ Comme en témoignent les « dix ans de procédure » nécessaire à la condamnation (avec sursis) de la Team Alexandriz, pour des numérisations effectuées sans autorisation entre 2011 et 2013. Nicolas Gary, « France : 2 à 10 mois de prison avec sursis pour des pirates de livres numériques » [en ligne], dans *Actualité*, 15 mai 2021. <https://actualite.com/article/100334/droit-justice/france-2-a-10-mois-de-prison-avec-sursis-pour-des-pirates-de-livres-numeriques> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁵⁸ <https://www.sne.fr/droit-dauteur/la-lutte-contre-le-piratage/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁵⁹ <https://relire.bnf.fr/projet-relire-cadre-legal> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁶⁰ <https://www.fenixx.fr/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁶¹ <https://web.archive.org/web/20210615091756/https://vitrine.edenlivres.fr/publishers> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁶² S. n., « FeniXX, pour une seconde vie des livres indisponibles en numérique » [en ligne], dans *Lettres numériques*, 24 janvier 2016. <https://www.lettresnumeriques.be/2016/01/24/fenixx-pour-une-seconde-vie-des->

privilégier l’auteur et ses droits sur l’œuvre, ou l’accès à une littérature qui peut par là-même trouver une seconde vie, ou sortir de l’« épuisement » qui la condamnerait le cas échéant à l’invisibilité ? Résolvant définitivement cette déconsidération des auteurs après un temps, la décision de la Cour européenne de justice en 2016 interdit la création de nouvelles listes, condamnant Relire à suspendre son activité¹⁵⁶³.

Quant au rapport Racine, si ses suggestions sont à tout le moins encourageantes, elles n’en demeurent pas moins tardives ; plus encore, en dépit de son soutien manifeste par nombre d’acteurs, ceux-ci se caractérisent par leur faiblesse manifeste dans les rapports de force. Rien de surprenant en conséquence à ce que ce rapport ait inversement été critiqué dans ses propositions par les représentants des « grands acteurs », à l’exemple d’Antoine Gallimard¹⁵⁶⁴. La dénonciation des préconisations avancées par le SNE donne lieu à de nombreux débats : « La stratégie donnée par le SNE est très claire : le refus catégorique de voir apparaître une forme de démocratie sociale pour les auteurs et autrices [...] »¹⁵⁶⁵. » Au bout du compte, selon la LDA, les recommandations n’ont pas été suivies pas le gouvernement¹⁵⁶⁶, révélant la continuité contemporaine des oppositions entre dominants et dominés, grands et petits, puissants et marginaux.

Les politiques culturelles des dernières années ne semblent donc pas révolutionner la condition des auteurs ; encore aujourd’hui, les intérêts des relais de production (les éditeurs) sont bien plus facilement défendus que les droits auctoriaux qui s’amenuisent. Quoique les instances étatiques considèrent bien la persistance d’un déséquilibre entre auteurs et éditeurs à l’ère du numérique, celles-ci ne parviennent pas à résoudre de manière manifeste les problématiques à l’œuvre. Par-delà la prise en compte du besoin de réaffirmer la nécessité de la protection des auteurs, les enjeux étatiques marquent le désir d’une continuité de l’assujettissement auctorial à l’instance éditoriale.

livres-indisponibles-en-numerique/ [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁶³ Nicolas Gary, « L’Europe abat la loi Œuvres indisponibles, pour avoir méprisé les auteurs » [en ligne], dans *Actualité*, 16 novembre 2016. <https://actualite.com/article/30516/numerisation/l-europe-abat-la-loi-oeuvres-indisponibles-pour-avoir-meprise-les-auteurs> [consulté le 30 juin 2023]. Cette même décision, toutefois, a autorisé l’exploitation des ouvrages disposant d’une licence préalablement accordée par la Sofia (<https://www.la-sofia.org/droits-geres/livres-indisponibles> [consulté le 30 juin 2023]).

¹⁵⁶⁴ Nicolas Turcev, « Antoine Gallimard : “Le rapport Racine méprise les professionnels de l’édition” » [en ligne], dans *Livres Hebdo*, 6 février 2020. <https://www.livreshebdo.fr/article/antoine-gallimard-le-rapport-racine-meprise-les-professionnels-de-ledition> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁶⁵ S. n., « Le SNE veut contrôler le dialogue social » [en ligne], dans *Ligue des auteurs professionnels*, 1er juillet 2020. <https://ligue.auteurs.pro/2020/07/01/le-sne-veut-controler-le-dialogue-social/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁶⁶ S. n., « Le gouvernement enterre les mesures du rapport Racine » [en ligne], dans *Ligue des auteurs professionnels*, 15 mars 2021. <https://ligue.auteurs.pro/2021/03/15/le-gouvernement-enterre-les-mesures-du-rapport-racine/> [consulté le 30 juin 2023].

7.2. La transformation des réseaux institués à l'ère contemporaine

Le changement de paradigme qu'engendre l'émergence du numérique témoigne incontestablement d'une « médiamorphose » découlant de la transformation des supports de l'écrit. Ces ressources nouvelles ont été intégrées aux démarches professionnelles de l'édition traditionnelle, qu'il s'agisse de promotion ou de commercialisation. Mais elles ne s'y limitent pas ; la « médiamorphose » est aussi celle des multiples réseaux du livre, où s'insèrent les produits sous leur forme traditionnelle comme transformée. Le régime d'hypermédiation, mais aussi de transmédiation, qui s'observe de manière sans cesse plus flagrante, témoigne d'une multiplication des relais de l'information, mais aussi d'un croisement entre ces différents relais. La mutation est ici de double nature : elle est d'abord celle des réseaux préexistants, institués et intégrant de nouveaux processus que permettent ces technologies ; mais elle est aussi celle du rapport de force préalablement établi entre les différents acteurs, qui voient de nouveaux agents s'établir en parallèle de ceux qu'ils exploitent. Ces nouveaux agents peuvent agir de manière autonome, ou être mobilisés par les acteurs déjà en place. Dans les deux cas, la relation entre les différents acteurs passe toujours par des réseaux, mais ceux-ci se diversifient et se complexifient.

7.2.1. En amont, une reconfiguration hiérarchique interne tempérée : la figure renouvelée de l'agent littéraire

7.2.1.1. Le moyen d'une « nouvelle » médiation : vers un rééquilibrage de la relation entre auteurs et éditeurs ?

Parmi les phénomènes notables à l'ère contemporaine, l'un semble se démarquer du fait de sa propension à remettre en question les rapports de pouvoir et d'autorité communément institués en amont de la publication : c'est ainsi que la fin du XX^{ème} et le début du XXI^{ème} siècle marquent le développement significatif de la figure de l'agent sein du milieu du livre français. Bien que son rôle soit déjà popularisé – voire entièrement intégré à la chaîne du livre – dans certains espaces culturels, notamment anglo-saxons, en faisant un « faux nouveau », l'agent n'en interroge pas profondément moins la relation entre auteurs et éditeurs. Son rôle est pluriel ; interlocuteur privilégié actant en amont de l'éditeur, il agit tout d'abord comme défenseur des intérêts de l'auteur ; cette capacité de représentation s'observe dès son apparition. Ces intérêts sont notamment d'ordre économique : l'agent se fait vecteur du pouvoir de renégociation ou de meilleures conditions de rémunération : « les auteurs ne négocient pas : on ne parle pas d'argent, on est sur de l'affectif. Donc ajouter un agent est mal. » (Charlotte Allibert) En certains cas, ce pouvoir de renégociation s'étend aux droits voisins : « Souvent, le

travail de l'agent va être de laisser de l'espace de création à l'auteur, et le décharger de tout ce qui va relever de la négociation, parfois même sur des choses qui ne viennent pas à l'esprit, comme notamment les adaptations. » (Jérémy Rueff) ; « L'agent littéraire prive le pactole français, unique au monde, qui consiste à maîtriser la revente des droits à l'étranger. » (auteur anonyme)¹⁵⁶⁷ Par extension, le rôle de l'agent est aussi celui de la prise en charge des considérations juridique :

Quand on voit tous les problèmes avec les auteurs aujourd'hui, sur la négociation, les droits, etc., l'agent prend tout son sens : c'est quelqu'un qui cadre les contrats, qui s'occupe des aspects administratifs, juridiques, financiers ; qui négocie pour l'auteur. Celui-ci est libéré dans sa relation avec l'éditeur, avec qui il ne parle plus que du livre. (Charlotte Allibert)

En son absence, le représentant principal de ces intérêts (et donc le défenseur du statut d'auteur comme de l'œuvre de ce dernier) est par défaut l'éditeur (voir partie I). La défense à laquelle celui-ci s'engage (en l'absence de l'agent, et en complément de ce dernier lorsqu'il est présent) ne se fait qu'*a posteriori* de l'établissement du contrat par les deux parties (ce contrat, en effet, a valeur d'engagement). La spécificité réside dans le fait que ledit contrat représente également et dans le même temps les intérêts de l'éditeur, que ceux-ci aillent ou non à l'encontre des intérêts de l'auteur. Autrement dit, en l'absence de l'agent (en supposant que celui-ci exerce les fonctions qui sont attendues de lui), l'établissement du contrat se fait toujours à l'avantage de l'instance éditoriale, puisqu'il est à son origine et est donc dans une position de force. S'il n'existe toujours pas de contrat d'édition à l'initiative de l'auteur (ce dernier n'est qu'en position de négocier les conditions qui lui sont proposées de sorte à ce qu'elles lui soient le moins préjudiciables), à tout le moins l'agent permet-il de contrebalancer l'éminent déséquilibre que le système a entériné, du fait de la remise en question de son atomisation :

Il est sûr que l'agent a un rôle de rééquilibrage entre la part de droits d'auteur qui revient à l'auteur par rapport à la marge que peut se faire l'éditeur. Certains sont réputés pour être des requins. Je sais qu'ils sont là pour représenter au mieux les intérêts de l'auteur, et du coup, ne vont pas se laisser convaincre facilement, avoir des conditions et des exigences très précises sur le contrat. (Amélie Petit)

Quoique l'agent ne permette pas la résolution des conflits de manière systématique, et qu'il ne dispose pas d'un pouvoir de décision dans la rémunération proprement dite – en ce que celle-ci reste fondamentalement entérinée par la signature du contrat, soit auprès de l'éditeur –, l'agent n'en dispose pas moins d'une certaine capacité et d'une autorité déléguées par l'auteur. Autrement dit, si l'absence d'un agent littéraire ne se résume pas en l'absence d'un simple intermédiaire de la chaîne du livre, tempérant l'autorité éditoriale et renforçant l'autorité auctoriale, elle symbolise surtout l'absence d'un *médiateur*, soit un représentant des intérêts de

¹⁵⁶⁷ Voir également <http://pierreastier.com/faq/> [consulté le 30 juin 2023].

l'une des deux parties, et non d'un simple relais permettant leur entremise ou leur communication. Son intervention suppose une équivalence des autorités (la sienne, comparativement à celle de l'instance éditoriale). A la fois connaisseur du marché et des rapports de force entretenus, l'agent se veut donc « initié » au même titre que l'éditeur¹⁵⁶⁸ : « Un agent littéraire est un “super expert” de l'édition. C'est quelqu'un qui a des compétences à la fois littéraires, éditoriales, juridiques, commerciales, internationales et bien sûr humaines¹⁵⁶⁹. » Du fait de sa posture professionnelle supposément spécialisée sur ces questions – au contraire de l'auteur dont ces connaissances ne sont pas explicitement attendues –, d'une part ; mais aussi du fait que l'instance éditoriale n'agisse pas que dans le seul intérêt de l'auteur mais aussi dans les siens propres d'autre part, l'agent paraît rompre la nature déséquilibrée du rapport entre les deux instances en le rendant *indirect*. Mais quoique sa fonction soit celle d'un interlocuteur privilégié, l'agent agit en contrepartie dans le sens d'une complexification de la chaîne du livre, et à ce titre, son apparition contribue malgré tout à interroger la nature des rapports reconfigurés. L'autorité qu'il revendique s'exprime nécessairement vis-à-vis de son propre rapport à l'auteur ; du fait même du passage par ce nouveau tiers, il semble résulter que la possibilité pour l'auteur de défendre seul ses droits est toujours hors de ses moyens ou de ses capacités. La constatation du déséquilibre entre auteur et éditeur, et la lutte contre ce dernier implique une nouvelle forme d'assujettissement à une autorité structurelle qui lui est tierce. Doit-on en déduire que le *pouvoir de l'auteur* n'existe que tant qu'il existe des instances à qui l'autorité de représentation de ce pouvoir peut être déléguée, qu'il s'agisse de l'éditeur ou d'une autre entité ? Il apparaît ainsi que puisqu'un rapport d'autorité est établi entre l'agent et l'auteur, une certaine substitution du rôle d'éditeur à celui d'agent s'observe à divers égards.

7.2.1.2. Le remplacement de l'éditeur ?

Pourquoi ces agences littéraires ne s'appellent pas « maisons d'édition » ? C'est bizarre. (auteur anonyme)

Le modèle de l'agent se décline de plusieurs manières ; certains agissent comme agents indépendants d'une entreprise de par leur activité, mais sans en avoir spécifiquement le titre¹⁵⁷⁰. En d'autres cas, l'activité ne se veut pas autonome mais s'établit par le biais d'une structure

¹⁵⁶⁸ La légitimité à agir – entraînant l'autorité assumée et reconnue par les différentes parties –, expliquant également ce statut d'initié de l'agent, repose fréquemment sur un passif directement issu du milieu de l'édition lui-même ; les structures les plus en vogue ont été fondées – et sont accessoirement dirigées – par d'anciens professionnels du monde de l'édition ; des agents sont originellement éditeurs, connaisseurs de la chaîne du livre et s'en trouvent *a priori* plus à même d'en connaître les faiblesses, soit les chaînons possiblement manquants. Olivier Rubinstein fut ainsi directeur de Denoël, Pierre Astier du Serpent à Plumes, Constance Joly-Girard fut éditrice au Seuil, etc.

¹⁵⁶⁹ <http://pierreastier.com/faq/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁷⁰ Il est ainsi dit de Suzanne Deschevaux-Dumesnil, épouse de Samuel Beckett, que « pendant plusieurs mois, lors des années 1949-1951, elle le représentera à sa demande dans des négociations avec des éditeurs », sans donc que ce statut soit « officialisé » par une quelconque organisation. Voir Samuel Beckett, *Lettres*, t. 2, *op. cit.*, p. 25.

spécifique ; la démocratisation de la pratique dans les dernières années donne lieu à l'émergence de cabinets d'agents¹⁵⁷¹. Ces entreprises, bien qu'elles ne se définissent pas comme « éditeurs », s'inspirent néanmoins d'une partie du modèle éditorial pour pouvoir remplir leurs fonctions, menant parfois à l'effacement d'une véritable distinction entre les deux du fait des responsabilités endossées vis-à-vis du texte ; ainsi Marc-Lévy déclare-t-il : « Mon agent, Susanna Lea, est aussi coéditrice de mes romans (Versilio apparaît sur mes livres à cote de Robert Laffont). Le terme d'agent *stricto sensu* n'est pas adapté à tout ce qu'elle fait pour moi¹⁵⁷². » Ce rapprochement des rôles s'observe de plusieurs façons. Les conditions d'adresse des auteurs à ces services et des délais corrélés sont d'abord couramment identiques à ceux que l'on trouve sur le site des éditeurs, à savoir par exemple un délai de réponse sous trois mois, une absence valant refus ; l'adresse exclusive de manuscrits achevés, etc¹⁵⁷³. Mais l'effet de substitution n'est pas que d'apparence, ni relatif à la capacité de protection de l'auteur ; l'agent se fait également moteur d'un nouveau rapport de confiance, reposant sur les avantages mutuels que chaque partie trouve à cette relation : « L'agent, c'est une relation de confiance ; si l'auteur, même engagé, n'a pas confiance en nous et réciproquement, cette relation ne va pas marcher. Il vaut parfois mieux le libérer de cette contrainte que de s'évertuer à essayer de le convaincre, ou de continuer à travailler pour lui sans qu'il en ait envie. » (Charlotte Allibert) Celle-ci signe de fait la marque d'une certaine « homologation structurale » (voir partie II) avec cet intermédiaire, qui se veut alors prioritaire sur celle établie avec l'individu-éditeur ou la maison : « [Olivier Rubinstein] a fait un succès avec Emma Becker, qui a eu le Prix Télérama/France Culture. Elle avait déjà été éditée chez Denoël ; elle a donc envoyé son manuscrit à Rubinstein, qui est devenu son agent littéraire, et qui a refourgué le texte à Flammarion. » (auteur anonyme) La fonction deviendrait le moyen de (re)trouver (selon que l'agent ait ou non été anciennement éditeur) une certaine identité mais seulement partiellement éditoriale : représenter l'auteur, sans être contraint par les règles inhérentes à l'entreprise.

Plus encore, cette quête d'une fonction « d'idéal » s'étend à diverses prérogatives initialement réservées à l'éditeur. Si une responsabilité est accordée à l'agent du fait de la délégation du pouvoir de représentation par l'auteur, celle-ci ne s'étend pas à tous les domaines ; à l'agent n'est pas cédée l'autorité sur les textes, ni le droit de leur exploitation.

¹⁵⁷¹ Ceux-ci naissent dès les années 1980. Fondée en 1982, l'agence CGR se déclare « toute première agence littéraire créée sur le marché francophone. » <https://agencelitteraire-cgr.com/agency> [consulté le 30 juin 2023]. Le métier se développe toutefois lentement, la France ne comptant « qu'une vingtaine d'agents littéraires, dont une majorité de microstructures » trente ans plus tard. Victor Nicolas, « Agent littéraire, les dessous d'un métier polémique » [en ligne], dans *Europe 1*, 6 juin 2013. <https://www.europe1.fr/evenements/Agent-litteraire-les-dessous-d-un-metier-polemique-542028> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁷² Collectif, « Entretien avec Marc Levy », art. cité, p. 231.

¹⁵⁷³ Voir par exemple <http://pierreastier.com/contact-us/> [consulté le 30 juin 2023].

Toutefois, que la liaison avec un agent soit strictement individuelle ou structurelle (par le biais d'une agence), le recours à cet acteur en fait également un nouveau promoteur de la littérature. L'agent littéraire, lorsqu'il est présent, s'insère entre l'auteur et l'éditeur, mais aussi participe à passer outre des instances déjà intermédiaires, dont les services de manuscrits ou comités de lecture, « première véritable instance de réception » (voir partie I), pour peu que ceux-ci existent au sein d'une entreprise éditoriale. Du fait de ce positionnement, les agents influent alors sur le type d'ouvrages et d'auteurs valorisés auprès des éditeurs ; il s'observe ainsi que ces derniers sont tout particulièrement influents dans le domaine de la fiction narrative. Quoique les autres secteurs ne soient pas entièrement délaissés, ceux-ci ne représentent qu'une fraction des « catalogues d'agents » ; l'agence Pierre Astier annonce à cet égard accepter les propositions d'ouvrages de non-fiction « à condition que leur production soit de portée internationale et qu'ils aient une vraie légitimité dans leur domaine¹⁵⁷⁴ ». Une hypothèse permettant d'expliquer cet état de fait tient sans doute en ce que la littérature, dans l'estimation de la « littérarité » caractérisant les œuvres qu'elle implique, mais aussi – plus pragmatiquement – dans l'estimation de l'opportunité de publication de ces œuvres, demeure contrainte par une part irréductible de subjectivité. Plus que d'autres, ce domaine est sujet à l'avis individuel constitutif de l'instance éditoriale, le plus soumis à son estimation personnelle. En cela, l'agent se fait esthète en amont de l'éditeur, réactivant la capacité d'évincement de l'auteur sur des critères avant tout subjectifs (l'estimation de la correspondance de l'œuvre avec le catalogue visé résulte de la connaissance qu'en a l'agent) : « Je trouve ça pas mal que l'agent littéraire vienne un peu perturber les règles du jeu classique, mais il faut qu'il ait un talent d'éditeur, donc on ne fait que déplacer la compétence de lecture. » (auteur anonyme) Autrement dit, l'ouvrage adressé à un agent sera soumis à sa conception de la littérarité, qu'il accordera ou non, et attestera dès lors (tout en s'en faisant défenseur par la suite) de l'attribut d'écrivain de son auteur : par sa dénomination même (agent « littéraire »), l'agent se veut « filtre avant le filtre » vecteur de légitimité. Plusieurs conséquences découlent de cette fonction, qui participent d'un certain renouvellement des stratégies d'auteurs.

En tout premier, l'agent ne se pose plus dans une projection de l'horizon d'attente lectorial, mais bien éditorial ; si certains auteurs écrivent dans l'objectif premier de se faire publier (voir partie II), faisant prévaloir le récepteur individuel qu'est l'éditeur ou structurel qu'est la ligne, l'agent entérine assurément cette dynamique. Ensuite, dans la poursuite de cette réflexion, si l'agent se veut connaisseur du milieu éditorial (et des catalogues des différentes maisons), son but n'est pas pour autant de proposer aux maisons des œuvres qui ne pourraient

¹⁵⁷⁴ <http://pierreastier.com/faq/> [consulté le 30 juin 2023].

marcher pour elles. En effet, le risque consubstantiel de l'acte de publication paraît dès lors moindre pour l'éditeur (selon la confiance qu'il accorde à l'agent, et selon la connaissance qu'il a du marché) : « l'agent a un gros avantage, c'est le tri des manuscrits, que l'éditeur n'a donc pas besoin de faire lui-même. Il saura qu'il n'aura que de l'ordre de 5 % des manuscrits qui lui seront soumis par un agent, et que ceux-ci ne seront que de bonne qualité. » (Marie-Laure Deprez) ; une partie de la responsabilité de ce risque est en effet rebasculé sur l'agent, qui investit son temps et ses moyens pour représenter ses auteurs. En établissant une relation indirecte entre l'auteur et l'éditeur, l'agent affranchit l'éditeur d'une masse conséquente du travail de présélection ; mais il permet aussi de « garantir » (avec une certaine marge d'erreur) à ce dernier la réception de projets qui répondent aux exigences des deux premiers critères de publication par lesquels l'instance éditoriale justifie l'entreprise de publication, à savoir « la possession d'un caractère littéraire » et, à plus forte raison, l'estimation de la valeur littéraire estimable par l'instance éditoriale disposant de la responsabilité de publier. Dans cette optique, l'agent peut même participer à la transformation du texte, activité n'étant pas sans rappeler celle de l'éditeur (voir partie II) : « Je connais des agents français qui se livrent à un véritable travail d'éditeur auprès des auteurs qu'ils ont en portefeuille, et leur connaissance du milieu va faire qu'ils sauront trouver la meilleure terre d'accueil pour leurs textes, et c'est là sans doute une vraie valeur ajoutée. » (Jean-François Merle)

Mais les maisons d'édition qui ne fonctionnent que par le recours à des agents sont-elles alors toujours maîtresses de ce que doit être ou devenir la littérature ? Ni l'originalité, ni la capacité de découverte ne peuvent venir de l'instance éditoriale en ce cas : il est difficile d'imaginer une maison publiant exclusivement des œuvres proposées par des agents comme créatrice de dynamique éditoriale de son propre fait, et les maisons elles-mêmes ne deviennent alors plus qu'estampilleuses de *marque* : « Pour ma génération, l'agent littéraire était un paria dans l'édition. Il se présente comme quelqu'un qui amène un texte ; mais on ne peut pas amener un texte à des gens dont le métier est de les découvrir. » (auteur anonyme) Du fait même de ce moindre engagement envers la littérature, par ailleurs, les tentatives novatrices paraissent avoir moins d'opportunités de passer le cap de l'acceptation par un agent. Son rôle étant avant tout de faire accepter le texte par une structure, la délégation du filtre des œuvres à l'agent fait de la potentielle sélection de créations « aux marges » des catalogues une entreprise plus sujette à caution. Dans la poursuite des réflexions précédentes, le rôle de l'agent se rattache ainsi à une recherche de transformation de l'édition en seule source de production dont la visée première – voire exclusive – serait la rentabilité. Dès lors, si le modèle incluant l'agent confère possiblement plus d'autorité à l'auteur sur son œuvre, du fait de cette double

déresponsabilisation (dans la sélection et dans l'engagement), le rôle de l'éditeur comme constructeur de capital symbolique se voit fragilisé, possiblement limité au rôle de promoteur. La rupture est-elle pour autant consommée ?

7.2.1.3. Un renouveau encore balbutiant en France, marque d'une force des pratiques instituées

Le passage par un agent pour voir son manuscrit adressé à un éditeur fait pour certains apparaître l'intermédiaire comme une sorte de « pistonnage », moyen d'accès privilégié faisant office de passe-droit, conférant de meilleures chances d'accès à la publication : « Le travers est que l'auteur qui a les moyens de se payer un agent cher sera sans doute publié. » (Adrien Mangold) Mais si la force du réseau semble de nouveau le moteur principal permettant la publication (voir partie II), et que l'agent pourrait y prendre une place conséquente, sa puissance n'est pas absolue. En effet, si le rôle de ce dernier se présente comme un accompagnement de l'auteur, et si cette posture intermédiaire qu'il occupe tend à décharger une partie des responsabilités incombant initialement à l'instance éditoriale, l'agent demeure tributaire de cette dernière quoiqu'il advienne. La présence d'un agent dans la vie d'un ouvrage donné au sein de la chaîne du livre démultiplie bien la confection de littérarité, mais sans la substituer entièrement d'un acteur à l'autre : son action de reconnaissance de celle-ci (et, le cas échéant, d'une certaine qualité) intrinsèque à l'œuvre n'est qu'indicative, et aucunement la garantie d'une publication par l'instance éditoriale. Ainsi, quand bien même l'agent serait « celui qui va vous aider à présenter votre texte et vous ouvrir les portes du monde de l'édition¹⁵⁷⁵ », l'éditeur, une fois l'œuvre récupérée, peut de nouveau infirmer ou confirmer la première estimation faite en amont. Plus encore, l'agent n'a pas pour revendication de juger de ce qui relève du littéraire en dehors de ce que les structures auxquelles il s'adresse exigent : le facteur d'originalité ne peut donc aucunement provenir de lui. Ainsi, l'agent littéraire ne joue pas le rôle d'assurance ni de garant, mais seulement d'accroisseur de légitimité à publier. Car enfin, en effet, seul l'engagement contractuel assure l'œuvre d'entrer dans l'*histoire littéraire*, que la publication se fasse par le biais de l'imprimé ou du numérique. L'agent ne fait que *supputer* ce que la maison d'édition définit comme relevant ou non du littéraire, estimation confrontée au pouvoir de décision final de l'instance éditoriale¹⁵⁷⁶. Cet agent n'entérine pas concrètement ces considérations : il n'agit pas comme structure de publication à proprement parler. Le rôle de l'agent ne rompt donc pas la réalité de l'indissociabilité de l'histoire littéraire d'avec l'histoire de l'édition, et participe même à la renforcer : l'entrée ne se fait que par l'application du

¹⁵⁷⁵ <https://www.constancejolygirard.com/aide-publier-livre/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁷⁶ Ce que l'agence CGR induit bien par la mention de son savoir-faire dans la « Prospection ciblée des nouveautés & du fonds éditorial ». <https://agencelitteraire-cgr.com/agency/> [consulté le 30 juin 2023].

pouvoir éditorial (soit l'engagement des moyens concrétisant cette entrée). Indépendamment de la légitimité que l'on reconnaît ou non à l'instance éditoriale, l'histoire littéraire n'est fonction que de ce passage. Outre cette faiblesse, le système se voit par ailleurs toujours en quête d'approbation. L'inclusion de l'agent au sein de la chaîne du livre est constitutif du modèle dominant au Royaume-Uni et aux Etats-Unis, en faisant la principale instance de « première réception », comme le laisse voir la mention, fréquente sur les sites des éditeurs anglo-saxons : « *No unsolicited works/manuscripts*¹⁵⁷⁷ ». Le dépôt d'une œuvre de manière directe, sans cet intermédiaire, ne donnera donc dans ces situations pas même lieu à l'estimation de la littérarité du projet, encore moins à celle de son opportunité de publication. Pour autant, le cas de la figure de l'auteur recourant à un agent démontre-t-il que l'édition française est appelée à se rapprocher du modèle anglo-saxon à plus ou moins long terme ? Certains discours tendent à le laisser croire : « Aujourd'hui, que les choses soient claires : les éditeurs travaillent quasiment tous avec des agents¹⁵⁷⁸. » Malgré tout, cette affirmation doit être nuancée ; le développement de ce modèle dans cet espace culturel reste tempéré : malgré l'indéniable reconnaissance de l'activité, qui ne fait pas questionner sa légitimité à être en soit¹⁵⁷⁹, son exploitation demeure marginale en France. Alors que l'espace anglo-saxon en avant le caractère indispensable de l'agent pour présenter son manuscrit auprès d'une maison d'édition, les arguments relatifs au milieu du livre français contemporain semblent aller dans le sens d'un métier qui ne serait réservé qu'à quelques auteurs élus : « L'agent littéraire en France n'est pas quelque chose qui existe beaucoup, sinon pour les auteurs étrangers ou très connus. » (Charlotte Allibert) ; « Je pense que les auteurs prennent un agent quand ils commencent à avoir des ventes, qu'ils sont déjà installés. » (Christine Lacroix) L'idée paraît ancrée, un certain nombre d'auteurs en bénéficiant ayant déjà acquis une certaine notoriété (ainsi de Michel Houellebecq avec François Samuelson, de Marc Levy avec Susanna Léa, etc.). Bien que numériquement constatable (la quasi-totalité des écrivains en France n'y ayant pas recours¹⁵⁸⁰) cette idée tenace d'un privilège de *best-sellers* est toutefois à relativiser : quelques auteurs plus modestes bénéficient également de tels services, les agences ne leur étant pas fermées ; l'agence Pierre Astier par exemple « s'est engagée dès sa création auprès des jeunes auteurs ou des auteurs débutants¹⁵⁸¹. » La pratique n'en reste pas moins modeste¹⁵⁸².

¹⁵⁷⁷ Voir par exemple <https://www.penguin.co.uk/articles/2018/07/publish-my-book> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁷⁸ <http://pierreastier.com/faq/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁷⁹ Notons par exemple que le Groupement professionnel des agents littéraires français est fondé en février 1946, et prend son siège au Cercle de la Librairie, marque d'une acceptation institutionnelle de cet intermédiaire.

¹⁵⁸⁰ « 2 % seulement des écrivains français auraient un agent ». Virginie Bloch-Lainé et Anna Szmuc, « Les agents littéraires » [en ligne], dans *Radio France*, 16 mars 2016. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sur-les-docks/les-agents-litteraires-1293248> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁸¹ <http://pierreastier.com/faq/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁸² L'agence Rubinstein se charge ainsi d'une quarantaine d'auteurs (<https://agencelitterairerubinstein.com/> ;

Quant au regard des professionnels, celui-ci n'est pas unanime. Certes, diverses structures acceptent volontiers cette idée d'une transformation de la chaîne :

J'aime beaucoup les agents et le fait qu'il y en ait. Un bon agent est quelqu'un qui apporte une très grande valeur à la collectivité. Dans notre *business model* français, l'éditeur est une marguerite qui fait tout. Il ne peut pas tout faire avec compétence. Ce n'est pas du tout la même chose d'être celui qui repère le texte, et celui qui en fait un objet qui atteint un public. J'aurais bien aimé être l'agent, dans une version de l'agent qui fait le début du travail éditorial avec l'auteur. (Charlotte Bayart-Noé)

Parfois motivé par des postures philanthropiques, ce regard bienveillant témoigne d'une sensibilité aux revendications toujours plus audibles des auteurs, visant à l'amélioration de leur condition. L'agent comme moyen d'élargissement de la diversité des pratiques fait écho à cette dénonciation d'un rapport de domination contre laquelle certains éditeurs disent vouloir s'engager : « Je travaille avec une agent littéraire, et je trouve que ces personnes-là ont leur place dans la chaîne du livre. Equilibrer les rapports entre les auteurs et les éditeurs, ça dépend si on cherche à manger l'autre, ou si on cherche à travailler ensemble. » (Patricia Martinez) L'intérêt du passage par un agent peut alors devenir le moyen de réinventer les stratégies d'auteurs : « je trouve que ce sont des intermédiaires intéressants dans le but d'une collaboration étendue qui permette à l'auteur et à son livre de trouver le bon éditeur, qui soit en mesure de propulser efficacement le roman. » (Anita Bertchenko) Plus pragmatiquement, celui-ci peut être perçu effectivement comme un garant de qualité et de légitimité : « Je serais ravie de recevoir des manuscrits "tout prêts" ! » (Alice Déon) Mais dans tous les cas, aucune vision positive de l'agent n'induit l'éventualité d'un recours exclusif à ce moyen, s'ouvrant tout au plus à la possibilité d'une démarche hybride. A l'opposé de l'acceptation se trouvent les discours de dévalorisation du procédé. Ceux-ci peuvent reposer sur des arguments pragmatiquement financiers : « Je ne suis pas au fait de toutes les pratiques, mais j'entends régulièrement que l'agent littéraire doit évidemment se payer, mais sur la marge de l'éditeur, ce qui m'embête. » (Sarah Berziou) Par extension de ce premier point, la critique de l'agent peut être indirectement associée avec le principe d'une marchandisation de la littérature : « Pour nous ces nouveaux intermédiaires absorberont une part des recettes d'un livre et, par nature, ne seront efficaces et intéressés que par les auteurs à valeur marchande. [...] Pour les écrivains s'inscrivant dans cette logique, ils serviront, pour les autres, ils les desserviront. » (Bertrand Fillaudeau) La dénégation du besoin d'un agent devient alors notamment le moyen de rappeler la nécessité d'une relation privilégiée entre l'auteur et l'individu-éditeur, marque d'un certain imaginaire persistant : « les éditeurs français ne les aiment pas, comme Gallimard typiquement :

l'agence Astier-Pecher en encadre un peu plus d'une centaine (<http://pierreastier.com/resources/authors/> [consulté le 30 juin 2023]).

ils veulent garder leur pré carré avec leurs auteurs, et défendent donc une relation directe avec les auteurs, sans vouloir d'intermédiaires. » (Charlotte Allibert) Si un nouvel intermédiaire émerge bel et bien, celui-ci ne fracture pas pour autant le système institué, où l'adresse est directe et reste majoritairement effectuée entre l'auteur et la structure, et où l'individu-éditeur demeure l'interlocuteur privilégié. Du fait de la pluralité des pratiques, le rôle de l'agent est essentiellement une démarche complémentaire à celle dominante. La mythologie du rapport de proximité entre l'auteur et son éditeur ne paraît donc pas vraiment remplacée, quantitativement comme qualitativement. Si le « retour » de l'agent acte d'une certaine transformation des rapports établis en amont, le numérique n'a de fait que peu d'impact sur son rôle à proprement parler¹⁵⁸³.

Si en amont de la chaîne s'observe bien une mutation des rapports par la (ré)émergence de l'agent, celle-ci n'est toutefois pas expressément corrélée au développement des nouvelles technologies, mais apparaît plutôt comme un phénomène parallèle. Qu'en est-il de la situation en aval de la publication ?

7.2.2. En aval, une nouvelle économie du marché du livre par la dématérialisation des espaces de vente

Si les relations entre toutes les entités composant les réseaux du monde du livre sont impactées par le numérique, parmi elles se trouvent bien sûr celles entre les auteurs et les éditeurs ; mais cette transformation est aussi celle des moyens de commercialisation du livre. Si les mutations portent éminemment sur les conditions de sa production, elles ne touchent pas que le rôle des acteurs en début de chaîne dans ce processus ; tous les autres maillons voient leurs rôles et leurs fonctions interrogés, voire remis en question suite à cette évolution. Ceux-ci vont différemment exploiter ce qui est désormais à leur disposition, témoignant d'un impact considérable sur les pratiques culturelles instituées jusqu'alors (quoi qu'en permanente évolution). Du fait que l'apparition de nouveaux besoins entraîne la nécessité de créer de nouveaux services, une crainte se profile : la multiplication est à la fois celle des réseaux de commercialisation du livre proprement dit, et relative à l'augmentation du nombre d'intermédiaires : « Il y a trop d'intermédiaires – il risque même d'y en avoir de plus en plus dans le numérique¹⁵⁸⁴. » Concrètement, quels sont-ils ?

¹⁵⁸³ L'espace numérique comme source de création auctoriale autonome s'accompagne toutefois aussi d'une révolution du rôle d'agent, ce qui fera l'objet d'un éclaircissement *infra*.

¹⁵⁸⁴ Collectif, « Le partage de la valeur », art. cité, p. 118.

7.2.2.1. Les grandes enseignes et la commercialisation du livre en ligne

Si l'alarme selon laquelle « [i]l faut prendre la mesure de la fin de l'hégémonie du livre¹⁵⁸⁵ », n'a sans doute pas tant lieu d'être du fait de la résilience des textes comme des objets, à tout le moins la reconfiguration des moyens de transmettre l'information entraîne-t-elle de lourdes conséquences sur les modes de leur commercialisation. Les acteurs composant la chaîne « traditionnelle », soit ceux déjà institués dans un rapport hiérarchique établi, voient pour certains leurs rôles remis en cause. Du fait que l'espace numérique permette la commercialisation directe des produits promus, il était prévisible que le livre n'échappe pas à l'intérêt de certains entrepreneurs ; c'est ainsi que les nouveaux outils ont permis l'émergence puis le développement d'une figure de « nouveau libraire » par le biais de points de vente dématérialisés. Pionnière du modèle aux Etats-Unis, Amazon (fondé en 1994) ouvre une filiale française dès 2000, soit aux débuts de l'essor d'internet dans son accès au grand public. Dans un court intervalle de temps, d'autres importantes enseignes culturelles lancent également leurs plateformes (comme la FNAC en 1999, ou plus tard Cultura en 2005) – témoignage d'une persistance de l'attention pour les productions culturelles comme possibles sources d'investissement, comme le firent d'autres grands conglomérats en leur temps (voir partie I). Du côté des utilisateurs, les avantages paraissent multiples : rapidité de la livraison (contrairement aux délais de commande, de quelques jours à une semaine, dans le système classique de la librairie), accès au marché de l'occasion, voire d'ouvrages autrement indisponibles et non accessibles par le réseau usuel, etc. ; ces réseaux peuvent ainsi faire office de bouquinistes, permettant de donner une nouvelle vie à des livres oubliés ou disparus, et leur offrant une nouvelle vie¹⁵⁸⁶. Toutefois, le modèle réactive également les craintes déjà exprimées lors de l'essor de la grande distribution face à la librairie indépendante, point chaud de nombreuses réflexions sur la commercialisation des produits culturels. En divers cas, les nouveaux outils mis à disposition permettent – et d'ailleurs favorisent – la concentration progressive des diverses activités composant la chaîne du livre par ce nouvel intermédiaire, qui devient possiblement lui-même producteur, cherchant à se substituer aux étapes antérieures de la vie des produits culturels (voir *infra*). Mais la donne change d'abord en aval de la production : sans faire partie d'un réseau de distributeurs ou de diffuseurs, le système procède en circuit direct auprès du consommateur ; du fait que le numérique entraîne une mondialisation des rapports de force (le marché n'étant plus local ou national), son développement mène initialement à la confrontation d'acteurs dont l'influence se répercute sur le marché des biens culturels au niveau

¹⁵⁸⁵ Fabrice Piault, « Le livre, la fin d'un règne ? », 1995, Stock, coll. « Au vif », p. 11.

¹⁵⁸⁶ Nombre de plateformes l'incluent ainsi dans leurs fonctions, par la permission aux utilisateurs de vendre leurs propres ouvrages et de fixer eux-mêmes un prix de vente, tandis que d'autres se spécialisent dans la revente, à l'instar de Rakuten ou d'Abebooks.

mondial. Très tôt, la menace est considérée comme préjudiciable, mais se cristallise surtout autour d'Amazon, du fait de sa puissance sur le marché ne s'étant jamais démentie et de ses politiques agressives (voir *supra*), incarnant dès lors le centre des tensions propre aux nouveaux réseaux de vente du livre en ligne¹⁵⁸⁷.

Comme à chaque fois qu'une transformation survient dans les pratiques de consommation de produits culturels, le dernier lien survenant avant le consommateur proprement dit est présenté comme la victime. Les libraires indépendants ne sont plus les premiers passeurs de textes, loin de là ; et les plateformes de vente figurent un rôle plus puissant encore que le libraire-éditeur d'avant le XIX^{ème} siècle, lorsque celui-ci incarnait encore le moyen principal d'accès au lectorat et à la reconnaissance (d'estime, critique ou du public). Comme lors des grands phénomènes de concentration dans l'édition, ou comme lors de l'émergence des grandes surfaces dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, la commercialisation en ligne paraît représenter une menace directe pour sa pérennité ; les changements des modes de consommation du lectorat le détournent des points de vente usuels, empêchant ceux-ci de réaliser des marges sur les ouvrages commandés. En somme, la tendance observée dès les années 1970 ne s'est pas inversée au cours des décennies suivantes ; ainsi,

Si les librairies les plus importantes se trouvaient généralement dans une position plus favorable, la situation est devenue plus préoccupante à partir de 2009 pour les petites librairies de proximité et à tendance à s'accroître fortement depuis 2011 pour toutes les librairies. Le poids des réseaux de librairie sur le marché du livre et en particulier celui du réseau des librairies de 2^e niveau a en effet connu une érosion régulière, conséquence directe du développement des réseaux de grandes surfaces spécialisées ou alimentaires, puis, dans la période récente, des ventes par internet, qui connaissent depuis plusieurs années des taux de croissance à deux chiffres¹⁵⁸⁸.

Par la réorganisation du schéma du pouvoir qu'ils induisent, ces nouveaux acteurs – Amazon en tête de liste – sont toujours vus comme des ennemis des libraires¹⁵⁸⁹. Leur poids est pourtant indiscutable : si les premières périodes sont assez expérimentales et balbutiantes, ces nouveaux moyens ont un impact significatif sur le marché depuis plusieurs années¹⁵⁹⁰. Face à cette emprise, les acteurs doivent-ils coopérer, ou résister ? Différentes réponses existent : à de nombreux égards, la critique est autant économique qu'éthique, en ce qu'elle fragilise le poids

¹⁵⁸⁷ En 2005, Eric Hardin dit ainsi que « si [les librairies] ne veulent pas voir leurs clients leur échapper au profit des grands sites comme Amazon, il leur faut être présentes sur le web avec des services. » (*Livres Hebdo* du 14 octobre 2005). Voir Carine Bardeaux, « Le livre en danger ? un enjeu pour la coopération interprofessionnelle », *Mémoire d'étude*, sous la direction de Thierry Ermakoff, Enssib, 2008, p. 63.

¹⁵⁸⁸ <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Livre-et-lecture/Les-politiques-de-soutien-a-l-economie-du-livre/Le-marche-du-livre> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁸⁹ Voir par exemple Sabine Audrerie, « Les libraires dénoncent les périls d'Amazon » [en ligne], dans *La Croix*, 18 mars 2018. <https://www.la-croix.com/Culture/libraires-denoncent-perils-dAmazon-2018-03-18-1200921739> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁹⁰ S. n., « Face aux librairies, les sites internet gagnent des parts de marché » [en ligne], dans *Le Figaro*, 13 avril 2023. <https://www.lefigaro.fr/conjoncture/face-aux-librairies-les-sites-internet-gagnent-des-parts-de-marche-20230413> [consulté le 30 juin 2023].

de la librairie pourtant déjà « maillon le plus faible », en empiétant directement sur son pré carré. Toutefois, en dépit des discours dénigrants, une collaboration tacite est manifestement actée par les acteurs en sommet de chaîne. Pour acheter un livre papier sur Amazon, il faut que ce livre soit stocké dans leurs entrepôts ; et pour que le livre soit stocké, il faut que l'éditeur y dépose ses ouvrages. Cette collaboration peut paraître contrainte : « Amazon ne paye pas son stock. Le stock est financé par les éditeurs qui envoient les livres et qui ne peuvent facturer que quand ils sont effectivement vendus aux clients¹⁵⁹¹. » Mais dans l'obligation de répondre aux besoins des consommateurs exploitant ces nouveaux réseaux, les éditeurs se résignent à accepter leurs conditions, rendant la victoire d'Amazon sans appel : les livres de tous les acteurs importants de l'édition française y sont disponibles, de même que ceux des plus fragiles. La commercialisation du livre n'étant plus ce qu'elle était, il est indispensable d'en prendre acte, afin de ne pas laisser son système économique reposer sur des facteurs risquant de devenir obsolètes : « La majorité des éditeurs réalise aujourd'hui une grande part de son chiffre d'affaires chez Amazon¹⁵⁹². » La réponse possible peut ainsi consister non en la lutte directe contre ces acteurs, mais en leur intégration au sein de la chaîne. L'autre solution, en résistance ou en réaction à cette transformation, consisterait en l'esquive du recours à ces acteurs, au risque d'un manque conséquent de ventes potentielles¹⁵⁹³. Est-ce le signe de la victoire des « nouveaux libraires » ? Cet état de fait n'empêche pas l'existence de certaines formes de résistance, par le développement d'un système de concurrence visant à limiter l'impact de ces nouveaux acteurs. La librairie traditionnelle, exploitant ainsi le même fonctionnement par la création de sites de libraires, permet-il d'équilibrer ces rapports de force ?

7.2.2.2. Internet et la librairie traditionnelle

Le renouveau des moyens de vente n'empêche pas les éditeurs de vouloir continuer à faire vivre la librairie traditionnelle, qui représente *toujours* une part essentielle de leur chiffre d'affaires. Ainsi, du côté des éditeurs, la transformation des réseaux de vente pousse à la continuité d'une défense de ce réseau privilégié. La proximité voulue avec les librairies peut être réactivée par l'usage de l'outil informatique sur les sites d'éditeurs, par le biais de rubriques dédiées (à l'exemple de Gallimard¹⁵⁹⁴) ou *via* les métadonnées de la fiche individuelle de

¹⁵⁹¹ Serge Roukine, « Mon expérience d'éditeur avec Amazon et les libraires français » [en ligne], dans *Les Crises*, 13 octobre 2013. <https://www.les-crises.fr/experience-editeur-amazon/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁹² Benoist Fechner, « Pourquoi tout le monde a une raison de détester Amazon » [en ligne], dans *L'Express*, 28 juillet 2014. https://www.lexpress.fr/economie/high-tech/pourquoi-tout-le-monde-a-une-raison-de-detester-amazon_1561921.html consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁹³ Nicolas Gary, « Les libraires en soutien “aux éditeurs qui se détournent d'Amazon” » [en ligne], dans *Actualité*, 4 décembre 2020. <https://actualite.com/article/4259/librairie/les-libraires-en-soutien-aux-editeurs-qui-se-detournent-d-amazon> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁹⁴ <https://www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Le-groupe-Madrigall#librairies> [consulté le 30 juin 2023].

chaque ouvrage du catalogue (à l'exemple d'Actes Sud, *via* un lien « Où trouver ce livre ? », ou Grasset avec un lien « Acheter »). Que ces librairies fassent l'objet de partenariats spécifiques (comme Gallimard ou Actes Sud) ou non, la mise en place de liens hypertextes permet notamment la consultation de sites web dédiés lorsque ceux-ci existent (les liens d'Actes Sud renvoient ainsi vers les fiches des livres sur le site Place des Libraires), ou permet la recherche de librairies physiques (comme Grasset). En défendant ainsi, y compris en ligne, la liaison constante avec la librairie, l'instance éditoriale devient à la fois en mesure de rappeler l'intérêt qu'elle porte à son rôle en qualité de professionnelle de la valorisation, mais aussi dans son rôle d'intermédiaire indispensable à l'accès au livre. Mais au-delà de ce rappel, la réinvention des logiques commerciales et leur domination par un nombre réduit d'acteurs (qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la situation relative au monde éditorial plus spécifiquement) n'empêche pas la prise en compte des nouveaux outils par les relais institués eux-mêmes. Il est certain que le développement du numérique a incontestablement entraîné des conséquences difficiles pour certains des acteurs de la chaîne¹⁵⁹⁵ ; malgré tout, diverses actions sont menées. Ne pouvant faire la promotion des plateformes en concurrence directe avec elle – comme le confirme le discours de rejet d'Amazon évoqué (voir *supra*) –, le nouvel objectif de la librairie pourrait être de réaliser une part de son chiffre d'affaires par ce nouveau biais, à tout le moins d'assurer une visibilité en ligne. Dans cette optique se développe très vite le principe de sites de libraires agissant comme points de vente ; le premier en France étant Chapitre en 1997, originellement entièrement dématérialisé. Les sites de libraires peuvent être dérivés de librairies singulières¹⁵⁹⁶, de groupes disposant de plusieurs établissements (Furet du Nord, Gibert) ou en rassemblant d'épars sous une bannière commune (Lalibrairie.com), être entièrement dématérialisés (ePagine) ou accompagner une structure physique. Certains modèles de vente se cantonnent au livre imprimé (Gibert, M'Lire), d'autres au livre numérique (Vivlio, ex-TEA), d'autres enfin s'inscrivent dans une offre hybride (Mollat, Librairie Gallimard¹⁵⁹⁷, etc.). Quelle que soit la nature de l'offre, le principe semble la recherche d'une certaine autonomie dans l'activité commerciale. Mais si à l'heure actuelle le rôle du libraire physique permet assurément de rappeler la valeur culturelle et symbolique de l'œuvre imprimée (et donc de renforcer l'autorité éditoriale qui dispense cette valeur, quoique le livre numérique ne soit pas économiquement une

¹⁵⁹⁵ Ainsi, l'enseigne Gibert Jeune a « manqué le virage numérique », entraînant sa mise en faillite en 2017 et son rachat par Gibert Joseph, son concurrent direct. S. n., « Paris : Gibert Jeune, l'enseigne mythique du Quartier latin, va fermer ses portes » [en ligne], dans *France Info Culture*, 27 février 2021. https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/paris-gibert-jeune-lenseigne-mythique-du-quartier-latin-va-fermer-ses-portes_4313623.html [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁹⁶ Par exemple la librairie M'Lire à Laval <https://www.librairiemlire.com> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁹⁷ Pour ces différents sites, voir : <https://www.furet.com/> ; <https://www.gibert.com/> ; <https://www.lalibrairie.com/> ; <https://www.epagine.fr/> ; <https://shop.vivlio.com/> ; <https://www.mollat.com/> ; <https://www.librairie-gallimard.com/> [consulté le 30 juin 2023].

menace dans l'édition de littérature), la démultiplication de l'activité du libraire sur le net lui apporte-elle une plus-value notable ? Du fait de la domination manifeste du marché par les plateformes de vente « hors » du réseau traditionnel, un paradoxe se dessine. Les tâches réinvesties des acteurs traditionnels dans l'espace numérique doivent être interrogées dans leur portée symbolique : éditeurs, diffuseurs et distributeurs actent de sorte à garantir la présence et la disponibilité des ouvrages sur les plateformes d'un espace qui, pourtant, contribue à grandement concurrencer la librairie traditionnelle (en premier lieu Amazon), s'assurant d'en exploiter la force plutôt que d'arborer une opposition radicale à son encontre. Face au discours d'opposition régulièrement formulé contre ces acteurs dominants, et fragilisant les relais traditionnels, se tient la posture plus réaliste d'acceptation de leur puissance ; trop forts pour pouvoir être ignorés, l'esquive de ces nouveaux relais correspondrait à une invisibilisation dans l'espace numérique, ce qui serait un écueil. En conséquence, plus qu'une véritable forme de résistance à l'hégémonie d'Amazon, le développement de la librairie en ligne paraît répondre au besoin d'une renégociation symbolique de sa place au sein du marché du livre suite au développement d'internet.

En effet, cette recherche n'est peut-être pas tant celle d'un rebond économique : encore aujourd'hui, la part du chiffre d'affaires de ces librairies sur leurs ventes réalisées à distance est moindre¹⁵⁹⁸. L'assurance d'une présence du libraire sur le net répond donc à une préoccupation éthique : plus encore que celle de retrouver une visibilité, celle du rappel de l'importance de son rôle, mis en cause par l'émergence des nouveaux acteurs. Mais comment cette défense est-elle menée ? La librairie en ligne se conçoit comme une disparition de la spécificité de son pendant physique. Or, ce dernier offre un contexte de réception particulier des œuvres (voir partie I). Ainsi, quelle est la valeur ajoutée par cette instance de la librairie dans l'espace numérique, qui se déroule *hors* de l'espace, et donc indépendamment de la spécificité du *lieu* ? Divers outils sont exploités : ces librairies peuvent notamment accompagner l'actualité¹⁵⁹⁹, procéder à des sélections et donc à une prescription¹⁶⁰⁰, ou permettre l'organisation des commandes et les retraits qui d'ailleurs, *in fine*, renvoient fréquemment au lieu physique si l'option de livraison à

¹⁵⁹⁸ En 2020, les parts de marché d'Amazon dans ce circuit sont estimées à 80 %. Au niveau du marché du livre dans son ensemble, cette part est estimée à 13,2 % des ventes. Voir Nicolas Gary, « Vendre des livres sur internet : les librairies chassent sur les terres d'Amazon » [en ligne], dans *Actualité*, 5 novembre 2020. <https://actualitte.com/article/4755/distribution/vendre-des-livres-sur-internet-les-librairies-chassent-sur-les-terres-d-amazon> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵⁹⁹ Notamment par la mise en avant des prix littéraire. Voir par exemple <https://www.mollat.com/selections-de-livre/les-prix-litteraires-de-l-automne> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁰⁰ Par exemple par la présentation d'un nombre de titres parus à la rentrée littéraire plus restreint que les chiffres totaux annoncés (voir partie II), par une liste « coups de cœur », etc. Voir <https://www.gibert.com/rentree-litteraire> [consulté le 30 juin 2023].

domicile n'est pas choisie (ou indisponible)¹⁶⁰¹. Mais peut-on pour autant faire du site un « nouveau lieu », ou bien ces plateformes sont-elles réduites à leur fonction de vente des produits ? L'interaction sociale disparaît : en dépit des possibles sélections, le libraire perçu comme conseiller, transmetteur et promoteur, est ici réduit d'abord dans sa fonction au rôle de détaillant. Plus encore, la vente elle-même n'apparaît que comme une itération de l'autorité éditoriale, sans que ne soit plus apportée de nuance : en effet, l'absence de l'interaction du libraire est aussi celle de sa possibilité de (re)categorisation ; autrement dit de contestation ou d'approbation de l'énonciation paratextuelle (voire partie I). Du fait que seules les métadonnées (donc les indications générées par l'instance éditoriale), soient exploitées comme outils de classification, leur exploitation par les relais (dont les librairies en ligne) ne questionne plus la déclaration éditoriale initiale. Du point de vue des premiers concernés, l'intention paraît être louable, mais la réponse insuffisante.

Observons à présent en quoi la commercialisation des livres numériques en ligne a également fait l'objet de réflexions. Si les produits dématérialisés doivent faire l'objet d'une mise en avant de leurs métadonnées au sein des relais de vente – quand bien même la part de marché qu'ils représentent est faible –, cette vente s'organise selon un réseau déterminé, dont les modes de fonctionnement sont à éclaircir.

7.2.2.3. Réponses éditoriales : le développement des plateformes numériques de distribution

Si la mise à disposition des livres imprimés dépend des services habituels de distribution, que ceci concerne les librairies physiques ou dématérialisées, la distribution d'ouvrages au format numérique repose sur l'exploitation d'autres moyens. La visibilité des œuvres sur internet n'est plus forcément assurée par les relais promotionnels nés de l'action des professionnels du schéma traditionnel ; d'autres occupent ces fonctions, à l'exemple des relais de vente, des sites d'éditeurs ou des réseaux sociaux, dont la portée – en raison de la nature de l'espace numérique – est potentiellement illimitée. De la sorte, le rôle des distributeurs et des diffuseurs y apparaît obsolète : le mode de fonctionnement du premier requiert l'existence physique du livre pour permettre son acheminement dans les points de vente ; le second exige la présence de relais spécifiques – les libraires – de sorte à assumer la promotion des nouveautés. De fait, quel est concrètement le *besoin* d'un distributeur numérique, et de l'offre spécifique de ses services ? Le site du SNE présente le rôle comme une « gestion » multiple, dont celle du « stockage et livraison des éléments destinés aux librairies numériques » et celle des « flux

¹⁶⁰¹ Voir par exemple <https://www.librairie-gallimard.com/panier.php> [consulté le 30 juin 2023].

financiers » (« rapports financiers, statistiques et autres données¹⁶⁰² »). Mais ces fonctions équivalent-elles à leurs pendants traditionnels ? Si la terminologie change légèrement d'une plateforme à l'autre, les principes restent les mêmes, qu'il s'agisse de services adressés aux grands groupes (voir fondés par ceux-ci) ou aux acteurs indépendants. L'autre intégration possible des nouveaux acteurs changeant la donne ne s'opère pas que sur les ouvrages physiques (nécessitant donc un dépôt dans les entrepôts de ces néo-commerçants) mais aussi sur la commercialisation des ouvrages numériques. Les sites de distributeurs offrent ainsi une disponibilité des titres sur ces grandes plateformes. Acteurs majoritaires du secteur ou plus périphériques, les distributeurs numériques agissent tout d'abord comme des relais auprès des acteurs endossant le rôle de détaillants par la proposition de mise à disposition des produits sur les relais les plus importants et leaders du marché – mais aussi sur leurs supports dédiés à la lecture sous format dématérialisée ; ainsi d'Amazon (et du KDP), de la FNAC (et de Kobo), de l'Apple Books Store, etc. ; mais d'autres partenariats sont également établis avec des acteurs « locaux¹⁶⁰³ » et plus ciblés, tels que Cultura, Chapitre, TEA, etc. Ainsi Primento annonce-t-il : « Nous avons des contrats avec les principaux revendeurs et les acteurs indépendants. Ceux-ci nous permettent de vous simplifier la vie (un seul contrat à signer avec Primento et nous nous occupons du reste)¹⁶⁰⁴ » ; Numilog dit vouloir assurer la représentativité des ouvrages sur le réseau de vente, incluant les bibliothèques et les librairies numériques (grandes plateformes internationales comme Amazon, Apple, FNAC ; réseaux de librairies indépendantes, acteurs de la grande distribution¹⁶⁰⁵). Les distributeurs numériques se complètent dans un deuxième temps d'outils spécifiquement dédiés aux ventes et à leur suivi : Numilog offre la mise à disposition de statistiques de vente détaillées auprès des éditeurs partenaires¹⁶⁰⁶ ; le « Tableau de bord » d'Immatériel se présente comme un outil pour « Analyser et croiser les données », offrant des « rapports de facturation consolidés¹⁶⁰⁷ », et l'« Hébergement des contenus » que le site propose se fait sans frais d'entrée ni de stockage : « tant que vous ne vendez pas, vous ne payez rien¹⁶⁰⁸ ». Eden Livre propose parmi ses services le « Suivi des catalogues sur les sites

¹⁶⁰² <https://www.sne.fr/vendre-un-livre/distribuer-un-livre-numerique> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁰³ En dépit de la transfrontalité de nombre de sites de vente, permettant leur accès n'importe où dans le monde, les relais de visibilité et moyens d'accès aux œuvres dépendent notamment des us et des coutumes, limitant l'effet de ces partenariats en dehors de l'espace francophone, voire métropolitains ; ces limites requièrent ponctuellement l'établissement d'autres partenariats avec des distributeurs étrangers consacrés à ces espaces ; ainsi de DeMarque (Canada) avec Eden Livres ; ou de la plateforme OLF, assurant la distribution numérique du groupe Madrigall en Suisse et en Allemagne. L'intérêt est d'assurer la présence des livres sur les sites de vente non-français et indépendant des grandes acteurs, tels qu'Amazon ; l'action consiste ici à optimiser la visibilité des œuvres dans un espace numérique qui, même s'il est commun à tous, n'est pas utilisé par tous les utilisateurs de la même manière : les utilisateurs peuvent recourir à des plateformes spécifiques à leur espace linguistique ou culturel.

¹⁶⁰⁴ <https://www.primento.com/distribution-ebook.html> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁰⁵ <https://www.numilogpro.com/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁰⁶ *Idem.*

¹⁶⁰⁷ <http://www.immateriel.fr/#notre-metier> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁰⁸ *Idem.*

marchands », le « Suivi des ventes en temps réel » et la « Facturation des libraires¹⁶⁰⁹ », etc. Mais la seule présence des ouvrages sur les sites des détaillants ne suffisant pas, les plateformes les doublent de services de diffusion visant à optimiser l’accessibilité – mais aussi la visibilité – des œuvres dans un espace sans frontières. Ainsi Numilog affirme-t-il gérer le bon accès aux informations depuis les points de vente par la « Mise à disposition des métadonnées, livraison des fichiers, gestion du téléchargement¹⁶¹⁰ » ; la « Gestion de vos offres » d’Immatériel indique : « Notre métier est de fluidifier la circulation des informations afin que vos titres soient toujours visibles et à jour chez nos partenaires revendeurs¹⁶¹¹ » ; Primento fournit un service incluant un référencement optimisé : « Nous nous assurons que vos métadonnées sont complètes et optimisées par rapport aux exigences et possibilités des différents sites de vente de livres numériques (mots-clés, descriptions et classification des contenus)¹⁶¹² ». Ces outils de diffusion se complètent parfois de services spécifiques visant à améliorer encore plus la visibilité des ouvrages : Eden Livre propose des « Outils de promotion et d’animation commerciale¹⁶¹³ », Primento assure des opérations marketing : « opérations de mises en avant avec les plateformes [...] Actions promotionnelles [...] ; Sélection thématique de livres (opérations saisonnières) ; Mise en avant d’ouvrages sur les plateformes des revendeurs¹⁶¹⁴ », etc. Parallèlement à ces services de diffusion et de distribution se trouvent enfin d’autres offres complémentaires, variant selon les prestataires ; parmi elles la fabrication, consistant en la conversion des fichiers vers divers formats numériques standards répondant aux normes en vigueur (Numilog, Primento) ; la sécurisation des livres numériques, par une protection des fichiers variable (*via* un système de DRM ou de Watermark (Eden Livre, Numilog) ; ou divers supports marketing : Primento offre des « conseils en stratégie digitale », parmi lesquels le « choix des titres de votre catalogue présentant le plus de potentiel », des « stratégies de prix » ou encore la « Compréhension du profil des lecteurs numériques¹⁶¹⁵ » ; l’« Expertise commerciale » que propose Immatériel offre réponses et conseils sur les « politiques commerciales » de ses partenaires¹⁶¹⁶. La distribution numérique a indubitablement un effet considérable sur la visibilité des œuvres dans les espaces de vente en ligne – quoi qu’elle n’ait plus entièrement besoin de certains intermédiaires, comme les représentants.

Toutefois, à tous points de vue, le système de vente numérique passant par un

¹⁶⁰⁹ <https://www.edenlivres.fr> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶¹⁰ <https://www.numilogpro.com/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶¹¹ <http://www.immateriel.fr/#notre-metier> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶¹² <https://www.primento.com/diffusion-de-livres-numeacuteriques.html> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶¹³ <https://www.edenlivres.fr> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶¹⁴ <https://www.primento.com/diffusion-de-livres-numeacuteriques.html> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶¹⁵ <https://www.primento.com/expertise-digitale-et-ebooks.html> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶¹⁶ <http://www.immateriel.fr/#notre-metier> [consulté le 30 juin 2023].

distributeur spécialisé se conçoit comme un schéma reproduisant au plus près la chaîne du livre traditionnelle. Certains le revendiquent même explicitement, comme Numilog qui, en dépit de son indépendance, témoigne d'une recherche de mutualisation et d'interopérabilité au cœur de sa démarche, par une défense de la hiérarchie instituée : « Chaque métier du livre traditionnel garde sa place dans le monde des livres numériques : nous ne croyons pas à la désintermédiation¹⁶¹⁷. » Si les fonctions de gestion du stockage et de livraison paraissent ainsi identiques à celle d'un distributeur classique, la répartition du prix du livre est également proche. La diffusion et la distribution dont le poids est capital dans le prix du livre papier sont remises en question ; pourtant, la commission aux libraires est d'ordinaire de 40 %, soit un montant équivalent aux librairies physiques¹⁶¹⁸. Si les tâches dévolues à la diffusion et à la distribution numériques paraissent dérivées – presque à l'identique – de leur équivalent dans l'espace physique, est-il alors induit l'absence d'une renégociation des rapports de force entre les acteurs dans l'espace numérique ? Progressivement mis en place depuis le début du XXI^{ème} siècle, les services de diffusion et de distribution numériques en France laissent transparaître un schéma reproduisant le mécanisme de l'« oligopole à frange ». Plus encore, si le nombre extrêmement réduit d'acteurs de la distribution dans le circuit de l'imprimé a déjà été observé¹⁶¹⁹ – l'activité se répartissant entre quelques acteurs surpuissants et une multiplicité d'autres dont l'influence n'est souvent observable qu'à l'échelle locale –, la situation dans le cas du numérique (en France) semble encore plus déséquilibrée. En ce qui concerne les plus grands groupes, Hachette (depuis la rétrocession de Numilog en 2012) et Editis (*via* Interforum) assurent leur propre diffusion-distribution numérique, y compris celle de leurs filiales. Si plusieurs distributeurs préexistants ont ainsi développé leur activité numérique, d'autres plateformes ont été créées spécialement à l'occasion du développement des nouvelles technologies. En dessous de ces deux grands acteurs se démarque Eden Livre, créée en 2009 et dont le catalogue compte aujourd'hui plus de 170 000 titres. Développée par Actes Sud, La Martinière et Madrigall – laissant percevoir de nouveau la force des grands acteurs, ici associés pour proposer ces services, la plateforme permet « aux éditeurs et aux diffuseurs de mettre leur catalogue à disposition des lecteurs *via* les librairies et les bibliothèques¹⁶²⁰ ». Ainsi, quoique la majorité du catalogue numérique reste composée des titres des fondateurs et de leurs filiales, remplaçant ponctuellement d'anciennes tentatives¹⁶²¹, Eden Livre compte un grand nombre de

¹⁶¹⁷ Cette citation, visible pendant plusieurs années sur le site officiel de Numilog, n'apparaît plus dans sa dernière mise à jour, fin 2022. Elle est trouvable sur les archives du site. <http://web.archive.org/web/20220314204853/http://numilogpro.com/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶¹⁸ Le modèle de répartition du prix du livre numérique dans ce schéma est décrit par Bertrand Legendre dans *Ce que le numérique fait aux livres*, *op. cit.*, p. 117.

¹⁶¹⁹ Voir Annexe 1 – « Une concentration également visible dans la distribution ».

¹⁶²⁰ <https://www.edenlivres.fr> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶²¹ Auparavant, Le Seuil assurait sa propre diffusion numérique (*via* le service e-diffusion Le Seuil). Tout comme

partenaires¹⁶²². Facteur notable de distinction, une partie conséquente de ce catalogue inclut les rééditions numériques du projet FeniXX, commercialisant exclusivement des titres inscrits sur la base ReLire ; ces rééditions de livres indisponibles concernent nombre de titres parus chez des entreprises concurrentes, comme Hachette et ses filiales (dont Calmann-Lévy, Grasset, etc.), Presses de la Cité, etc. ; ou de fondateurs (Flammarion, Gallimard, etc.) et filiales (Julliard, etc.). A la périphérie de ce *triumvirat* de distributeurs, quelques acteurs se distinguent. Dans une même dynamique fédératrice, ces services sont essentiellement concentrés autour d'une *holding* ou d'une maison-mère sans s'interdire l'ouverture à d'autres structures éditoriales, à l'exemple d'Albin Michel en littérature, dont la gestion est opérée par sa filiale Adilibre réunissant plus de cinquante autres éditeurs¹⁶²³, ou autrement de l'Harmathèque, réunissant L'Harmattan et ses partenaires mais dont le réseau fort de 45 000 livres adresse ses services au « réseau institutionnel » et non aux éditeurs indépendants¹⁶²⁴. Egaleme nt destinés à l'édition indépendante mais sans provenir pour autant de structures préexistantes se démarquent Numilog, Immatériel et Primento. Fondé en 1999 et comptant aujourd'hui 400 000 titres à son catalogue¹⁶²⁵, Numilog se définit comme « pionnier » et déclare être le « principal ediffuseur-distributeur indépendant français », doublant cette activité de celle de revendeur (la plateforme étant également point de vente direct). Un temps filiale de Hachette¹⁶²⁶, Numilog affirme vouloir être « en mesure d'offrir à [ses] clients des services du même niveau que les très grands acteurs internationaux du livre numérique¹⁶²⁷ ». Moins lourd sur le marché, Immatériel, fondé en 2008, se décrit comme le « seul distributeur numérique indépendant en France¹⁶²⁸ » (bien que Numilog revendique aussi cet aspect), et diffuse le catalogue de près de 800 éditeurs de moindre poids¹⁶²⁹ ; son catalogue compte « plus de 40 000 titres¹⁶³⁰ », bien en-deçà des précédentes plateformes mentionnées. Toujours destiné aux indépendants, Primento est fondé en 2013 « pour que les éditeurs indépendants puissent enfin bénéficier d'une offre de distribution et de diffusion adaptée à leurs besoins¹⁶³¹ », dont les services s'adressent à plus de « 250 éditeurs

La Martinière qui l'a racheté, les deux catalogues se trouvent désormais sur la base Eden Livres.

¹⁶²² <https://web.archive.org/web/20210615091756/https://vitrine.edenlivres.fr/publishers> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶²³ <https://www.adilibre.fr/#> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶²⁴ <https://www.harmatheque.com> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶²⁵ <https://www.numilogpro.com> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶²⁶ Créée par Denis Zwirn, Numilog a été de 2008 à 2012 filiale de Hachette Livre avant d'être rétrocédé à son fondateur.

¹⁶²⁷ <http://web.archive.org/web/20220712102129/http://www.numilogpro.com/> [consulté le 30 juin 2023]. De nouveau, la refonte du site impacte sur la nature des informations mises à disposition. Le catalogue était jusqu'à fin 2022 de « 170 000 titres », passant subitement à « 400 000 ». Des « cinq cent éditeurs partenaires », le site passe désormais à « 16 000 marques éditoriales. »

¹⁶²⁸ <http://www.immateriel.fr/#notre-metier> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶²⁹ <http://www.immateriel.fr/#nos-partenaires> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶³⁰ <http://www.immateriel.fr> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶³¹ <https://www.primento.com/notre-histoire.html> [consulté le 30 juin 2023].

convaincus¹⁶³² », parmi lesquels, notamment, diverses structures d'édition à compte d'auteur¹⁶³³.

Il apparaît clairement qu'une reproduction des schémas de la distribution dans le circuit de l'imprimé est à l'œuvre ; peut-être même est-elle encore plus forte : quelques grands acteurs couvrent la quasi-totalité de la production, fruit de la collaboration de grands groupes du circuit de l'imprimé. Bien que ces plateformes se veulent fédératrices, par la proposition des services à un ensemble d'acteurs, ou par leur imposition (pour les filiales), et proposent ainsi certaines solutions de continuité, une certaine dépendance des éditeurs les plus « faibles » recourant aux services des plus grands se constate. Les éditeurs de littérature¹⁶³⁴ désirant assurer une visibilité de leurs ouvrages au format numérique au sein des espaces de vente dématérialisés doivent recourir aux services de ces distributeurs numériques, ou bien agir par leurs propres moyens. La délégation de la gestion et la centralisation des tâches (numérisation, garantie de disponibilité des ouvrages sur les divers points de vente en ligne, sécurisation des données, production de données statistiques de vente, etc.) par le distributeur numérique ne peuvent toujours être assurées par l'instance éditoriale elle-même, ces dernières impliquant l'engagement de moyens financiers et humains parfois conséquents. Les logiques étant les mêmes depuis les années 1960, les questionnements relatifs à l'indépendance et à la « fragilité structurelle¹⁶³⁵ » des acteurs en périphérie reste observable comme auparavant, si ce n'est plus. Tous les nouveaux acteurs apparaissant dans le circuit de l'imprimé, ne serait-ce qu'en raison du fait que la commercialisation de leur production est fonction des accords passés avec des distributeurs déjà en position de force, se placent en situation dominée à l'instant même où l'objectif est de rendre la production présente sur le marché.

7.2.3. Aux marges du pouvoir : des formes nouvelles offertes aux consommateurs

7.2.3.1. Vers un développement de formes hybrides de la production : acteurs pure players et impression à la demande

Les « nouvelles formes d'autorité » permises par le numérique recouvrent deux réalités : la mutation de formes déjà ancrées dans les pratiques, et l'apparition de formes parallèles ou

¹⁶³² *Idem.*

¹⁶³³ Rajoutons à cette observation que Primento, basé en Belgique, s'adresse à des structures « principalement [situées] en France, Belgique, en Suisse, au Maghreb, en Afrique subsaharienne et au Canada » (*idem*).

¹⁶³⁴ Toujours chez les indépendants, mais dans des secteurs où la littérature n'est pas prioritaire, nous pouvons aussi mentionner à titre indicatif Izibooks, plateforme assurant la distribution notamment d'Eyrolles et Leduc – du fait que cette première se soit essayée à la littérature (et compte ainsi quelques romans à son catalogue), la plateforme contient également ces titres.

¹⁶³⁵ Bénédicte Reynaud-Cressent, « La dynamique d'un oligopole avec frange », art. cité, p. 63. Voir également dans l'Annexe 1 – « Les réactions aux phénomènes de concentration ».

périphériques aux pratiques instituées. Au sujet du numérique, l'évolution de formes préexistantes concerne, par définition, plus volontiers l'édition traditionnelle. Son évolution se constitue de deux manières : d'abord, sous la forme d'une exploitation ponctuelle des nouvelles technologies et des moyens qu'elles permettent, dans un esprit de démonstration des capacités des structures qui procèdent de la sorte. La première forme est donc celle des structures déjà instituées et fondées physiquement, ouvrant leurs services à l'espace dématérialisé. Ces structures sont originellement issues du circuit de l'imprimé ; le numérique ne représente conséquemment pas la majeure partie de leur activité, ni des publications de leur catalogue, et n'est qu'un outil parmi d'autres ; ce modèle est le plus fréquent. En ce cas, les stratégies d'intégration du numérique (à finalité directement ou indirectement commerciale – soit par la création de produits destinés à la vente numérique, ou par l'utilisation des nouveaux outils à des fins promotionnelles) varient grandement d'une maison à l'autre, marque d'engagement ou à l'inverse de frilosité (voir *infra*) ; hormis le cas d'un refus absolu de recours à ces moyens, la production devient dès lors hybride à des degrés variables. Mais, suite logique de l'intégration progressive des nouveaux outils dans les pratiques professionnelles, des éditeurs intégralement consacrés à cette commercialisation, nommés *pure players*, apparaissent, proposant ainsi des ouvrages n'existant qu'au format numérique, objets *inédits*, au sens où leur existence n'est *que* dématérialisée. Si cela a concerné la librairie, et si cela va également concerner la production auctoriale (voir *infra*), la dématérialisation intégrale concerne donc aussi cette étape ; ces acteurs ne sont toutefois pas nombreux (en France, tout du moins¹⁶³⁶). Les éditeurs *pure players*, agissant au sein de structures dont les publications sont entièrement dématérialisées, ou les éditeurs actant à la passation des projets imprimés dans un format numérique, n'en sont pas moins « éditeurs » dans leurs fonctions, telles que définies dans la première partie. A ce titre, si ces structures proposent des alternatives aux schémas de la production, elles demeurent structurellement des modèles « traditionnels », et ne questionnent pas à cet égard les fondements des rapports de pouvoir institués, par la nature des contrats établis ou même par le fonctionnement de leur hiérarchie interne :

L'équipe est composée donc, en plus de cette nouvelle collaboratrice qui va s'occuper de toute la gestion des bases de données et d'une partie de la comptabilité, d'une éditrice, moi en l'occurrence, qui dirige la ligne éditoriale, la communication, et répartit les différentes tâches à l'équipe. [...] Si les tâches sont relativement bien réparties, nous sommes tous un peu « multitâches », parce que dans une petite structure comme la nôtre, il faut garder toujours une vision d'ensemble et toucher à tout pour que tout puisse fonctionner. (Anita Berchenko)

De plus grandes différences s'observent cependant à d'autres égards : si le développement des stratégies numériques pousse ainsi certains acteurs à adapter les logiques

¹⁶³⁶ Quelques exemples notables sont ainsi les éditions 00h00, pionnières du genre, fondées en 1998, rachetées en 2000 par Gemstar et disparues en 2003 ; Publie.net ; 12-21 ; NumerikLivres jusqu'à 2018 ; ou les Editions du 38.

mêmes de la production, les menant vers un système entièrement dématérialisé, le renouvellement des formes permis par l'outillage numérique s'étend également à la commercialisation des ouvrages. De la sorte se développent les services d'impression à la demande, se comprenant comme une inversion des processus habituels de publication. Celle-ci consiste, au lieu de vendre ce qui a été imprimé en amont, d'imprimer ce dont la vente est d'ores et déjà assurée ; l'avantage est manifeste par sa possibilité de laisser des ouvrages à disposition du lectorat, tout en réduisant les risques logistiques de la commercialisation à néant :

En numérique et avec l'impression à la demande, pas de stocks à gérer, pas de frais d'impression sur de gros volumes, un livre est fabriqué en papier s'il est commandé, donc pas de pilon à envisager, tout cela sécurise énormément la trésorerie d'une maison d'édition, et donne une formidable réactivité en cas de forte demande, ou au contraire de récession. Dans le circuit traditionnel, il me semble, et encore plus aujourd'hui en regard de la situation induite par le confinement et les sorties ratées des livres publiés en mars et de ceux qui devaient sortir en avril, que le travail est fait à l'envers. On sélectionne un titre, on l'imprime à N exemplaires (souvent N avec 4 ou 5 chiffres) pour faire baisser le coût d'impression, et ensuite on essaye de le vendre. (Anita Berchenko)

L'intérêt se porte sur une forme hybride du modèle économique, qui ne mettrait pas l'imprimé et le numérique en opposition, mais les joindrait dans une proposition d'ensemble faite au lecteur. A ce titre, cette dynamique n'est pas exclusive aux acteurs *pure players* mais se constate ailleurs ; le modèle s'adresse notamment aux ouvrages peu visibles (du fait de leur ancienneté, ou de leur adresse à un public particulièrement restreint notamment), du fait que le lancement ou le succès d'un ouvrage repose également sur sa visibilité, et donc de son occupation des espaces physiques de vente. Ainsi, un éditeur de Gallimard y voit-il « la possibilité de rééditer des ouvrages rares selon une demande au compte-gouttes¹⁶³⁷ » ; mais sa démocratisation progressive se veut, à en croire certains, le signe lointain d'une reconfiguration profonde du marché du livre : « L'impression à la demande est un énorme progrès dans le livre. [...] C'est une solution intelligente pour éviter que les livres ne soient indisponibles, et pour éviter ces stockages aberrants qui forcent à mettre un paquet de premiers tirages à la poubelle. L'impression à la demande permet des progrès colossaux. » (Patricia Duliscouet) L'avantage n'en reste pas moins marqué pour les acteurs tout-en-ligne, pour qui l'impression papier est secondaire, et qui sont de fait affranchis du rythme de renouvellement constant de la production – toujours bel et bien d'actualité – mais peuvent néanmoins répondre aussitôt aux évolutions de la demande :

Nous ne sommes pas dans le temps du libraire, qui a en gros 3 semaines pour mettre une nouveauté en avant, nouveauté qui est chassée par la suivante, bref, un *turn-over* de cartons à vider et à remplir pour retourner les invendus, conséquence réelle de la surproduction éditoriale. Dans notre modèle, on a le luxe de pouvoir se démarquer de cette valse infernale impulsée par les grandes maisons d'édition

¹⁶³⁷ Fanny Guyomard, « L'édition à la demande en plein boom » [en ligne], dans *Les Echos*, 4 décembre 2020. <https://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/ledition-a-la-demande-en-plein-boom-1132316> [consulté le 30 juin 2023].

qui pour espérer vendre plus doivent constamment alimenter les librairies, et en sont donc dépendantes. (Anita Berchenko)

Moyen d'un plus grand contrôle de leur budget pour les structures la pratiquant, l'impression à la demande pourrait aussi refléter un désir d'indépendance vis-à-vis de certains intermédiaires de la chaîne du livre – notamment les distributeurs. Certaines plateformes, ne pratiquant pas l'autoédition mais voulant malgré tout incarner une résistance face au système traditionnel (dans ses enjeux de pouvoir), se positionnent ainsi comme des alternatives à l'institution et proposent un circuit de commercialisation entièrement autonome¹⁶³⁸. Mais ce système exige néanmoins un outillage minimal, en d'autres cas peut imposer le recours à des structures spécialisées en mesure de répondre à ce besoin ponctuel : ainsi de CPI, Lightning Source, etc. La fondation d'une co-entreprise entre cette dernière et Hachette en 2009¹⁶³⁹ laisse planer l'ombre persistante des grands acteurs sur ce modèle.

D'autres formes alternatives de la commercialisation demeurent envisageables.

7.2.3.2. Vente directe et crowdfunding

La transformation des réseaux de vente et de distribution réactive le principe de la différenciation entre acteurs dominants et acteurs plus faibles, les premiers imposant leurs règles sur le marché et obligeant les seconds à composer avec ces plus grands acteurs, ou à marginaliser leur activité au risque de l'invisibilisation. Dans le circuit de l'imprimé, les solutions contemporaines des acteurs les plus fragiles ne changent pas véritablement. Divers moyens alternatifs sont mis en place par les acteurs les plus fragiles, à l'exemple des systèmes de vente directe, telles que les « communes de livres », qui « ne serai[en]t pas régi[es] par les principes de la distribution marchande¹⁶⁴⁰ », ou l'adresse à des distributeurs indépendants (voir partie I) ; mais ces démarches restent très minoritaires face à l'hégémonie du pouvoir, et ne s'éloignent pas véritablement des tentatives de séparation observables depuis la transformation du milieu. Bref, « le fossé professionnel [reste] immense entre les quelques groupes se taillant la part du lion et la pluralité des petites structures d'édition¹⁶⁴¹. » Le numérique ouvre toutefois le champ des possibles, par quelques modèles de commercialisation alternative que seul cet espace permet. En certains cas, le site officiel se fait plateforme marchande, outrepassant les

¹⁶³⁸ Ainsi notamment de Publie.net. Voir <https://www.publie.net/comment-acheter-un-livre-papier-sur-notre-site/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶³⁹ S. n., « Communiqué de presse : Hachette Livre et Lightning Source constituent une co-entreprise d'impression à la demande en France » [en ligne], dans *Lagardère*, 15 septembre 2009. <https://www.lagardere.com/communique-presse/hachette-livre-et-lightning-source-constituent-une-co-entreprise-dimpression-a-la-demande-en-france/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁴⁰ Tanguy Habrand, *Le Livre au temps du confinement*, op. cit., p. 49.

¹⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 50.

intermédiaires usuels. Répondant au modèle de la vente directe déconseillé par le SNE, au nom d'une protection de la pérennité des circuits de vente institués¹⁶⁴², cette pratique ne se substitue pas nécessairement à la commercialisation des titres par des tiers marchands mais peut la compléter. L'usage n'est pas systématique et s'il s'observe bien sur le site Lisez!¹⁶⁴³, plateforme du groupe Editis (en complément d'une possibilité d'achat sur d'autres sites de vente), on ne retrouve pas de telles possibilités sur les sites des grands éditeurs de littérature, qui y préfèrent les liens vers les sites partenaires (voir *supra*) ; l'usage est plus fréquent chez les petits éditeurs indépendants (Edition du 38, éditions GLP, Black Ink, Publie.net, etc.). Mais les moyens alternatifs de commercialisation se constatent aussi par l'instauration de nouveaux procédés dans la financiarisation même du projet.

Là encore plus volontiers exploité par des acteurs marginaux aux sphères du pouvoir, le *crowdfunding* se fait notamment reflet de la volonté de passer outre les intermédiaires traditionnels. Ouvert à toutes sortes de projets, les quelques plateformes dédiées (Kickstarter, Ulule, KissKissBankBank pour les plus notables) sont ponctuellement mobilisées pour le lancement de projets de publication ; de fait, après y avoir tenu une place minoritaire, la place du livre sur ces plateformes semble connaître un certain essor¹⁶⁴⁴. Le modèle repose sur un financement externe et participatif ; devenant mécène à l'échelle de son désir ou de ses moyens, le lecteur est impliqué directement par son invitation à participer aux frais de fabrication et d'impression, puis de distribution (l'envoi étant fait individuellement par voie postale). La prise en charge des coûts étant assurée par une autre entité que la structure éditoriale, le modèle n'est pas sans rappeler l'édition à compte d'auteur ; elle s'en éloigne toutefois par le conditionnement du paiement à l'atteinte préalable d'un seuil visé ; en le cas contraire, le projet ne voit pas le jour – du moins par ce relais spécifique. Somme toute peu risqué, le modèle du financement participatif s'inscrit bel et bien dans un circuit alternatif aux logiques marchandes de l'édition traditionnelle, au profit d'une certaine forme de sociabilité et d'entraide. L'indépendance auctoriale devenant soluble dans le lectorat, il n'y a plus d'exclusion – ni de l'auteur, ni du lecteur – de la production ni de la commercialisation du livre ; à ce lecteur est conféré un pouvoir concret par sa sollicitation. Cette aide demeure fonction d'un *engagement* auctorial à concrétiser sa proposition dans l'appel à participation ; cet engagement n'est pas fait que vis-à-vis de la littérature, et il n'est plus fait auprès d'une source d'autorité structurelle, mais il est

¹⁶⁴² <https://www.sne.fr/vendre-un-livre/faq/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁴³ <https://www.lisez.com/panier/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁴⁴ Le site Ulule indique plus de 9000 projets terminés dans la catégorie « Edition et médias » (<https://fr.ulule.com/categories/publishing-journalism/?statutes=ended>) ; le site KissKissBankBank en compte environ 1600 dans la catégorie « Livres ». (<https://www.kisskissbankbank.com/fr/discover?category=book-and-publishing&state=successful&page=1>) [consulté le 30 juin 2023].

désormais engagement auprès du lecteur lui-même. Outre l'extraction des contraintes économiques inhérentes au système, par la possibilité de reconfier à l'auteur les clés de la commercialisation, l'exploitation de cet outil paraît notablement le moyen d'explorer des secteurs moins « porteurs » ou en quête de légitimité ; il apparaît ainsi que si la littérature « générale » s'y livre encore peu, quoiqu'on l'observe ponctuellement¹⁶⁴⁵, les ouvrages produits par ces biais donnent surtout la part belle aux sous-genres¹⁶⁴⁶. Dans la parole des auteurs, le modèle participatif est enfin le moyen d'assurer une plus grande proximité avec son lectorat¹⁶⁴⁷. La possibilité d'alternative à certains écueils propres au circuit de l'édition classique se retrouve au sujet de l'autoédition (voir *infra*). Remarquons enfin à ce sujet l'existence de rares éditeurs exploitants ce moyen à la fois comme garantie d'indépendance, et comme moyen de donner une place à des ouvrages souvent à la périphérie des grands circuits commerciaux :

Le financement participatif n'est jamais que la souscription 2.0 ; ce n'est qu'une continuité d'un modèle de financement qui existe depuis le XIX^e siècle, sauf qu'on utilise désormais internet pour le faire. Editorialement, le principe n'est pas nouveau, mais la façon de l'utiliser a beaucoup évolué avec les systèmes de paliers pour créer de l'engagement, etc. C'est aussi devenu un outil de marketing très fort, par rapport notamment au circuit classique du livre. [...] Nous n'avons pas de diffuseur non plus : en librairie, les diffuseurs vont faire les commerciaux chez les détaillants ; ici, il faut faire sa place en terme de visibilité, sur le net ou ailleurs ; et donc sa propre publicité. Le financement participatif sert énormément à cela. C'est incontournable aujourd'hui sur des projets d'édition qui suivent des modèles d'ouvrages classiques ; sans passer par du *print on demand*, les économies d'échelle font que c'est plus sûr, d'une part, de passer par la souscription, et d'autre part, de s'assurer une visibilité pour la sortie. (Jérémy Rueff)

Suite aux observations menées jusqu'à présent, il apparaît que le manque d'intérêt pour le livre numérique (dans la littérature) qui se constate à grande échelle (et où les tentatives y portant l'essentiel de leur attention sont minoritaires) n'est aucunement équivalent à un manque d'intérêt pour le numérique comme moyen d'accès à l'information de manière plus générale. Une distinction essentielle est donc à effectuer entre le recours au « numérique » au sens de la dématérialisation de la production mais demeurant une démultiplication des pratiques traditionnelles, et le recours au « numérique » comme support de nouvelles pratiques exploitant les outils mis à disposition, en amont de l'insertion de ladite production au sein d'un système

¹⁶⁴⁵ Voir par exemple : <https://www.kisskissbankbank.com/fr/discover?category=book-and-publishing&state=successful> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁴⁶ Voir notamment Hubert Prolongeau, « Le crowdfunding dans l'édition : à user sans en abuser ? » [en ligne], dans *Telerama*, 29 janvier 2021. <https://www.telerama.fr/livre/le-crowdfunding-dans-ledition-a-user-sans-en-abuser-6791452.php> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁴⁷ Sur la page relative à son projet de roman financé via KissKissBankBank, Alex Riva écrit ainsi : « Depuis 5 ans, j'ai eu plaisir à échanger avec mes lecteurs / lectrices. Ces échanges et rencontres sont ma raison d'écrire. C'est pourquoi je fais le choix de retourner à l'autoédition pour mon quatrième roman "Vous allez dire que ça ne me regarde pas..." afin d'avoir encore plus d'opportunités de me rapprocher d'eux. Je pourrai plus facilement organiser des dédicaces et des rencontres. ». <https://www.kisskissbankbank.com/fr/projects/soutenez-le-nouveau-roman-d-alex-riva> [consulté le 30 juin 2023].

marchand institué. Le numérique, dans tous les cas, redéfinit les postures des différents acteurs du milieu (et du marché) du livre. Les méthodes de distribution et diffusion de cette production prennent compte des moyens que permettent ces nouveaux canaux, et ne se privent pas – à de rares exceptions près – d’y recourir. De la sorte, l’édition traditionnelle dans sa plus grande partie n’utilise pas tant les capacités du numérique à des fins de création que de commercialisation et de promotion, second point sur lequel il faut désormais insister. En effet, faute de répondre à des « besoins », il s’avère que le numérique permet, par la présentation optimisée d’une plus-value construite par un travail réticulaire de légitimation de l’œuvre, de son auteur, ou de la structure qui les publie. L’avantage, à défaut d’interaction avec le lecteur ou l’utilisateur, est bien celle de la mise en réseau du livre, mais aussi celle de la figure de l’écrivain.

Chapitre 8. L'espace numérique comme entérinement des mythifications structurelles et individuelles

Dans le contexte de démultiplication des outils de mythifications usuels, internet et la pluralité des espaces de partage offrent des alternatives au circuit traditionnel de l'imprimé dans la mise en avant des figures auctoriales et éditoriales. Les transformations sont économiques et juridiques, mais jouent également sur le registre symbolique : le numérique présente un espace dans lequel la rhétorique, soit l'argumentation permettant de produire de la valeur, est exploitée de manière unique. De fait, quoique la relation auteur-éditeur demeure une construction sociale même à l'ère numérique, reposant toujours sur l'échange, les nouveaux outils offrent de nouveaux moyens de « parler de » et de « parler au nom de », par une entité au sujet de l'autre. Ainsi, les logiques ou les politiques de numérisation, mais aussi l'exploitation du numérique participent des stratégies de mythification. Toutefois, ces alternatives paraissent dans l'ensemble n'être que la poursuite des principes déjà entérinés.

8.1. La mythification éditoriale à l'ère du numérique

8.1.1. L'exploitation des nouveaux outils par l'édition traditionnelle

8.1.1.1. Les politiques de numérisation des catalogues

La précoce dynamique de numérisation s'observe chez plusieurs grands acteurs défendant le format numérique depuis ses débuts, en dépit des possibles résistances ; ainsi des éditions du Seuil, pionnières en la matière¹⁶⁴⁸ :

Au Seuil quand le numérique commençait à exister, quelqu'un avait comme mission d'envoyer aux auteurs des avenants à leur contrat sur la partie numérique, pour qu'ils acceptent de céder leurs droits. Ce n'était pas toujours une mince affaire : dans certains cas, les auteurs pouvaient être décédés et les ayants-droits pouvaient être très à cheval sur la propriété intellectuelle, et ne voyaient pas d'un bon œil le numérique. (Anaïs Pournin)

Cette précocité n'est pas anodine et témoigne d'un engagement idéologique, en ce qu'elle fait naturellement écho au discours d'escorte observé précédemment (voir *supra*). L'exploitation de ces outils – et donc la capacité à prendre véritablement la mesure de ce changement d'échelle –, pour les éditeurs, devient aussi une question de moyens : les grands acteurs sont plus en mesure d'industrialiser d'autant plus leur production que leurs moyens leur permettent d'accéder à cet équipement. Plus encore, numériser devient la marque d'une

¹⁶⁴⁸ Christophe Labbe et Olivia Recasens, « Des livres à la carte sur internet » [en ligne], dans *Le Monde*, 18 octobre 1998. https://www.lemonde.fr/archives/article/1998/10/18/des-livres-a-la-carte-sur-internet_3696699_1819218.html [consulté le 30 juin 2023].

démonstration d'adaptabilité, de capacité de réponse aux nouvelles exigences du lectorat, de contrôle du marché ; en témoigne l'engagement d'Arnaud Lagardère en 2000 :

Nous avons de grands chantiers de développement : le numérique hertzien, l'éducation, le livre électronique, l'expansion internationale - sans oublier la radio. Pour cela, nous avons besoin de gens responsables à la tête de nos branches, et aussi d'une « couche » horizontale plus forte pour gagner la bataille numérique, qui concerne tout le monde. [...] Certaines branches – notamment le livre – ont pu se sentir dépossédées dans le domaine du multimédia, mais nous avons besoin de créer une nouvelle culture¹⁶⁴⁹.

Cette posture initiale ne tient toutefois qu'un temps ; en effet, les outils se démocratisent et la pratique également. De fait, la politique de numérisation devient progressivement non plus un outil au service de la démonstration de moyens, mais un outil supplémentaire d'accès à la production, ou un moyen de promotion de cette dernière. Toutefois, même la popularisation de la pratique n'engendre pas d'investissements comparables entre les structures et si certaines s'y engagent très activement, d'autres se montrent encore plus réfractaires. Son seul principe est encore aujourd'hui écarté par divers acteurs (majoritairement des petits éditeurs)¹⁶⁵⁰. Cette résistance est néanmoins de moins en moins fréquente, laissant voir les marques de son effritement progressif à la fin des années 2000, au profit d'une orientation progressive – bien que tardive – vers la numérisation des titres des différents catalogues¹⁶⁵¹. Du fait de la popularisation de la pratique, la charge symbolique associée à la numérisation ne devient plus tant le fait même de son procédé, que des choix relatifs à la couverture proprement dite. Ainsi, hormis pour les acteurs les plus réticents, l'engagement manifestement partagé pour la numérisation laisse percevoir des dynamiques communes dans les politiques mises en œuvre : en témoigne, indifféremment de la taille de l'entreprise et du nombre d'œuvres publiées au fil du temps, de la nature partielle de cette couverture¹⁶⁵². Du fait de la disproportion entre le

¹⁶⁴⁹ Guy Dutheil et Alain Salles, « Trois questions à Arnaud Lagardère » [en ligne], dans *Le Monde*, 26 octobre 2000. https://www.lemonde.fr/archives/article/2000/10/26/trois-questions-a-arnaud-lagardere_3637678_1819218.html [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁵⁰ Si le site officiel des éditions José Corti ne propose pas d'outil de recherche permettant de sélectionner uniquement les ouvrages disponibles au format numérique, la liste est accessible par d'autres moyens, tel que le site Place des libraires. Celui-ci révèle un total de huit titres concernés par la numérisation ; ce décompte n'inclut pas les rééditions du projet FeniXX, n'étant pas à l'initiative de l'instance éditoriale. https://www.placedeslibraires.fr/listeliv.php?form_recherche_avancee=ok&base=ebook&editeur=Jos%C3%A9+corti&editeur1=Jos%C3%A9+corti&dispo=1%2C2&select_tri_recherche=pertinence [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁵¹ Le site d'Epagine permet ainsi de remonter dans l'historique des plus anciennes versions numériques encore commercialisées chez les différents éditeurs. Le Seuil paraît de la sorte débiter véritablement sa campagne de numérisation en 2009

(https://www.epagine.fr/listeliv.php?form_recherche_avancee=ok&editeur=Seuil&select_tri_recherche=dateparution_decroissant&dispo=1%2C2&base=ebook&page=251) ; Minuit en 2011

(https://www.epagine.fr/listeliv.php?form_recherche_avancee=ok&editeur=Minuit&select_tri_recherche=dateparution_decroissant&dispo=1%2C2&base=ebook&page=31) ; Actes Sud en 2011

(https://www.epagine.fr/listeliv.php?form_recherche_avancee=ok&editeur=actes+sud&select_tri_recherche=dateparution_decroissant&dispo=1%2C2&base=ebook&page=123) ; Julliard en 2010

(https://www.epagine.fr/listeliv.php?form_recherche_avancee=ok&editeur=Julliard&select_tri_recherche=dateparution_decroissant&dispo=1%2C2&base=ebook&page=56), etc. [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁵² Quelques exemples, accessibles à partir de sites officiels d'éditeurs ou de sites de librairies, en témoignent : en

nombre d'ouvrages publiés par des structures éditoriales comptant parfois plusieurs dizaines de milliers d'ouvrages au sein de leurs catalogues, et la part numérisée de ces derniers, se déduit l'existence de drastiques sélections ; mais pour les éditeurs, que numériser ? Que ou qui mettre en avant ?

Préalablement à 2013, du fait de la souplesse éditoriale dans les processus de numérisation (voir *supra*), les choix réalisés paraissent répondre à une volonté plurielle, visant à la fois à mettre à disposition quelques ouvrages emblématiques du catalogue¹⁶⁵³, ou à plus pragmatiquement augmenter la masse d'ouvrages disponibles dans les nouveaux formats, les numérisations se faisant par lots¹⁶⁵⁴. Depuis 2013, toutefois, le procédé répond essentiellement à la caractéristique de simultanéité des deux versions, une dynamique systématisée en accord avec la loi : « Tous les nouveaux contrats d'auteurs contiennent désormais un volet sur les droits numériques. » (Alice Déon) ; « Comme pour la plupart des éditeurs, les nouveautés des Presses paraissent en parallèle en version numérique. » (Jean-François Merle), permettant de visualiser l'accélération des processus à partir de cette période. La numérisation du fonds n'est pas empêchée, mais paraît complexifiée dès lors que les œuvres ne sont pas tombées dans le domaine public, imposant *de facto* l'établissement d'un avenant au contrat (voir *supra*), et donc l'accord de l'auteur ou de ses ayants-droits. En conséquence se remarque couramment un certain délaissement des ouvrages plus anciens, qui ne font pas toujours l'objet de campagnes de numérisation massive : « Le catalogue est vaste et sa numérisation se fait petit à petit... » (Alice Déon) Les ouvrages publiés suite à l'acquisition de droits depuis l'étranger sont confrontés à des limitations similaires : « Pour Omnibus, c'est différent, nous ne détenons pas toujours tous les droits, nous le faisons quand c'est possible. » (Jean-François Merle) Les motivations présidant les décisions d'adaptation du fonds, lorsque celle-ci est actée, paraissent

juin 2023, le catalogue en ligne des éditions Gallimard compte un peu moins de 49 000 titres. Parmi ceux-ci, environ 13 000 sont disponibles au format PDF ou ePub. [https://www.gallimard.fr/searchinternet/advanced/\(editor_id\)/1/\(editor_brand_id\)/23%3B8%3B17%3B7%3B18%3B14%3B26%3B11%3B15%3B24%3B10%3B12%3B1_0?SearchAction=OK](https://www.gallimard.fr/searchinternet/advanced/(editor_id)/1/(editor_brand_id)/23%3B8%3B17%3B7%3B18%3B14%3B26%3B11%3B15%3B24%3B10%3B12%3B1_0?SearchAction=OK). A la même période, Flammarion propose environ 13 500 titres pour environ 8 500 fichiers numériques. <https://editions.flammarion.com/Catalogue>. Sur les 1300 titres commercialisés par les éditions de Minuit (https://www.placedeslibraires.fr/listeliv.php?form_recherche_avancee=ok&base=paper&editeur=Minuit&editeur1=Minuit&dispo=1%2C2&select_tri_recherche=pertinence), un peu plus de 500 le sont au format numérique (de nouveau en excluant les titres de la base FeniXX) (https://www.placedeslibraires.fr/listeliv.php?form_recherche_avancee=ok&editeur=Minuit&base=ebook [consulté le 30 juin 2023]).

¹⁶⁵³ Les livres de Beckett, Laurent, Sarraute, Bon, Mauvigner, etc. Comptent ainsi parmi les premiers numérisés chez Minuit. Voir

https://www.epagine.fr/listeliv.php?form_recherche_avancee=ok&editeur=Minuit&select_tri_recherche=dateparution_decroissant&dispo=1%2C2&base=ebook&page=31 [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁵⁴ Voir par exemple au sujet d'Actes Sud :

https://www.epagine.fr/listeliv.php?form_recherche_avancee=ok&editeur=actes+sud&select_tri_recherche=dateparution_decroissant&dispo=1%2C2&base=ebook&page=123 [consulté le 30 juin 2023].

surtout engagées sous un angle mythifiant d'ensemble, au service de l'image de la structure plus que des œuvres elles-mêmes : les genres ou les collections les plus prisés lors de la couverture chez les éditeurs généralistes sont, sans surprise, relatifs à la littérature, reléguant au second rang les ouvrages d'autres secteurs¹⁶⁵⁵. Que peut-on déduire de ces considérations ?

La non-numérisation systématique de l'intégralité du catalogue répond bien sûr à des logiques commerciales de rentabilité ; il ne s'agit pas que d'engager des sommes pour permettre la disponibilité de ces textes mais aussi d'espérer vendre des versions numérisées de ces anciens ouvrages. Mais plus qu'un objectif de retour sur investissement, la disponibilité numérique d'un catalogue devient surtout le reflet d'une politique commerciale de plus grande ampleur. Du fait que les politiques de numérisation répondent majoritairement à des pratiques de promotion du catalogue *en cours* que d'appui d'une légitimité déjà acquise par le passé, il paraît clair que celles-ci répondent désormais à des logiques concurrentielles de visibilité. La numérisation d'un ouvrage, qui l'intègre dans un marché parallèle (mais non « alternatif », voir *infra*) au circuit de l'imprimé, l'inscrit derechef dans un espace partagé par tous les autres ouvrages numérisés et publiés par tous les autres acteurs constituant le monde du livre. Il ne s'agit pas que de *mettre en ligne*, mais aussi de réussir à se démarquer face à *tous ceux qui mettent également en ligne*. Que la sélection des titres numérisés se présente désormais comme une valorisation indirecte du pendant physique du livre lors de sa sortie, ou qu'elle promeuve des titres plus illustres, à de multiples égards, les politiques de numérisation semblent donc avoir comme objectif premier de servir de vitrines plus que d'outils d'archivage. Le désintérêt inversement observé par des structures moins puissantes sur le marché peut quant à lui être un argument en faveur de la défense d'une certaine identité, de sorte à assurer une démarcation vis-à-vis d'un espace lissant les différences¹⁶⁵⁶. Le positionnement relatif à la numérisation, de mise en avant intensive ou de

¹⁶⁵⁵ A titre d'exemple, une observation est ici faite des éditions de Minuit et des éditions Flammarion. Minuit affiche plus de 400 titres numérisés en littérature, moins de 200 en sciences humaines et sociales (https://www.epagine.fr/listeliv.php?form_recherche_avancee=ok&base=ebook&editeur=Minuit&editeur1=Minuit&dispo=1%2C2&select_tri_recherche=pertinence) ; son catalogue disponible en imprimé affiche pour sa part plus de 650 titres en sciences humaines, presque 600 en littérature. (https://www.placedeslibraires.fr/listeliv.php?form_recherche_avancee=ok&base=paper&editeur=Minuit&editeur1=Minuit&dispo=1%2C2&select_tri_recherche=pertinence). Flammarion compte à son catalogue imprimé plus de 5 200 titres en littérature, plus de 1 700 essais, et plus de 3 000 ouvrages de sciences humaines. (<https://editions.flammarion.com/Catalogue>). Parmi ceux-ci, plus de 1 500 sont disponibles en format numérique en littérature, plus de 750 en essais, plus de 850 en sciences humaines. ([https://editions.flammarion.com/Catalogue/\(numerique\)/epub++pdf](https://editions.flammarion.com/Catalogue/(numerique)/epub++pdf)). [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁵⁶ En 2009, Sabine Wespieser déclare : « Ça ne me concerne pas trop, je fais confiance à mon diffuseur pour ces questions. Ça n'a rien changé à mon quotidien de Francfort, où je travaille toujours avec la matérialité de l'objet livre. » (S. n. « Sabine Wespieser : "Francfort reste un temps fort de l'année." » [en ligne], dans *Bureau international de l'édition française*, novembre 2009. <https://www.bief.org/Publication-3079-Portrait-et-entretien-de-professionnels/Sabine-Wespieser-Francfort-reste-un-temps-fort-de-l%E2%80%99annee.html>) Fidèle à cette posture, elle réitère en 2022 : « les livres numériques représentent une faible part de mon chiffre d'affaires, la qualité de l'objet-livre étant consubstantielle de l'image de ma maison. » (Katja Petrovic, « Sabine Wespieser

rejet, devient un argument de mythification, reflétant les valeurs de la structure, indépendamment des moyens effectifs dont cette structure dispose. Mais ce rapport de résistance au numérique peut être inversement caractérisé comme *passif*, en ce que l'influence desdits nouveaux procédés sur le marché du livre reste constatable quoi qu'il advienne. Si d'une manière ou d'une autre, chacun des acteurs du monde du livre se doit de tenir une position vis-à-vis du numérique aujourd'hui, la popularisation des politiques de numérisation s'inscrit surtout comme un révélateur de l'entérinement des postures instituées et des rapports de force entretenus. En somme, indépendamment des avantages relatifs à la transposition, il apparaît que l'édition, dans ses démarches d'exploitation des nouveaux supports, répète allègrement le cercle vicieux constatable dans le circuit de l'imprimé. Ainsi, une nuance est à apporter aux descriptions précédemment faites, portant sur l'insuccès relatif de la littérature numérisée en France : certes, les consommateurs ne sont que modérément attirés par ces nouveaux formats, n'engendrant pas d'effet significatif sur le marché. Mais la raison de l'échec ne s'explique pas que par les habitudes de lecture en France : avant même le désintérêt du consommateur, l'explication est à chercher du côté des sources mêmes de la production qui, n'agissant pas continuellement dans le sens de vastes campagnes de mise à disposition de leurs fonds, témoignent d'un manque d'enclin à accélérer l'exploitation d'un marché déjà peu demandeur. Il est essentiel de réaliser que l'autorité des grands acteurs et leur pouvoir sur l'évolution du marché numérique a un impact significatif : si les structures les plus visibles, et qui produisent le plus – autrement dit, qui dominent le marché – ne mettent pas en place ces campagnes, ou ne promeuvent pas intensément le numérique, mais ne le présentent que comme un accessoire dispensable, alors l'entreprise de légitimation de ces nouveaux outils est essentiellement laissée aux acteurs périphériques. C'est notamment pour cette raison qu'un « vrai succès », soit la marque significative du poids des ventes au format numérique, s'observe sur certains secteurs spécifiques de la littérature, et notamment ceux des sous-genres correspondant à d'autres pratiques de lecture ; ainsi notamment de la romance et des romans érotiques :

C'est facile : on est face à des lectrices qui consomment entre trois et quatre titres par semaine ; 80 % du chiffre d'affaire de ce marché se fait sur le numérique, contrairement à Hugo Roman par exemple, qui lui, fait son business sur le papier. Harlequin, l'a aussi fait longtemps mais est maintenant beaucoup plus présent en numérique. Aujourd'hui chez HQN¹⁶⁵⁷, la sortie papier n'est plus systématique, mais est conditionnée à un nombre de ventes minimum en numérique, de l'ordre de 3 000. Les auteurs y signent d'abord des contrats pour une édition numérique. (Sarah Berziou)

Le numérique permet donc à divers degrés la transformation des formes de

Éditeur fête ses 20 ans » [en ligne], dans *Bureau international de l'édition française*, février 2022. <https://www.bief.org/Publication-3950-Portrait-et-entretien-de-professionnel/Sabine-Wespieser-editeur-fete-ses-20-ans.html>). A l'heure actuelle, le catalogue numérique de la maison ne compte qu'une trentaine de titres. <https://www.swediteur.com/titre-categories/numerique/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁵⁷ Collection de Harlequin ne publiant que des ouvrages au format numérique.

consommation de la littérature.

En résumé, en dépit de la place modeste que représente le livre numérique sur le marché des biens culturels, la continuité de ces politiques répond aux mêmes enjeux que ceux qui s'observent dans les autres dimensions occupées par l'édition traditionnelle : ceux d'un désir de conquête du marché, à défaut d'exploration de ses franges. Numériser devient à *nouveau* l'occasion d'une démonstration ; mais plus que « de moyens », celle-ci est « de force ». Cependant, la visibilité de la production dans l'espace numérique ne concerne pas que la numérisation d'une sélection du catalogue. Le recours à l'outillage numérique concerne tout autant le texte lui-même, par l'engagement des processus de numérisation, que le paratexte en qualité de matériau exploitable pour les activités promotionnelles.

8.1.1.2. Les logiques de la promotion en ligne : la mobilisation de nouveaux réseaux

La démocratisation du numérique facilite la visibilité de la production, du fait de la disponibilité accrue des énoncés ; cette surexposition des biens culturels (combinée à une surabondance des biens proprement dits) engendre un besoin de médiation qui lui proportionnel, de sorte à guider le consommateur à travers la masse, agissant conséquemment comme source d'injonction. Le concept d'« économie de l'attention » d'Yves Citton trouve de fait d'autant plus de sens dans l'espace en ligne :

Depuis les années 1970, mais avec une insistance accrue depuis le milieu des années 1990, de nombreuses voix proclament le basculement – imminent ou en voie de réalisation – de nos économies « traditionnelles » vers une économie de l'attention. L'intuition en est séduisante, tant chaque instant de notre vie paraît la confirmer : nous autres, citoyens des pays surdéveloppés, connectés à des réseaux de communication de plus en plus riches, vivons notre surabondance consumériste et informationnelle comme un déficit chronique de temps d'attention¹⁶⁵⁸.

La multiplication des enseignes cherchant à mobiliser et cibler les intérêts du consommateur rend paradoxalement la prescription toujours plus indispensable afin de garantir une démarcation. Or, la transformation des relais technologiques offre, à cet égard, de nouveaux moyens permettant de multiplier les dynamiques coercitives. La nécessaire démarcation sur un espace partagé par tous impose de réfléchir à la *manière* de montrer l'objet de l'attention (le produit, son créateur, l'entreprise les proposant, ou les membres de cette entreprise). Ainsi, quelles ressources mobilise l'instance éditoriale de sorte à y procéder ?

La première est relative à la transformation des réseaux de communication. Afin de s'assurer une visibilité en ligne, divers moyens sont mis en place par les éditeurs, et notamment

¹⁶⁵⁸ Yves Citton, *L'Economie de l'attention*, La Découverte, coll. « Sciences humaines », 2014, p. 7.

l'exploitation de nouveaux réseaux partagés. Cette exploitation nécessite quelques prérequis : le réseau, qui permet la mise en relation des individus, nécessite dans le numérique le support d'un outil ; celui-ci peut être spécialisé et limité à une utilisation professionnelle par la restriction de son accès (comme le sont certains sites de distributeurs, tels que Eden Livres, ou Primento) ; en d'autres cas, il peut être partagé par les professionnels et les amateurs indifféremment. Ainsi tout particulièrement des réseaux sociaux, forums, etc., espaces ouverts et partagés ne requérant généralement que l'inscription, laissée libre. Tandis que certains concentrent leur activité sur la lecture ou le livre¹⁶⁵⁹, ou sur des pratiques créatives¹⁶⁶⁰, la thématique même étant orientée de sorte à faciliter le rapprochement des individus partageant des intérêts similaires, les plus importants de ces réseaux ne réduisent pas leur activité au secteur du livre, mais laissent le sujet de l'utilisation ouverte, mélangeant le thème avec d'autres pratiques, culturelles ou non¹⁶⁶¹. C'est bien de ces derniers qu'il s'agit lorsqu'il est question d'évoquer la présence promotionnelle en ligne : non pas encore les *discours valorisants* proprement dit, mais les *espaces d'expression* sur lesquels ces discours se retrouvent¹⁶⁶². Mais avant même de se pencher sur ce que ces espaces ajoutent concrètement à l'action promotionnelle, il importe de considérer que cette médiamorphose, qui implique une nouvelle considération des réseaux *externes* à l'entreprise – ceux de la communication – entraîne possiblement une évolution qui est également *interne*. Quoique l'activité éditoriale sur les réseaux puisse constituer un relais informatif également destiné aux libraires, ces nouvelles fonctions ne se substituent pas à ceux des représentants, toujours présents : ces derniers gardent un pré carré de l'adresse spécifique aux lecteurs « professionnels ». Les librairies étant des points de vente (au contraire des réseaux sociaux) ; les représentants demeurent indispensables pour assurer une présence physique des ouvrages promus dans ces espaces. L'adresse éditoriale réalisée sur les réseaux, toutefois, induit une refonte du principe même de la communication : les liens établis deviennent tout aussi bien ceux réalisés auprès de nouveaux tiers de légitimation dématérialisés (les influenceurs divers, notamment, voir *infra*), que des internautes comme masse, et leur considération comme lectorat – autrement dit comme consommateurs potentiels. Dès lors, l'éditeur traditionnel recourant aux

¹⁶⁵⁹ Parmi les plateformes francophones, nous pouvons citer Babelio, fondé en 2007 ; Booknode (2008) ; Livraddict (2009), Lecteurs.com (2009), Libfly (2009, fermé en 2018), etc. D'autres plateformes peuvent rassembler des communautés francophones en leur sein, à l'exemple de GoodReads, fondé en 2006.

¹⁶⁶⁰ Nous pouvons citer ici tout particulièrement Fanfiction.net (fondé en 1998) Wattpad (2006), Scribay (fondé en 2015, puis racheté par le groupe Editis en 2021 et refondé sous la marque l'Atelier des auteurs ; Fyctia (fondée en 2015 par la maison d'édition Hugo&Cie), etc. Dans cette catégorie rentrent également, par extension, les sites d'autoédition permettant la mise à disposition directe des œuvres auctoriales auprès des lecteurs, phénomène qui sera abordé *infra*.

¹⁶⁶¹ Parmi les plus importants de ces réseaux, citons Youtube, Facebook, Twitter, Instagram, plus récemment TikTok, et dans une moindre mesure LinkedIn.

¹⁶⁶² En périphérie de ces réseaux de support partagés se retrouvent d'autres plus modestes, bâtissant certes des liens directs (et horizontaux) mais n'assurant pas cette fonction promotionnelle, du fait de leur engagement à titre personnel et non d'entreprise : ainsi des blogs et sites personnels.

nouvelles technologies s'impose la prise en compte de nouvelles compétences, prenant acte des transformations à l'œuvre. Le *webmarketing* éditorial permet dans un tel contexte d'assurer la visibilité d'une entreprise sur le net, et engage des besoins relatifs à la gestion des sites (*webmastering*) ; en matière de campagne promotionnelle en ligne, dont l'activité se dédie à la production de contenu sur les réseaux, le *community manager* rappelle ses pendants traditionnels, représentants et attachés de presse, dans un espace entièrement dédié au développement rhizomatique dématérialisé. Cependant, l'apparition de nouvelles fonctions internes à l'entreprise interroge nécessairement sur leur inclusion au sein des rapports hiérarchiques institués. Métiers jeunes dépendant de ce nouvel outillage, ou métiers anciens réinterrogeant leurs pratiques pour l'y intégrer, ces phénomènes ne sont pas totalement délaissés par les codifications et réglementations partagées de l'activité éditoriale, comme en témoigne la Convention collective du 14 janvier 2000, faisant état des mutations des métiers de l'édition à l'heure des nouvelles technologies. Toutefois, ces mutations, considérées dans leur exponentialité, empêchent la définition précise des nouvelles tâches et compétences exigées qui y sont reliées, au risque de devoir procéder à une mise à jour par trop fréquente des articles concernés ; en lieu et place, une simple considération de ces mutations est avancée¹⁶⁶³. Ainsi, les moyens de la production ne sont pas les seuls à évoluer ; le fonctionnement des structures éditoriales se développe également. Mais si d'une façon générale, cet article rappelle le retard permanent de la loi sur les pratiques constatée dès le XIX^{ème} siècle avec notamment l'apparition de la figure moderne de l'éditeur, il transparaît malgré tout que les protocoles traditionnels de création semblent rester pérennes : si la manière de faire des livres a changé (et a pu accélérer son industrialisation, notamment par la facilitation de la séparation des tâches et l'automatisation de certaines d'entre elles), la matière reste stable (en ce qu'elle dépend toujours d'autres technologies, plus matérielles), de même que les rapports hiérarchiques. Concrètement,

¹⁶⁶³ Le texte indique ainsi : « L'introduction accélérée des nouvelles technologies tend à modifier plus rapidement que par le passé l'organisation, la nature et le contenu même du travail. Des fonctions et des emplois nouveaux apparaissent tandis que d'autres sont abandonnés, certaines fonctions et certains emplois sont modifiés de manière permanente. De fait, nombre de salariés sont amenés à acquérir des connaissances nouvelles. Les nouvelles classifications prennent en compte cet état de fait, tout en permettant une gestion optimale du personnel des entreprises et en offrant aux salariés des perspectives de carrière motivantes, méritées par l'expérience et l'actualisation des connaissances, en particulier grâce à la formation professionnelle. Le principe d'une classification ouverte a été choisi, capable d'intégrer à l'avenir les fonctions et emplois nouveaux qui seront créés dans la profession. C'est pourquoi il a été convenu d'adopter, pour l'ensemble des salariés, un nouveau système qui utilise comme critère de classification hiérarchique le niveau objectif de l'emploi, évalué en considération : Des caractéristiques des tâches confiées en fonction de leur complexité ou de leur niveau de polyvalence ; Du niveau des qualifications professionnelles exigées par l'emploi, que ces qualifications aient été acquises par la formation ou par l'expérience ; De la manière dont l'emploi est occupé, au regard du niveau d'autonomie, d'initiative, de responsabilité, de savoir-faire ou de créativité. Ces différents critères s'appliquent à l'ensemble des salariés, de l'employé chargé des tâches les plus simples au cadre assumant les responsabilités les plus élevées. Toutefois, les modalités pratiques d'application diffèrent selon qu'il s'agit des employés ou du personnel d'encadrement. » (Convention collective nationale de l'édition, « Préambule aux classifications des employés, agents de maîtrise et cadres »).

l'intégration des nouvelles spécialisations ou branches de métiers ne bouleverse pas la donne déjà observable dans le circuit usuel : le fractionnement concret des tâches demeure essentiellement proportionnel à la taille de l'entreprise. Le principe de la (sur)hiérarchisation tend à la création de postes dédiés dans les grandes structures¹⁶⁶⁴ ; inversement, les nouvelles fonctions se voient plus spontanément rajoutées aux tâches préexistantes dans les maisons de plus petite taille, où les rôles tendent à se concaténer :

[...] utiliser les réseaux sociaux comme Facebook, Instagram pour dire aux gens de venir sur le stand. Je récupérais les adresses email de tous les copains des copains pour inviter des gens à des événements. Bref, tout ce qui peut se faire dans les réseaux de relations, et au travers des réseaux sociaux, je l'ai fait. Voilà ce volet « Recherche et développement » : non seulement regarder ce qui se fait au niveau technologique, mais aussi regarder ce qui se fait au niveau des nouvelles façons de faire connaître les livres. (Charlotte Bayart-Noé)

Enfin, si les fonctions rattachées à l'activité du *community manager* sont majoritairement endossées par des éléments appartenant à la structure préexistante, la présence en ligne peut être, dans quelques cas, du fait de la communauté des lecteurs¹⁶⁶⁵. Après ces premières observations, il convient de se pencher sur les modalités concrètes d'exploitation de ces nouveaux réseaux par l'instance éditoriale traditionnelle.

8.1.1.3. Des exploitations également inégales en matière de présence sur internet

Le choix des ouvrages numérisés (et proposés au format dématérialisé), comme des ouvrages promus (lorsque la dématérialisation est d'abord la reproduction des métadonnées à des fins promotionnelles) s'inscrit dans la sempiternelle démarche, ici réinvestie en ligne, consistant à savoir comment *se faire voir*. Le temps et l'espace numérique ne sont pas autant limités que dans l'espace traditionnel ; si l'information y est sursaturée, elle est aussi plus souple dans son accès. Le plus fréquemment, ces relais deviennent notamment des supports de promotion des nouvelles sorties, confirmation du rôle commercial associé à ces réseaux. Les publicités réalisées par ce biais peuvent être des démultiplications des campagnes d'affichage classiques¹⁶⁶⁶, mais également dépasser cette simple transposition pour devenir le support d'un

¹⁶⁶⁴ Les sites officiels des maisons d'édition spécifient parfois l'existence de ces services. Albin Michel indique ainsi la possibilité de joindre la branche de « marketing digital » au sein d'une équipe plus large dédiée au marketing et à la publicité (<https://www.albin-michel.fr/contactexemple> [consulté le 30 juin 2023]) ; lorsque ces services ne sont pas différenciés, d'autres sources permettent de constater la présence de postes entièrement dédiés à l'activité de *community management*. Voir par exemple S. n., « Le community management dans une maison d'édition » [en ligne], dans *La Marmotte à lunettes*, 26 mars 2018. <https://lamarmottealunettes.wordpress.com/2018/03/26/le-community-management-dans-une-maison-dedition/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁶⁵ Ainsi de la page Facebook des éditions de Minuit, tenue par des admirateurs qui accomplissaient la fonction de relais promotionnel jusqu'en 2018, date de lancement du compte officiel.

¹⁶⁶⁶ Pour un exemple d'une somme d'ouvrages, voir sur Instagram : Editions Flammarion [@flammarionlivres], « [Rentrée littéraire 2023], La rentrée littéraire Flammarion 2023 fera son entrée en librairie à partir du 23 août. », 19 juin 2023. <https://www.instagram.com/p/CtrFWHRK34Z/?hl=fr> ; pour un exemple d'un ouvrage individuel, voir

épitexte plus spécifique¹⁶⁶⁷. Le numérique offre en outre la possibilité de varier le média d'expression, à l'exemple des bandes-annonces¹⁶⁶⁸ ou plus généralement de l'introduction de vidéos à caractère manifestement promotionnel sur les plateformes¹⁶⁶⁹, moyen d'outrepasser diverses contraintes usuelles notamment relatives à la publicité télévisée (voir partie II). Quelle que soit la forme privilégiée, le numérique n'en incarne pas moins un accessoire alternatif à la justification de la présence de l'œuvre au sein du catalogue (voire en hyponyme de la collection, ou en hyperonyme de l'histoire littéraire). Cette production initiale se double ensuite d'une finalité informationnelle, par la présentation des événements liés à l'activité publicationnelle (dédicaces, salons, rencontres)¹⁶⁷⁰. En complément de ces productions de source éditoriale, activités concentrant l'essentiel de cette présence sur les réseaux, l'espace numérique devient également le moyen de répliquer les énoncés en provenance de sources tierces de légitimation¹⁶⁷¹. Il se remarque toutefois, au sujet des productions de source éditoriale, que la construction énonciative apparaît similaire à celle de l'éditeur dans un contexte traditionnel : le compte est au nom de l'entreprise, et non de l'individu ; ici encore, l'individu-rédacteur est *dépersonnalisé*, tout comme le discours. De telles postures s'expliquent : du fait que ceux-ci sont des espaces partagés par les amateurs et les professionnels, la source de l'autorité dans la prescription semble remise en question ; le fonctionnement propre aux réseaux, qui place professionnels et profanes dans un même espace, pourrait alors tendre à égaliser la puissance de prescription de tout un chacun (voir *infra*). De sorte à garder un ascendant et une légitimité, leur exploitation par les professionnels s'oriente dès lors vers une dynamique de *parole désincarnée* ; la présence en ligne devient le reflet, soit la représentation officielle de la maison, de ses valeurs, de son catalogue, à travers ces relais en lieu et place d'une parole

sur Facebook : Editions Grasset et Fasquelle [@Editions Grasset et Fasquelle], « De la main d'une femme - Astrid de Laage », 19 mai 2023. https://www.facebook.com/editionsgrasset/photos/pb.100063498945846.-2207520000./6100288636729378/?type=3&locale=fr_FR [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁶⁷ Voir par exemple sur Instagram : Editions Gallimard [@editions_gallimard], « #RENTREELITTERAIRE », 11 juin 2023, utilisant le trope de l'invitation à la lecture par l'appel au plaisir esthétique : « Premiers romans ou auteurs confirmés, littérature française ou étrangère... S'il est un fil qui relie les livres de notre rentrée littéraire 2023, c'est celui de la diversité et de la promesse de vous faire vivre mille vies. » <https://www.instagram.com/p/CukPxYKoNBG/?hl=fr> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁶⁸ Voir par exemple sur Youtube : éditions Albin Michel [@VideoAlbinMichel] « Découvrez "La saison des débutantes" de M.C Beaton », 27 avril 2023. https://www.youtube.com/watch?v=EYphmH-_p8 [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁶⁹ Voir par exemple sur Instagram : Editions Albin Michel Jeunesse [@albinmicheljeunesse], « Découvrez la version collector de La Nuit où les étoiles se sont éteintes », 1er mai 2023. <https://www.instagram.com/reel/CrsJOOrq-Bk/?hl=fr> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁷⁰ Voir par exemple sur Facebook : Editions de Minuit [Les Editions de Minuit], « Ce week-end, retrouvez Pauline Peyrade au Le Marathon des mots à Toulouse où elle présentera son premier roman L'ÂGE DE DÉTRUIRE. », 23 juin 2023. https://www.facebook.com/leseditionsdeminuit?locale=fr_FR [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁷¹ Par exemple par la citation d'extraits de revue de presse. Voir sur Instagram : Editions P.O.L. [@editions_pol] « Olivia de Lamberterie dans Elle sur "La Péremption", de Nicolas Fargues (qui vient de paraître aux éditions P.O.L.) », 29 juin 2023. <https://www.instagram.com/p/CuEgppJKZZ9/?hl=fr>.

individuelle¹⁶⁷². Il apparaît donc que l'énonciation éditoriale dématérialisée réitère, dans sa grande majorité, les logiques habituelles de l'imprimé. En dépit de cette dynamique dominante, certains acteurs peuvent utiliser les réseaux de manière plus originale, par exemple par la production d'une communication variée sur la culture de la lecture d'une manière générale¹⁶⁷³, ou encore par l'exposition d'une image plus intimiste du milieu éditorial, accès apparent au *secret* par la découverte des locaux d'une maison¹⁶⁷⁴ ou d'un instantané des activités professionnelles proprement dites¹⁶⁷⁵. L'usage devient prisme d'humanisation de l'individu professionnel, tout en développant le sentiment de proximité avec le lecteur : en lui révélant les coulisses du monde éditorial (bien que ces coulisses ne soient souvent que de simples apparences), serait bâti un effet *d'initiation*.

Par-delà toutes ces considérations, il convient malgré tout de percevoir l'exploitation de ces réseaux par les éditeurs reste inégale, et ce à deux niveaux. Dans un premier temps, cette inégalité est constatable dans l'écart d'investissement entre les acteurs recourant concrètement à ces moyens : si plusieurs les exploitent de manière parfois intensive¹⁶⁷⁶, tous ne procèdent pas de la sorte et la masse de publicité ou de production communicationnelle varie grandement d'un éditeur à l'autre. Nombre de structures ne témoignent que d'une activité superficielle¹⁶⁷⁷, voire inexistante¹⁶⁷⁸. Doit-on y repérer un certain écart dans les moyens investis ? Les acteurs importants arborent une large présence numérique : ainsi de Hachette, de Gallimard, d'Editis, etc. ; certes assurance d'une visibilité constante et par là même, d'une publicité continue de leur catalogue, de telles actions pourraient demander un investissement dont tous ne disposent

¹⁶⁷² Voir par exemple sur Instagram : Editions Gallimard [@editions_gallimard] « PRIXLITTÉRAIRE », 23 juin 2023, dont le texte indique : « Les Éditions Gallimard ont le plaisir de vous annoncer que Daniel Pennac a reçu le Grand Prix de Littérature de l'Académie française 2023 pour l'ensemble de son œuvre littéraire. » <https://www.instagram.com/p/Ct1X67BoMBc/?hl=fr> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁷³ Voir par exemple sur Facebook : Editions Robert Laffont [Editions Robert Laffont], « Si vous deviez résumer votre dernière lecture en 3 mots clés ? Vous choisiriez lesquels ? Dites-nous tout ! », 11 juin 2023. https://www.facebook.com/rlaffont?locale=fr_FR [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁷⁴ Voir par exemple sur Instagram : Editions Albin Michel [@editionsalbinmichel], « 3, 2, 1... ça tourne ! Les locaux d'Albin Michel par Wes Anderson. », 30 juin 2023. <https://www.instagram.com/reel/CrpucnhKniT/?hl=fr> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁷⁵ Voir par exemple sur Instagram : Editions du Seuil [@editionsduseuil], « "Les Eaux sauvages" nous tiennent un peu trop en haleine au bureau... », 24 mai 2023. <https://www.instagram.com/reel/Csob9DBq8bR/?hl=fr> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁷⁶ Les comptes Instagram de Hachette, Gallimard, Grasset ou encore du Seuil font par exemple état de plusieurs milliers de publications sur Instagram (<https://www.instagram.com/hachettefr/?hl=fr> ; https://www.instagram.com/editions_gallimard/?hl=fr ; <https://www.instagram.com/editionsgrasset/?hl=fr> ; <https://www.instagram.com/editionsduseuil/?hl=fr>). Actes Sud dispose d'une chaîne Youtube riche de plus de six cents vidéos. (<https://www.youtube.com/user/ActesSud>) [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁷⁷ Ainsi des éditions Corti sur Instagram, ne comptant qu'une centaine de publications. <https://www.instagram.com/editionsdscorti/?hl=fr> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁷⁸ Ainsi des éditions de Minuit sur Instagram, ne comptant aucune publication. <https://www.instagram.com/editionsdeminuit/?hl=fr> [consulté le 30 juin 2023].

pas. Toutefois, même de petites structures peuvent démontrer une forte activité en ligne¹⁶⁷⁹, poussant à chercher ailleurs les raisons du rejet. L'usage peut également ne tout simplement pas être nécessaire, au regard du public visé (comme pourrait le faire une microstructure spécialisée). Mais pour d'autres, dont les moyens *permettraient en théorie* cet investissement, et répondraient au besoin d'assurer une visibilité constante de la production – comme c'est tout particulièrement le cas en littérature – alors l'esquive de ces outils devient plus volontiers la marque d'un désintérêt *idéologique*, soit la trace visible d'un engagement à ne pas y recourir. Il apparaît que ce désintérêt manifeste, lorsqu'il est présent, porte donc aussi bien sur la numérisation du catalogue proprement dit que sur les campagnes promotionnelles sur internet.

Dans un second temps, cette « inégalité » est celle, commune à tous les acteurs, de l'investissement à travers la pluralité de réseaux disponibles. Le rapport entretenu témoigne d'une attention souvent tardive, mais de plus sélective. La création de comptes Facebook, Twitter ou Youtube prend usuellement lieu plusieurs années après le lancement et le gain en popularité des sites¹⁶⁸⁰, l'engagement étant parfois particulièrement tardif¹⁶⁸¹, voire entièrement évincé¹⁶⁸². La création de comptes Instagram n'est pas non plus immédiate : si le réseau est lancé en 2010, même les grands acteurs ne s'y penchent que plus tard¹⁶⁸³. TikTok, fondé en 2016 et plus récent des « grands » réseaux, présente un modèle similaire : majoritairement ignoré jusqu'à récemment, y compris pour des acteurs bien ancrés dans le marché du livre, le site se voit progressivement attirer l'attention d'acteurs de toutes les tailles¹⁶⁸⁴.

Quoique l'attention portée à l'énonciation promotionnelle en ligne paraisse sans cesse

¹⁶⁷⁹ Les éditions P.O.L comptent ainsi plus de 4 200 publications sur Instagram (https://www.instagram.com/editions_pol/?hl=fr), soit plus du double de la maison-mère (https://www.instagram.com/editions_gallimard/?hl=fr) [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁸⁰ Facebook et Youtube sont fondés en 2005, Twitter en 2006. Gallimard lance ses trois comptes en 2011, 2008 et 2009 ; Actes Sud en 2009, 2011 et 2014, etc.

¹⁶⁸¹ Ainsi de Minuit avec Facebook jusqu'à 2018. Voir https://www.facebook.com/leseditionsdeminuit/about_profile_transparency?locale=fr_FR [consulté le 30 juin 2023]. Plus qu'une véritable dimension promotionnelle en ligne assurée par des tiers profane, ce compte tenait plus volontiers le rôle de veille publicationnelle par une source externe. Le désintérêt sur le long terme des éditions de Minuit pour la publicité en ligne fait écho à sa posture dans le circuit de l'imprimé (voir *supra*). L'engagement tardif peut aussi être la marque d'un *regain* d'intérêt : les éditions Denoël, après avoir mis deux vidéos en ligne, ont laissé leur compte Youtube inactif pendant plus de six ans pour en compter une cinquantaine de publications aujourd'hui. <https://www.youtube.com/@editionsdenoel8221> [consulté le 30 juin 2023]

¹⁶⁸² Les éditions Corti, P.O.L ou Minuit ne disposent pas de compte Youtube.

¹⁶⁸³ Par exemple, le compte Instagram de Michel Lafon est créé en 2013 ; celui de Fayard en 2015 ; celui d'Actes Sud en 2018.

¹⁶⁸⁴ Quoiqu'encore ignoré par certains (ainsi par exemple de Corti, Minuit, Viviane Hamy, ou encore Sabine Wespieser), s'y trouvent toutefois les comptes, aujourd'hui assez actifs, d'éditeurs importants (ainsi de Flammarion, Lattès, Albin Michel ou Le Seuil). D'autres encore s'y attellent depuis peu, sans pour autant faire montre d'une activité soutenue (ainsi de Grasset ou encore de XO). D'autres enfin, sans pour autant dédier de compte à la maison-mère, peuvent y présenter une activité focalisée sur un secteur délimité de leur production, laissant induire l'orientation vers un public ciblé lui aussi spécifique (ainsi de BMR (Hachette), ou de Gallimard avec le compte [[@gallimardjeunesseromans](https://www.instagram.com/gallimardjeunesseromans)]).

croissante, celle-ci semble toutefois encore se porter plus volontiers sur certains supports, au détriment d'autres. A tous les niveaux (macro et microstructurels), un écart se constate donc toujours entre les moyens engagés en matière de promotion numérique. De fait, quoique cela soit observable à différentes échelles, l'engagement dans cette activité promotionnelle en ligne n'est jamais *complet*, et témoigne de fait toujours à l'heure actuelle d'un retard, voire d'un manque généralisé. Une hypothèse serait donc que l'instance éditoriale traditionnelle joue surtout avec les cartes qu'elle connaît, et dont elle a appris à maîtriser les codes : pour beaucoup d'acteurs, ces moyens de communication restent sans doute encore récents, leurs effets sur le marché peuvent encore peiner à convaincre, ou tout simplement sont-ils peu maîtrisés, comme le dénote la faible présence éditoriale sur TikTok, réseau encore très récent, comparativement à Facebook, déjà plus « âgé ».

Même lorsqu'il n'est pas question de transformer ou d'adapter chaque étape de la communication, ou d'investir chacun des nouveaux outils disponibles à la création – ou à l'amélioration – de son réseau, la manière d'exposer une production selon l'utilisation des outils partagés par tous reste porteuse de sens. Malgré cela, l'un de ces outils, présentant une grande variété d'applications, demeure l'un des moyens de base les plus employés par l'instance traditionnelle afin de s'assurer une visibilité minimale. Précédant souvent la présence sur tous les autres réseaux, le site officiel concatène de manière concrète les marques de l'énonciation éditoriale traditionnelle, et les modes d'expression de son autorité.

8.1.2. Le site d'éditeur, un outil promotionnel ?

8.1.2.1. Une vitrine à moindre coût

L'utilisation des ressources varie donc d'une entreprise à l'autre. Mais si tous n'exploitent pas les différents outils disponibles, l'un d'eux demeure particulièrement commun malgré tout : le site officiel, dont la fonction, si elle n'est pas exactement comparable à la présence sur les divers réseaux sociaux, n'en est pas moins porteuse de sens. Hormis dans quelques cas (voir *supra*), ceux-ci ne remplissent pas le rôle direct de plateformes commerciales, activité prise en charge par d'autres sites et permise par la génération d'hyperliens ; leur exploitation répond ainsi à d'autres enjeux, qui s'avèrent essentiellement promotionnels. L'apport essentiel paraît être la présentation du catalogue, tendant à cet effet à remplacer son alternative imprimée, du moins à destination du public¹⁶⁸⁵. Par ses fonctionnalités

¹⁶⁸⁵ Les offices, portion du catalogue « à venir » sont distincts du site en ce qu'ils s'adressent aux professionnels de sorte à organiser les commandes ou arrivages. Un catalogue en ligne n'est jamais qu'une photographie (soit une image figée dans le temps) d'une disponibilité d'ouvrages à un moment donné ; il est plus à destination des

(reposant sur l'exploitation d'un ensemble de métadonnées et leur classement) permettant l'identification des œuvres inscrites à ce catalogue (ainsi que l'assurance ou non de leur disponibilité), puis la constitution éventuelle d'un appareil promotionnel relatif à chacune d'elles, le site se définit dès lors avant tout par son rôle de *vitrine à moindre coût*. En matière de catalogage, internet propose une solution plus économique, facilement accessible et plus rapidement mis à jour. Le site d'éditeur se présente dès lors comme un espace publicitaire n'impliquant pas de frais d'occupation de l'espace physique, coûts pouvant être élevés et représenter un budget conséquent pour nombre d'entreprises. Espace « égalitaire », internet permet à chacun d'en disposer comme il l'entend, mais surtout permet aux structures disposant de moins de moyens d'assurer une forme de prescription – mais bien entendu, les plus grandes structures bénéficient tout autant de cet avantage certain, en raison de la simplicité, de la rapidité, et de l'accessibilité de nombre de pratiques par ce biais. En effet, si le numérique permet l'émergence de nouveaux espaces de prescription ou d'affirmation des diverses autorités, il permet également la démultiplication des formes préexistantes. Les supports dématérialisés permettent ainsi de rassembler divers argumentaires épars dans l'imprimé, concaténant tout autant de sources tierces de légitimation. Le numérique révèle de fait que nombre de textes descriptifs insérés dans les fiches d'ouvrages sur les sites d'éditeurs se contentent de produire une copie du texte rédigé en quatrième de couverture¹⁶⁸⁶. Quoique très pratiquée, la démultiplication épitextuelle n'est pas systématique, et des éditeurs produisent du matériel original¹⁶⁸⁷. Ces productions disposent par ailleurs d'un autre avantage significatif : du fait de l'absence de frontières propres à internet, cette démultiplication se réalise au-delà du seul espace culturel français, pour s'insérer dans un espace culturel et médiatique international. Ainsi, pour l'instance éditoriale, le site reste avant tout un outil de production épitextuelle, à visée promotionnelle, dont l'objectif est de mettre en avant le livre comme objet marchand et commercialisable. Son action de légitimation « en continu » se combine en outre à la production d'énoncés complémentaires, visant pour leur part à légitimer la structure publiante plus spécifiquement.

internauts, donc lecteurs profanes que des libraires (qui utilisent les réseaux traditionnels, soit les représentants et distributeurs). Ces derniers peuvent accéder à des plateformes spécifiques dédiées au rassemblement des titres disponibles pour permettre la commande et, avant cela, l'identification (par les métadonnées).

¹⁶⁸⁶ Voir par exemple les fiches de Leslie Kaplan, *Un fou* (P.O.L., 2022) (<https://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-5571-7>), ou encore la fiche de Paul Wenz, *L'Echarde* (Zulma, 2023) (<https://www.zulma.fr/livre/lecharde-2/>) [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁸⁷ Cette pratique est notablement usitée sur le site des éditions de Minuit. Voir par exemple la fiche de Samuel Beckett, *Molloy* (Minuit, 1951). <http://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-Molloy-1498-1-1-0-1.html> [consulté le 30 juin 2023].

8.1.2.2. Le site comme vecteur de légitimité éditoriale structurelle par la constitution d'un historique

Par-delà son rôle promotionnel de vitrine, le site est aussi potentiellement le support d'un certain discours éditorial dont l'un des éléments constitutifs tient en la présentation de son historique. Celui-ci se présente tout d'abord indirectement, par le truchement du catalogue : *via* la continuité de l'acte publicationnel, la structure signe la poursuite de sa propre légitimation à inscrire des œuvres au sein de l'histoire littéraire. Toutefois, un écueil survient par ce même biais : comme observé, le site comme espace publicitaire ne possède de fait de sens que tant qu'il est consulté par le public qu'il cible et répond à ses attentes (ou les provoque) ; la priorité est donc donnée à la visibilité des produits en ce qu'ils représentent des valeurs commercialisables. Le passé littéraire de la maison – qui en l'occurrence a fait en partie la réputation de la maison, d'ailleurs dans cette période de transformation de l'édition – n'est pas remis en question par ce biais ; l'histoire de cette dernière est donc d'ores et déjà légitime¹⁶⁸⁸. Cela n'empêche pas qu'une certaine attention puisse être portée auxdits ouvrages plus anciens et moins emblématiques : la proposition présente sur les sites d'éditeurs est possiblement plus large que ce qui est présent sur les plateformes de vente. Ainsi, il est aussi souvent possible d'y trouver des ouvrages indisponibles ou épuisés, constitutifs du fonds. A cet égard, le site peut endosser une fonction d'archiviste, reflet de l'histoire de la maison, quoique cette posture soit à nuancer dans les faits (voir *infra*).

Cette première constatation est renforcée par le recours à un outil d'essentialisation du parcours éditorial : parfois nommé « histoire », « notre histoire », « nous connaître », ou même intitulé « à propos », l'historique d'une maison est, au contraire du péri-texte des ouvrages imprimés qui en font rarement mention¹⁶⁸⁹, particulièrement fréquent en ligne. Contrairement aux publications érudites portant sur de tels sujets, l'outil s'aborde comme un jalonnement par événements-clés d'une période donnée, portant sur différents aspects relatifs à la structure concernée. Leur observation semble donner la part belle au procédé de récapitulation ; s'y trouvent ainsi essentiellement des dates réparties en plusieurs catégories. La première inclut des éléments structurels, fournissant des informations sur la maison en tant qu'entreprise¹⁶⁹⁰. Ces

¹⁶⁸⁸ La situation est comparable pour les autres structures historiques de l'Histoire littéraire française : Le Seuil, Gallimard, Flammarion, etc., ont déjà acquis leur réputation et n'ont pas à la *créer* de toute pièce. A cette fin, le site n'a pas pour but de créer cette légitimité mais de la poursuivre, ou de l'entériner. C'est pourquoi les œuvres marquantes de l'histoire de la maison sont mentionnées au sein des énoncés « qui sommes-nous », « notre histoire », etc., mais qu'ils ne sont pas mis en avant dans les carrousels des pages d'accueil, ces espaces étant réservés aux nouveautés.

¹⁶⁸⁹ Il arrive quelquefois que certains présentent un court historique de la collection, comme « L'imaginaire » chez Gallimard.

¹⁶⁹⁰ Nous listons ainsi : date de la fondation ; potentiellement date de rachat par une autre structure, de rachat d'une

éléments se combinent secondement, au sein du même historique, à d'autres dates plus volontiers relatives au cœur de métier, soit l'évocation des dates de publication d'un ouvrage ou d'un auteur particuliers, socle auquel peut être ajoutée la mention d'attribution d'un prix littéraire¹⁶⁹¹. Une troisième catégorie porte sur des informations de nature à la fois structurelle et littéraire : date d'atteinte d'un chiffre de ventes particulier pour un ouvrage donné¹⁶⁹² ; date d'atteinte d'un chiffre donné de titres que compte le catalogue¹⁶⁹³ ; date d'arrivée d'une figure donnée au sein de la maison, information essentiellement concentrée sur les dirigeants et les inscrivant dès lors dans une esthétique de filiation (voir partie II)¹⁶⁹⁴. Mais toutes ces informations ne sont jamais anodines dès lors qu'elles sont révélatrices à leur tour de l'opération de certains choix ; puisque la constitution de l'historique est du fait même de l'instance éditoriale, et non produit au sein d'un média qui lui serait tiers, une axiologie du discours est à soupçonner. Celle-ci peut être politique¹⁶⁹⁵ ou, plus couramment, refléter volontiers une certaine posture relative à la nature de l'activité éditoriale elle-même, soit portant sur la nature de la construction du catalogue. De la sorte, dans la pratique, la visée n'est aucunement à l'exhaustivité : les dates-clés tendent ainsi à atténuer les échecs, et privilégier les réussites éditoriales, par la mention de *succès*, ou l'association de grands noms au catalogue, plutôt que d'ouvrages de moindre visibilité. La sélection des titres est donc justifiée par l'évocation de chiffres de ventes/nombre d'exemplaires vendus, ou par l'obtention d'une certaine reconnaissance pour l'auteur. Par un tel procédé, l'historique devient marque et reflet mythifiant de l'engagement, présentant une indissociabilité de la structure, des auteurs et des œuvres ; ainsi

autre structure, ou de fusion avec une autre structure ; date de diversification des activités (imprimerie, librairie – ou, dans le cas d'une structure étant originellement une librairie, ouverture aux activités éditoriales), diffusion, distribution ; dates d'expansion médiatique : instauration du site internet, utilisation de diverses ressources informatiques, création d'un organe de presse, etc. ; dates d'expansion territoriale (ouverture d'une filière à l'étranger ou dans le même pays ; date de mise en place des partenariats), etc.

¹⁶⁹¹ Ainsi notamment de l'historique d'Actes Sud. « 2019. Kamel Daoud reçoit le prix mondial Cino Del Duca ». <https://www.actes-sud.fr/historique> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁹² Le site de Minuit intègre de la sorte dans son historique : « Traduit dans plus de quarante langues, *L'Amant* est l'un des plus grands succès de l'édition d'après guerre. Dix-neuf ans après sa parution, le tirage du livre a dépassé 1 360 000 exemplaires, auxquels s'ajoutent plus de 1 000 000 d'exemplaires publiés par le club France Loisirs. » <http://www.leseditionsdeminuit.fr/unepage-historique-historique-1-1-0-1.html> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁹³ Il est ainsi possible de lire dans l'historique d'Actes Sud : « 2018 Actes Sud fête son quarantième anniversaire et la constitution d'un catalogue de 13 000 titres. » <https://www.actes-sud.fr/historique> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁹⁴ Voir par exemple sur le site de Minuit : « A la mort de Jérôme Lindon en avril 2001, c'est sa fille, Irène Lindon, qui lui succède jusqu'en décembre 2021. Thomas Simonnet prend la direction de la maison d'édition en janvier 2022. » <http://www.leseditionsdeminuit.fr/unepage-historique-historique-1-1-0-1.html> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶⁹⁵ Par exemple par l'omission consciente d'épisodes historiques. La mention de la « période noire » de la guerre, évoquant l'éventuelle collaboration lors de l'Occupation, peut être par exemple évincée. Ainsi du site des éditions du Chêne qui indique sobrement : « Fondées dans les années 40, les éditions du Chêne sont avant tout une maison de livres d'art et de littérature. Acquises en 1951 par le groupe Hachette, le catalogue se modifie et répond aux 3 éléments : originalité, éclectisme et ouverture. » <https://www.editionsduchene.fr/chene/qui-sommes-nous>. D'autres éditeurs en font inversement la mention de sorte à faire démonstration de résilience face à l'adversité. Le site de Fayard évoque de la sorte « La guerre, puis l'Occupation, pour une grande maison d'édition qui au surplus publie des journaux, c'est le risque de paralysie, de disparition ou d'asservissement. A l'époque où un Bernard Grasset ou un Robert Denoël collaborent, où un Gaston Gallimard louvoie, les nouveaux responsables tentent de sauver les meubles ». <https://www.fayard.fr/notre-histoire> [consulté le 30 juin 2023].

l'atteste la mention des noms et des titres même pour ceux ultérieurement partis pour une autre maison ou ayant arrêté l'activité d'écriture¹⁶⁹⁶. La mention des prix, pour sa part, devient le moyen d'ancrer une certaine légitimité littéraire par l'évocation de son attestation tierce et répétée¹⁶⁹⁷. La combinaison de ces éléments fait de l'historique un biais par lequel le site peut procéder à une mise en récit signifiante, entremêlant les différents éléments mythifiants constitutifs de l'image de la structure à laquelle il se réfère. Moyen d'incarner une posture légitimante, le site a toutefois pour vocation de mythifier d'abord une structure plus que les individus qui la constituent, comme le dénote la constitution d'un discours unifiant et homogène, dans une démarche de dépersonnalisation de ses membres.

8.1.2.3. La parole éditoriale dématérialisée

A l'échelle du site singulier, la parole qui s'y lit sera ponctuellement « personnalisée¹⁶⁹⁸ ». Dans la plupart des cas toutefois, la parole numérique du site¹⁶⁹⁹ non seulement se substitue à la parole médiatique de l'individu-éditeur, mais de plus uniformise cette dernière au profit d'un discours d'entreprise unifiant. Cette désindividualisation peut notamment s'opérer par le recours à la première personne du pluriel, jointe ou non à l'anonymisation des énoncés, faisant en tous les cas de ces derniers des arguments formulés au nom de chacun des éditeurs qui y travaillent, dont les spécificités se dissolvent au nom de l'harmonie de la présentation. Internet transcrit de la sorte un dépassement de la condition humaine qu'instaure possiblement la figure éditoriale, bien que celle-ci ne soit pas visible de l'extérieur. Le texte dépersonnalisé mais relatif aux engagements de la maison peut se retrouver aussi bien dans les textes génériques de présentation¹⁷⁰⁰ que dans les espaces d'interaction

¹⁶⁹⁶ Comme l'illustre à nouveau la mention de Marguerite Duras dans l'historique de Minuit.

¹⁶⁹⁷ Voir par exemple sur le site de Flammarion, qui indique : « La littérature vit aujourd'hui chez Flammarion sous toutes ses formes : littérature française (notamment Michel Houellebecq, Prix Goncourt 2010, Christine Angot, Prix Décembre 2015, Yasmina Reza, Prix Renaudot 2016, Serge Joncour, Prix Interallié 2016) [...]. » <https://editions.flammarion.com/Qui-sommes-nous> [consulté le 30 juin 2023]. Plus la structure sera de taille importante, aura un catalogue reconnu, ou plus la notoriété de la maison sera grande, et plus les prix littéraires listés dans l'historique se résumeront également à ceux considérés comme les plus prestigieux, au détriment des autres : Goncourt, Femina, Goncourt Lycéen, etc. ; la date d'attribution à un auteur (indépendamment – ou non, dans le cadre d'une exclusivité) de la structure publiant ses titres : on pensera ici essentiellement au prix Nobel de littérature.

¹⁶⁹⁸ Ainsi du site des éditions Corti, présentant à ses origines une parole mise en avant (définition du catalogue, etc.) qui est personnalisée (signée par les initiales mais témoigne surtout d'un discours éditorial).

¹⁶⁹⁹ Certains éditeurs tiennent également des blogs. Tout en contribuant à faire sortir l'éditeur de l'« ombre » pour l'inscrire dans l'espace public, la parole singulière dans le blog d'éditeur permet également d'humaniser sa figure. Raphaël Sorin tenait un blog intitulé « Lettres ouvertes. Les divagations de Raphaël Sorin » sur le site du journal *Libération* – le blog n'est plus accessible au aujourd'hui (juin 2023). Ponctuellement, le site d'auteur peut être un moyen d'évoquer l'activité éditoriale lorsque les deux fonctions sont occupées par un même individu ; ainsi de Hubert Nyssen. <https://www.hubertynyssen.com/> [consulté le 30 juin 2023]. Toutefois, ces occurrences sont rares.

¹⁷⁰⁰ Comme le présente le site de Fayard : « Une grande maison a besoin de constance et de continuité dans sa ligne éditoriale ; dans notre verger, certains fruits sont longs à mûrir, et une longue préparation du terreau est nécessaire à l'acclimatation des plus beaux plants, puis aux plus prometteuses récoltes. » (<https://www.fayard.fr/notre-histoire> [consulté le 30 juin 2023]). Ce texte, originellement signé de Claude Durand mais anonymisé sur sa reproduction au

permettant de lier un auteur à celle-ci, comme en témoignent les recommandations à destination des postulants et indiquant, plus ou moins vaguement, la ligne éditoriale de la structure¹⁷⁰¹.

Le second aspect de cette déshumanisation éditoriale repose sur la plus-value conférée aux livres sur leurs fiches respectives : anonymisées également, souvent copies des quatrième de couvertures, elles sont également des éléments représentatifs d'une parole éditoriale unifiée (l'avis porté est celui de *la maison*, et non celui de *l'éditeur* dont le nom n'apparaît pas). La parole humanisée est possiblement périéditoriale (critiques, journalistes, ou autres vecteurs tiers de légitimation) par l'ajout dans ces fiches de dossiers de presse (ceux-ci ne sont pas systématiques sur les sites d'éditeurs). La seule figure humaine véritable devient celle de l'auteur, par la présentation de son nom et occasionnellement de son visage. De fait, la parole désindividualisée peut se concevoir comme une forme d'affirmation de l'autorité structurelle, d'entreprise, comme l'incarne la publicité (voir partie II). Une notable exception à cette condition doit être toutefois avancée : en effet, l'effacement des marqueurs personnels du discours, qui fait parler *le site avant l'individu*, se double d'une esthétique de la focalisation, déjà observée précédemment. Par la concentration sur une posture singulière, incarnant l'image même des valeurs susmentionnées, l'énonciation se fait au détriment des autres acteurs qui deviennent de fait moins visibles, voire disparaissent, au bénéfice d'un renforcement de la portée mythifiante de l'individu central¹⁷⁰². Cette uniformisation par la parole doublement « unifiée » pourrait viser à une certaine stabilité du discours : l'énoncé *demeure*, fixant la démonstration éditoriale en ne la faisant pas nécessairement évoluer dans le temps. Cette « pérennité » est toutefois remise en question par le principe des mises à jour qui témoignent, en diverses occurrences, d'une évolution du discours pour l'adapter au fil de la production du catalogue ou, plus subtilement, en transformant le discours d'accompagnement, parfois même en le faisant disparaître ; l'évolution semble se faire au profit d'une vision commerciale et/ou

sein du site, illustre la portée englobante du discours du fait même de l'effacement de la signature.

¹⁷⁰¹ Voir par exemple sur le site de P.O.L : « Tous les manuscrits sont les bienvenus, pourvu qu'ils soient dactylographiés, ou passés au traitement de texte et reliés. Il est également préférable de bien connaître notre production afin de ne pas se tromper de porte. Ce site est là pour ça, entre autres. Mais le mieux est encore de lire les livres que nous publions. » <https://www.pol-editeur.com/contacter-editions-pol.html> [consulté le 30 juin 2023]. Si le catalogue numérisé représente d'ordinaire la plus grande partie d'un site d'éditeur, ce dernier peut également produire un nombre d'informations à destination non seulement du public, mais aussi des auteurs (accomplis ou non). On trouve ainsi, systématiquement, la précision portant sur les conditions d'envoi des manuscrits. Dans ces espaces, *une* seule source d'énonciation éditoriale s'adresse potentiellement à *tous* les auteurs indistinctement.

¹⁷⁰² Comme le marque le site de Michel Lafon : « En 1980, Michel Lafon créait sa maison d'édition, avec derrière lui un parcours déjà riche et atypique où il fut tour à tour patron de presse (il a créé le magazine Podium, puis dirigé Hachette Presse Jeunesse) et producteur de télévision. Cette pluralité, ce goût d'une culture grand public de qualité sont rapidement devenus l'empreinte d'une maison d'édition qui, à raison de plus de 150 livres par an, s'est hissée parmi les plus importantes de France, sans pour autant renoncer à son indépendance. » <http://www.michel-lafon.fr/editions/presentation> Accentuant ce phénomène, la page « Contact » du site ne mentionne aucun nom. <http://www.michel-lafon.fr/editions/contact> [consulté le 30 juin 2023].

promotionnelle du site (celui-ci devenant d'abord un simple catalogue) plutôt que la marque d'un engagement¹⁷⁰³. A cet égard, une plus grande place au rôle promotionnel de la structure peut être conférée par la simple absence de telles productions textuelles légitimantes, réduisant la fonction du site à l'essentiel, soit la présentation des œuvres. Mais qu'il soit effacé ou jamais présent, cette dynamique entraîne dans le texte numérique lui-même une fragilisation du discours lettré, équilibré avec une plus grande force du discours économique qui s'y entremêle, voire le dépasse.

Le cas des groupes et de leurs succursales présente pour sa part une autre forme d'unification, fonctionnant selon divers modèles. En certaines occurrences, le rattachement des sites entre eux tend vers une dissolution de l'autorité singulière : par l'absence de distinction entre les subtilités d'un catalogue, une logique d'harmonisation s'observe derechef dans l'espace numérique : l'énonciation éditoriale peut possiblement effacer l'individualité structurelle, fait parler *le groupe*, *la maison-mère* avant ses filiales ; un effet de désidentification par l'uniformisation de la présentation prend alors place¹⁷⁰⁴. Toutefois, même si le catalogue d'un groupe peut procéder à de tels rassemblements, le site-mère peut se doubler d'autres espaces séparés, focalisés sur une portion dudit catalogue commun, et disposant de leur propre identité visuelle : la présentation dédiée permet ainsi de recentrer le discours sur les valeurs propres à une collection ou à une succursale¹⁷⁰⁵. Ce procédé de séparation n'est pas commun à tous, et en certains cas l'effet d'unification prend la forme d'un unique lissage de toutes les différences des structures unitaires sous une bannière commune¹⁷⁰⁶. Dans une telle situation, une hégémonie de la présentation empêche la distinction – par le biais du site – entre les particularités propres à chacune des maisons ; seule l'analyse des couvertures (ou les connaissances préalables de l'internaute) permettent d'établir une différence.

¹⁷⁰³ Ainsi du site des éditions Corti. Présentant auparavant des textes signés de l'éditeur, le site ne dispose plus aujourd'hui d'onglet relatif à son historique. Voir <https://www.web.archive.org/web/20000614075100/http://jose-corti.fr/sommaire/catalogue.html> ; et <https://www.jose-corti.fr/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁰⁴ Ceci s'observe par exemple sur le site de Hachette, de Gallimard, ou encore d'Actes Sud, dont les catalogues des sites officiels intègrent les publications de leurs succursales.

¹⁷⁰⁵ De nouveau, cela s'observe au sujet des succursales de Hachette et de Gallimard, qui possèdent leurs propres sites. Verticales et la Pléiade, deux collections de Gallimard, possèdent également un site propre.

¹⁷⁰⁶ Ainsi notamment du groupe Edis, dont les branches ne disposent pas de sites dédiés mais sont rassemblés par le blason lisez.com. Par ailleurs, lors d'une recherche, bien qu'il soit possible de faire des listes de catalogues par éditeur, les listes par genre, elles, fusionnent les parutions de toutes les filiales.

8.1.3. Considérations épitextuelles éditoriales dans l'espace numérique

8.1.3.1. Réorganisation et recomposition sur les sites d'éditeurs

La transposition des informations tirées du circuit de l'imprimé vers le numérique prend lieu dans un espace répondant à des normes d'organisation spécifiques ; les codes que cet espace exploite lui sont en partie exclusifs (ainsi de l'interface utilisateur, des liens hypertextes, etc.). D'autres de ces marqueurs sont en revanche partagés avec la source, les informations étant alors réitérées. Parmi celles-ci se comptent notablement les marqueurs d'identification des œuvres, signifiantes en ce qu'elles produisent (ou cherchent à produire) un effet particulier sur le récepteur ; les indicateurs asseyant la légitimité – ou visant à l'asseoir – à travers les modalités de leur présentation ou de leur encadrement sont de la sorte signifiants, *a fortiori* lorsqu'ils relèvent du champ lexical littéraire ou éditorial plus spécifiquement. Le cas particulier des logiques de catégorisation des ouvrages au sein des catalogues en ligne fournit un exemple de la grande variété de pratiques visant toutes à *donner du sens* à chaque architecture particulière. Afin de faire perdurer l'effet légitimant, les métadonnées originellement péri-textuelles peuvent notablement être recopiées à l'identique dans l'espace dématérialisé : la production textuelle numérique ne témoigne généralement pas de manière manifeste d'un usage des nouvelles technologies aux fins de refonte des genres établis et usités par l'édition traditionnelle. Nombre de sites, dans une dynamique homothétique, se contentent d'employer les catégories usuelles, répartissant les œuvres de manière exactement comparable aux pendants imprimés constituant leurs catalogues¹⁷⁰⁷. Plus encore, sauf en de rares exceptions¹⁷⁰⁸, ce que le genre inclut ou n'inclut pas n'est ni précisé, ni même abordé par les instances éditoriales dans les énoncés véhiculant leurs valeurs. En l'absence de définition fournie, l'activité éditoriale comme catégorisation générique de l'œuvre singulière agit de nouveau comme limitante de manière absolument putative. Si l'estampillage (péri-textuel ou épitextuel sur la fiche de livre) est un acte de déclaration d'un exemple du genre dont l'œuvre est dite relever, l'onglet générique (ou l'entrée de listage) est à la fois inclusif et exclusif : tout ce qui est inclus dans cette catégorie *relève* du genre, tout ce qui n'y est pas ne *relève pas* du genre. Toutefois, toutes les informations délivrées, du fait de leur reconditionnement dans un espace dématérialisé, perdent leurs caractéristiques péri-textuelles initiales, pour devenir des caractéristiques

¹⁷⁰⁷ Voir par exemple le site des éditions Flammarion. <https://editions.flammarion.com/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁰⁸ Le site des éditions Lattès, dans une de ses anciennes versions, fournissait quelques indications sur les caractéristiques supposément transversales des titres publiés au sein de la collection « Romans français » de son catalogue : « L'air du temps, la plume incisive et souvent insolente : voilà des romans qui parlent d'amour, de la société, avec un ton résolument original et toujours plein d'humour et de finesse. ». Toutefois, la nouvelle mouture ne fait plus apparaître cette démarcation. <https://web.archive.org/web/20090410033733/http://www.editions-jclattes.fr/collections/jc-lattes-collection-000000009180-Romans-contemporains-hachette.html> [consulté le 30 juin 2023].

épitextuelles. Elles sont de la sorte sujettes à modification ou réorganisation. En dépit des énoncés éditoriaux (y compris non discursifs) induisant une séparation franche entre les genres – en raison du recours même à ces dénominations catégorielles –, ceux-ci se retrouvent parfois juxtaposés, laissant sous-entendre une possible contiguïté. Si l'estampillage pérertextuel ne laisse pas observer de double catégorisation (voir partie II), le site, lui, peut y procéder¹⁷⁰⁹. Plus encore certains sites, pour compenser la réduction qu'impose par nature toute nomenclature, règle à laquelle n'échappe pas ce que désignent les genres, intègrent divers compléments permettant l'identification : plusieurs recourent à des catégories exclusives, notamment thématiques¹⁷¹⁰. Le recours à ces métadonnées particulières n'est pas systématique, ni même propre aux sites de structures éditoriales (il se retrouve ainsi sur diverses plateformes de vente), mais n'en compte pas moins parmi les outils de classement mis à disposition des usagers et internautes. Le lissage (ou la multiplication) des opérateurs de distinction est d'abord opéré à des fins d'optimisation de navigation par le lecteur ou le consommateur, plus que par les professionnels positionnés comme intermédiaires entre l'éditeur et le lecteur (bibliothécaires, ou détaillants comme les libraires). En dépit de cette finalité d'une efficience à destination du lectorat, ce système n'est pas exempt de certaines faiblesses : en certains cas, nombre d'incohérences sont perceptibles¹⁷¹¹. Mais si la puissance putative est, en qualité d'outil de classement, pragmatiquement commerciale, elle agit également comme démonstration d'autorité dans un cadre esthétique. Il convient d'abord de relever que la finalité de la catégorisation n'est pas exactement similaire d'un espace à l'autre, les usages pouvant varier. Dans le cas de la production littéraire, tandis que certains se contentent de la classification « romans », d'autres utilisent le syntagme de « fictions », de « domaine », ou de « littérature », les uns parfois hyponymes des autres¹⁷¹². Marque d'une appropriation des concepts théoriques, le recours à, ou le rejet de métadonnées particulières permet occasionnellement de faire persister une certaine posture éditoriale¹⁷¹³. Les limites de la conception des genres deviennent par défaut

¹⁷⁰⁹ Ainsi, sur le site de Gallimard, les deux genres « romans & récits » sont joints. [https://www.gallimard.fr/searchinternet/advanced/\(fsub_category\)/01%3A%3ALitt%3%A9rature+fran%3%A7a+ise+%40+10%3A%3ARomans+et+r%C3%A9cits?SearchAction=OK](https://www.gallimard.fr/searchinternet/advanced/(fsub_category)/01%3A%3ALitt%3%A9rature+fran%3%A7a+ise+%40+10%3A%3ARomans+et+r%C3%A9cits?SearchAction=OK) [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷¹⁰ Communes dans les catalogues de taille conséquente (voir par exemple le site officiel de Gallimard <https://www.gallimard.fr/searchinternet/advanced/>), elle ne leur sont pas réservées (voir par exemple le site officiel des éditions Arléa : <https://www.arlea.fr/Catalogue/>) [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷¹¹ Le site de Minuit présente ainsi des catégories particulières : la catégorie « romans » s'inscrit dans une rubrique plus générale intitulée « littérature », et qui se divise en cinq sous-parties : récits, théâtre, romans-photos, poésie, romans. « Récit » est en « littérature », et ne contient qu'un seul titre (*Made in China* de JP Toussaint) ; « Romans-photos » est en « littérature » également et contient deux doublons pour quatre titres. « Vieux Paris – Vieilles villes » représente une catégorie entière du catalogue en ligne, au même titre que « Littérature » ou « Revues », mais ne comporte pourtant que quatre titres. <http://www.leseditionsdeminuit.fr/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷¹² Le site officiel des éditions Lattès regroupe ainsi les « collections » suivantes : « JC Lattès », « Littérature française », et « Romans contemporains ». <https://www.editions-jclattes.fr/livres-domaine-francais/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷¹³ Le site des éditions de Minuit dénote l'absence de sous-catégories génériques rassemblant des sous-genres du roman, marque possible d'une volonté de donner une image homogène de ce qui y est inscrit en dépit du fait que

celles des mots-clés, des onglets, des rassemblements par métadonnées, dans tous les cas celles de l'autorité éditoriale. Cet agissement oriente nécessairement les conditions de réception de l'œuvre : en imposant une catégorisation épitextuelle sur un espace qui reflète son autorité (le site), l'instance éditoriale agit dans le sens d'une attestation (ou d'une imposition) de ses caractéristiques. Le site devient notamment le moyen indirect d'approuver la littérarité, quitte à supplanter ponctuellement certaines particularités propres à l'œuvre : l'harmonisation des pratiques peut ne pas répondre au désir originel de démarcation¹⁷¹⁴ ; inversement, la dénomination générique peut n'apparaître à aucun moment sur le péri-texte mais n'exister qu'au sein de l'espace épitextuel, en particulier dans sa frange officiant comme relais de l'énonciation éditoriale (là où s'exprime directement l'autorité de cette dernière) : le site officiel peut associer à l'œuvre un genre qui n'est pas indiqué sur sa version imprimée, parfois sans que cette attribution fasse consensus¹⁷¹⁵. Le genre ou le thème sont donnés comme des « faits accomplis », indiscutables, et ces catégorisations ont des valeurs impératives : les limites ne sont pas tant interrogées qu'imposées par cette action de rangement. Ainsi, si les dénominations visibles sur les sites fonctionnent à la manière de catachrèses, selon un fonctionnement presque équivalent à celui du paratexte imprimé, cette même exploitation d'une nature forcée de l'acte de catégorisation se présente indubitablement comme un nouveau phénomène d'expression d'un pouvoir éditorial au cœur de la sphère numérique.

8.1.3.2. Faiblesses et manques des sites d'éditeurs : révélation de préoccupations commerciales

Si les choix des acteurs de la numérisation témoignent d'une faiblesse relative à la valorisation du produit, en n'en faisant pas un produit attractif du fait des procédés

certaines titres – du dire des auteurs ou de critiques – s'apparentent au roman d'aventure, au roman policier ou autre, sans que ceci soit aucunement mis en avant dans l'épitexte, hormis, quelquefois, dans les revues de presse liées aux fiches des œuvres. A cet égard, une part d'interprétation est laissée à la critique, mais l'autorité dominante dans la capacité de décision revient à l'éditeur.

¹⁷¹⁴ L'ouvrage d'Antoine Volodine, *Nos animaux préférés* (Le Seuil, coll. « Fictions et Cie »), est catégorisé comme « Entrevoûtes », dans l'espace péri-textuel habituellement dévolu à l'indication générique. En qualité de *hapax*, il ne s'agirait donc pas d'un roman mais d'une forme textuelle autre. Or, le site de l'éditeur le catégorise comme « roman » : l'originalité disparaît. <https://www.seuil.com/ouvrage/nos-animaux-preferes-antoine-volodine/9782020847889> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷¹⁵ La *Recherche* de Marcel Proust ne comportait originellement aucune indication générique. Gérard Genette remarque qu'« *A la recherche du temps perdu*, on le sait, ne comporte aucune indication générique, et cette discrétion s'accorde parfaitement au statut fort ambigu d'une œuvre à mi-chemin de l'autobiographique et du romanesque. » (Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 100). Marque d'un accord aucto-éditorial dans la construction paratextuelle de l'œuvre, il apparaît que le catalogage proposé par le site des éditions Gallimard passe outre cette dynamique pour conférer au texte un genre dans l'espace épitextuel, et le présente comme un « roman » (Voir par exemple dans son édition « Quarto » : <https://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Quarto/A-la-recherche-du-temps-perdu> [consulté le 30 juin 2023]. Si ceci agit dans le sens de la facilité de navigation et d'identification de l'œuvre au sein du catalogue par l'internaute (la *Recherche* peut donc remonter au sein des listes ne prenant en compte que les romans, par exemple), et fait gage d'une optique d'ordonnement, cette apposition forcée (lorsqu'aucune n'était originellement prévue) fait que la dimension autobiographique de l'œuvre est paratextuellement dissimulée au profit de sa dimension romanesque.

homothétiques, une autre faiblesse particulièrement commune est constatable au sujet de la présentation même des œuvres par le moyen des nouveaux outils. L'objectif de l'identification, permettant d'intégrer l'œuvre dans un ensemble signifiant (le catalogue), voir même dans une réalité marchande (par la permission de son référencement ultérieur sur des sites marchands) peut se voir en de très nombreux cas freiné du fait de l'inexactitude, voire de l'absence des informations délivrées. C'est ainsi que la simple mise à disposition des informations relatives aux diverses réalités publicationnelles fait état de sévères lacunes ; mais avant que de tenter d'en formuler des explications, il convient de déterminer la nature de ce qui est ici entendu comme « incomplet ».

Chaque catalogue en ligne se compose d'une multitude de fiches d'ouvrages, elles-mêmes composées de diverses métadonnées mises à disposition de l'internaute, et dont la somme fait état d'un historique des publications d'une maison donnée. En conséquence, seul un site sur lequel chaque fiche d'ouvrage jamais publié par la structure reliée serait indexé, et contiendrait de surcroît l'intégralité des métadonnées nécessaires à son identification, pourrait être considéré comme complet. En miroir de cette constatation, il importe également de définir l'incomplétude : celle-ci peut être relative au contenu d'une fiche d'ouvrage donné ; les informations ainsi délivrées ne sont pas disponibles dans leur intégralité mais ne portent que sur une partie des moyens d'identification d'une œuvre. En effet, la plus-value que peut normalement fournir le numérique ne porte pas tant sur le *texte* que sur ce qui l'intègre dans un système dématérialisé ; les informations disponibles par le moyen des métadonnées ne concernent que le péri-texte et non le texte même, qui au mieux ne sera disponible que sous forme d'extrait. Relais de promotion de produits mais non produits elles-mêmes, les métadonnées ont pour but de permettre ultimement la commercialisation, qui en conséquence dépend de la bonne identification dudit produit. Les impératifs de complétude présidant à l'optimisation d'un tel cheminement ne vont toutefois pas nécessairement de soi : les manques peuvent provenir de l'absence d'une ou plusieurs de ces données, ou de la nature erronée de celles présentées. L'information manquante peut être capitale pour l'identification de l'ouvrage¹⁷¹⁶ ; utile à son identification commerciale¹⁷¹⁷, ou plus reliée à des nécessités promotionnelles, mais dont l'absence contribue en retour à atténuer une possible plus-value

¹⁷¹⁶ Voir par exemple sur le site de Minuit : « Quatre poètes de la révolution : Block, Essénine, Maïakovski, Pasternak », publié en 1967, dont les noms d'auteurs sont indiqués dans le titre de l'ouvrage, mais nulle part ailleurs, complexifiant l'accès à la fiche de l'ouvrage. http://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-Quatre_po%C3%A8tes_de_la_r%C3%A9volution%C2%A0__Block,_Ess%C3%A9nine,_Maïakovski,_Pasternak-3212-1-1-0-1.html [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷¹⁷ Voir par exemple Jean et Simone Lacouture, *Un siècle de Papier* (Seuil, 1995), dont le prix indiqué est de 0,00 €. <https://www.seuil.com/ouvrage/un-siecle-de-papier-1945-1995-jean-lacouture/9782020254090> [consulté le 30 juin 2023].

autrement conférée (comme l'absence d'image de couverture ou de texte de présentation). En parallèle de ces observations, il apparaît qu'en raison même de la variation des pratiques entre sites, et notamment dans la nature des catégorisations (voir *supra*), chaque fiche est possiblement « incomplète » relativement à d'autres, du fait que les usages ne sont pas également partagés. Mais « l'incomplétude » peut aussi être relative au catalogue lui-même, et où l'absence, de manière tout autrement significative, concerne la fiche dans son intégralité ; autrement dit, le manque est ici celui de *toute* information relative à une œuvre donnée, dont aucune trace n'apparaît. Comme constaté, la présentation des ouvrages dans l'espace numérique se partage entre le fonds et la nouveauté ; toutefois, en dépit de la possibilité d'inclure des fiches d'ouvrages indisponibles ou épuisés sur un site d'éditeur, toutes ne le font pas, ni ne le font à la même échelle : à divers degrés, la quasi-totalité des catalogues en ligne ne font plus mention de leurs ouvrages plus anciens, donnant dès lors à voir un historique détaché de la réalité. Un tel manque trouve une certaine justification dès lors que les droits d'exploitation d'une œuvre donnée passent de mains éditoriales à d'autres, entraînant l'arrêt du privilège de représentation ; toutefois les marques de l'association d'avec la structure d'origine en sont possiblement fragilisées, à plus forte raison si les œuvres sont exploitées dans l'énoncé éditorial mythifiant¹⁷¹⁸.

Mais l'absence de fiche est tout aussi constatable en dehors de cette situation particulière, laissant même apercevoir que, quelle que soit la politique éditoriale relative à la couverture du fonds, de lourdes lacunes dans la proposition peuvent apparaître. Des structures anciennes ne remontent parfois qu'à des périodes bien plus récentes¹⁷¹⁹ ; d'autres pour lesquelles sont évoqués de gigantesques catalogues, comme les éditions Fleuve Noir¹⁷²⁰, n'en laissent plus rien apercevoir aujourd'hui sur leurs sites¹⁷²¹. Les raisons à cet état de fait peuvent être variables : la masse des parutions réalisées au cours de l'existence d'une maison peut ainsi être suffisamment conséquente pour que cet investissement ne soit pas réalisé, ou ne pas présenter d'intérêt significatif aux yeux des responsables pour qu'une telle démarche soit entreprise. En somme, la couverture numérique du catalogue est rarement complète (sauf

¹⁷¹⁸ Si les éditions Grasset intègrent le nom de Marcel Proust à l'historique, *Du côté de chez Swann* n'y est bien sûr pas visible. Voir <https://www.grasset.fr/qui-sommes-nous/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷¹⁹ Si les éditions Julliard ont été fondées en 1942, les ouvrages les plus récents visibles sur leur site datent de 1988 (<https://www.lisez.com/index.php?tipo=editoriales&nombre=julliard&ed=1&pagina=catalogo&filtre=oui&pag=17>) [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷²⁰ Juliette Raabe évoque un catalogue de « 100 collections, 1000 auteurs, 10000 titres [...] ». Juliette Raabe, *Fleuve Noir, 50 ans d'édition populaire*, Paris-Bibliothèque, 1999, p. 17.

¹⁷²¹ Le catalogue en ligne de Fleuve Noir liste ainsi moins de deux cents titres. <https://www.lisez.com/index.php?tipo=coleccion&nombre=fleuve-noir&col=58825&sello=fleuve-editions&pag=6> [consulté le 30 juin 2023].

possiblement chez les éditeurs aux catalogues très restreints). Il semblerait en déduction que la plus grande partie des éditeurs traditionnels n'endossent pas un tel rôle d'historiens : les sites comme les réseaux sont des *vitrines* avant d'être des *archives*, ce que reflètent déjà les politiques de numérisation (voir *supra*)¹⁷²². Il apparaît dans tous les cas que ces pratiques tendent à fortement nuancer le rôle de la publication comme moyen d'entrer dans l'histoire littéraire. L'absence d'entretien, plus encore que de la visibilité, de la simple *preuve d'existence* d'une œuvre et de son lien avec une structure éditoriale par un biais aussi facile d'utilisation témoigne plus que jamais de la dimension *fluctuante* propre à la vie des livres, où les nouvelles œuvres remplacent les anciennes ; et où, si rien n'est instauré pour en sauvegarder les travers, l'œuvre disparaît. La fonction dominante de vitrine se réalise au prix de l'effacement d'une partie des œuvres, et de l'inexactitude des informations relatives à bien d'autres, même lorsqu'elles sont bien présentes ; par là même, elle contribue indubitablement à un écart de traitement entre les auteurs, selon des modalités rappelant celles qui se constatent dans le circuit de l'imprimé.

Si la fonction éditoriale change, elle n'annule ainsi pas (toujours) le livre. Cependant, le contenu textuel n'est plus tant au centre de l'enjeu que les outils promotionnels permettant de légitimer, d'un seul tenant, la place de l'œuvre au sein du catalogue et la structure qui les publie. Que disent ces médiamorphoses du rapport entre l'auteur et l'éditeur, et de la posture qui est spécifiquement conférée à ce premier ? L'instance éditoriale réintègre-t-elle l'auteur au sein d'un réseau de valorisation et de légitimation plus fort que celui de l'imprimé ?

8.2. La figure dématérialisée de l'auteur

8.2.1. Construire l'ethos auctorial dans le circuit numérique

Il importe donc de se pencher à présent sur la figure de ces acteurs. Au vu des observations faites, le site-vitrine assure manifestement une fonction promotionnelle de son catalogue (du moins pour les ouvrages qui ont le privilège d'être sélectionnés, et au détriment des autres), et permet au passage à la structure d'assurer un possible discours mythifiant à son propre sujet. Mais qu'en est-il de l'auteur, également concerné par le numérique ? Quels sont ses engagements vis-à-vis de la communication de son image au sein de ce nouvel espace, et en quoi ses actions, entremêlées avec celles de l'instance éditoriale, peuvent parfois témoigner d'une refonte – ou à l'inverse, d'un entérinement – des rapports usuels de force ?

¹⁷²² Gallimard fait toutefois figure d'exception, son site étant extrêmement fourni en dépit de son immense catalogue, témoignant d'une démarche intensive d'exploitation des ressources technologiques. Voir <https://www.gallimard.fr/searchinternet/advanced> [consulté le 30 juin 2023].

8.2.1.1. Se mettre en réseaux : nouvelle rupture d'une image d'auteur isolé

L'espace numérique est un lieu d'expression pour chacun, et n'est pas restreint à une catégorie particulière d'utilisateurs. Ainsi, tout comme l'instance éditoriale, les nouvelles technologies permettent à l'auteur de les exploiter. Certes, la présence en ligne se réalise par l'investissement d'un espace partagé par les pairs recourant aux mêmes biais ; toutefois, en qualité d'utilisateur, cet auteur est aussi en mesure de se l'approprier à titre individuel. Si tous les supports ne remplissent pas exactement les mêmes fonctions, ni ne mettent à disposition les mêmes outils, du moins possèdent-ils certains traits communs, à savoir permettre une dynamique de singularisation, soit de facilitation de mise en avant d'un individu donné, unique. De fait, à la différence de l'utilisation structurelle – comme celle qui s'observe sur les sites d'éditeurs, l'utilisation du web permet à l'auteur une indéniable individuation. Divers support peuvent faciliter directement ce processus ; ainsi du site d'auteur ou du blog ; d'autres, en revanche, s'inscrivent dans un espace résolument *commun*, imposant la distinction : ainsi notamment des comptes sur les réseaux sociaux. Quels que soient les modèles privilégiés, ces nouvelles formes de mise en avant de soi mettent indubitablement de nouveau en jeu la question de *l'ethos* de l'écrivain, qui prend alors des dispositions particulières.

Ces relais incarnent tout d'abord la possibilité de réalisation de nouvelles activités de médiatisation, s'ajoutant à la périphérie de l'activité d'écriture proprement dite, mais la rappelant toujours ; ils sont à la fois le moyen d'exposer une *posture* d'auteur, par la production et la diffusion d'un discours *de soi* où le statut se fait porteur de légitimité dans une énonciation ostensiblement présentée comme personnelle – Nicolas Mathieu y trouve par exemple l'opportunité de « multiplie[r] les prises de position¹⁷²³ » –, voire plus particulièrement *sur soi* ; par l'exposition de l'intime, par le truchement de la mise en scène d'une bibliographie¹⁷²⁴, ou encore par la production d'énoncés promotionnels¹⁷²⁵. Sous diverses formes, la présentation de l'utilisateur comme *auteur*, et l'instauration d'un effet d'indissociation de cet auteur et de son œuvre s'inscrit dans une démarche de propagation de son image. Ainsi, si cette présence ne se substitue pas aux principes de la diffusion, le mode n'en est pas moins reproduit : le réseau vise à parler d'un producteur (l'auteur), éventuellement de son produit (le livre), auprès des consommateurs potentiels. De la sorte, bien que la littérature se définisse encore

¹⁷²³ Vanessa Schneider, « Du Goncourt à Instagram, les réseaux très sociaux de l'écrivain Nicolas Mathieu » [en ligne], dans *Le Monde*, 25 septembre 2020. https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2020/09/25/nicolas-mathieu-auteur-rattache-a-l-insecurite-sociale_6053631_4500055.html [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷²⁴ Voir par exemple la bibliographie de Chloé Delaume : https://chloedelaume.net/?page_id=5269 [consulté le 30 juin 2023]

¹⁷²⁵ Voir par exemple sur le site de Régine Detambel : <https://www.detambel.com/f/index.php?sp=par> [consulté le 30 juin 2023]

majoritairement comme une entreprise créative solitaire, la monstration de l’auteur à son public, entre création et promotion (de soi et de sa création), questionne plus que jamais le modèle mythifié de l’auteur « en retrait » ; l’exploitation des outils numériques renforce sa réintégration dans l’espace social, et la facilite même grandement : cet l’agrandissement des supports de médiatisation, qui permet un développement de l’énonciation auctoriale, se fait à moindre frais. La publication sur les réseaux, textuels, picturaux ou même audiovisuels (émissions, chaînes, etc.) sont productibles en dehors des limites inhérentes à l’espace médiatique traditionnel ; les moyens engagés sont possiblement moins lourds, ne nécessitent plus spécifiquement d’outillage professionnel ni de considération du temps d’occupation médiatique (radiophonique ou télévisuel). Cet affranchissement des contraintes physiques permet d’une part la facilitation de l’accès à tout un matériau préexistant de prise de parole, mais aussi d’autre part la facilitation de l’organisation de la prise de parole elle-même, par la mise à disposition immédiate de l’information, y compris dans sa mise à jour : dans ces espaces dynamiques, le contenu est renouvelé au rythme du désir du producteur¹⁷²⁶. Plusieurs différences fondamentales (autre que l’accessibilité économique) sont toutefois notables comparativement à la diffusion « classique » : d’une part, la communication se réalise à destination d’un public virtuellement illimité ; d’autre part, l’adresse à ce public est directe, désintermédiée. Sans truchement éditorial, par l’adresse de l’auteur à l’usager, ce premier est en mesure d’animer directement une communauté. Cet espace numérique ne confronte pas l’auteur à une structure tierce, institutionnelle ou non : sans intermédiaire mais seul face à son lectorat dans cette pratique de partage, il est plus proche qu’il ne pouvait l’être par les circuits usuels auxquels il peut recourir pour se mettre en scène. En cette qualité, les différents supports permettent un rapprochement évident avec le lecteur ou, du moins, l’internaute. Si nombre d’éléments les distinguent (voir *infra*), l’un des points communs les plus significatifs entre les sites, blogs, et comptes sur les réseaux tient donc en la possibilité d’une prise de contact directe avec l’auteur, les incarnant comme lieux de partage et de discussion dans un registre privé (commentaires, messages, mails) ou public (compte de réseaux sociaux, blogs et vidéos) : « Facebook est un peu ma vitrine, et sert au contact direct avec mes lecteurs, à une communication plus ou moins quotidienne dans une “interactivité” propre aux réseaux sociaux, avec tous les avantages et les inconvénients de ces réseaux. » (Adrien Mangold) Si traditionnellement, l’auteur est absent durant la lecture, et le lecteur est absent durant l’écriture, un pont est désormais établi ; de fait, l’auteur s’extrait à plusieurs niveaux de la représentation élitiste de l’écrivain et de la littérature, pour rentrer dans

¹⁷²⁶ Certains comptes sont ainsi régulièrement alimentés : Nicolas Mathieu poste presque quotidiennement sur son compte Instagram [@nicolasmathieu] (<https://www.instagram.com/nicolasmathieu/?hl=fr>) ; d’autres supports sont inversement délaissés, à l’exemple du blog de Carène Ponte dont le dernier *post* remonte à 2018 : <http://www.desmotsetmoi.fr/> [consulté le 30 juin 2023].

une représentation médiatique lui redonnant autonomie et autorité, mais favorisant surtout la proximité et jouant de fait sur son humanisation. Du fait qu'il se mette en avant, mais aussi du fait qu'il se mette consciemment dans un réseau de proximité avec son lectorat, le modèle de l'écrivain « solitaire » semble donc doublement rompu. Plus encore, du fait que ces nouveaux outils sont remis entre les mains des auteurs, ceux-ci deviennent maîtres des stratégies de leur propre exposition : l'auteur n'est pas que « de proximité », mais surtout autonome, sa production paraissant réalisée hors de tout cadre, légitimant ou non, propre au milieu littéraire ou non. Dans cet espace, la parole auctoriale est libérée, et non plus médiée comme lorsqu'elle est faite par l'éditeur au nom de l'auteur ; les divers intermédiaires, porte-paroles en mesure de parler « au nom de l'auteur » ne deviennent plus indispensables. La médiatisation est donc autogénérée, par le biais de billets de blogs, de sites dédiés, de vidéos, et l'auteur renforce seul l'« économie de l'attention » (voir *supra*) :

On s'accorde à constater que la médiatisation accomplie par des institutions spécialisées (presse, télévision, etc.), participe de la construction de l'événement. Dans le contexte de ce type d'auto-médiation, cette idée demande alors révision. Ici, en effet, événement et médiatisation sont inséparables, puisque ce sont les mêmes acteurs qui les portent¹⁷²⁷. »

Il assure de la sorte tout un ensemble de rôles qui dans l'espace « traditionnel » sont délégués à d'autres instances, et à ce titre se révèlent comme des filtres ou des cadres de conditionnement de la réception du discours auctorial ; ici, l'*ethos* peut être livré « cru »¹⁷²⁸. L'autonomie de l'auteur en ligne confère donc la possibilité de construction d'une figure brute, non filtrée. En contrepartie, l'auteur devient entièrement *responsable* du discours tenu, ne pouvant accuser la déformation de ses propos par le biais de mise à disposition.

Internet se présente comme une autre façon de considérer la mise en scène de l'individu-auteur et de sa production ; elle peut doubler la forme qui se retrouve dans les schémas usuels, ou se présenter comme une alternative à ces derniers. Qu'il s'agisse de l'espace physique (comme dans les salons, les dédicaces, etc.) ou numérique, le réseau permet d'assurer une présence complémentaire à celle qu'offre l'instance éditoriale. Cette présence est-elle pourtant perçue comme *indispensable* ?

¹⁷²⁷ Jean-Louis Weissberg, « La crise fiduciaire des médias de masse. “Je crois parce que j’expérimente” », dans *Multitudes*, n°21, 2005/2, p. 54.

¹⁷²⁸ Cet effet est notamment visible par la mise en ligne de billets d'humeur. Voir par exemple le dernier *post* en date du blog de Carène Ponte, intitulé « Je suis auteur de feel good et j'en suis fière » : <http://www.desmotsetmoi.fr/2018/04/05/je-suis-auteure-de-feel-good-et-jen-suis-fiere/> [consulté le 30 juin 2023].

8.2.1.2. Une présence non systématique et toujours sélective

L'occupation du net par les auteurs est tardive ; en 2012 encore, « Les écrivains contemporains s'occupent relativement peu de prendre en charge leur visibilité sur le web et négligent leur promotion dans l'espace numérique¹⁷²⁹. » L'esquive de ces outils peut relever de diverses raisons ; la non-maîtrise des codes nécessaires a pu être précocement l'une d'entre elles, comme le rappelle Beaudouin :

Il n'y a pas de barrière à l'entrée pour publier sur le Web ; pourtant, l'engagement dans la durée se révèle fragile en soi, et chacune des évolutions techniques constitue une épreuve qui réinterroge l'engagement : apprentissage du nouvel environnement, migration des anciens contenus vers les nouvelles plates-formes¹⁷³⁰ ...

Mais cette considération, n'étant pas sans rappeler un certain rapport de « non initié » de l'auteur à un environnement qu'il connaît mal, n'est sans doute plus tant d'actualité au regard de la simplicité d'usage des nouveaux réseaux ; si initialement, « L'«auteur» hypermédia n'est pas appelé à maîtriser les savoir-faire spécialisés qui demeureront l'apanage de professionnels¹⁷³¹ », le manque de compétences technologiques dans l'utilisation de ces outils est un argument certainement moins valide depuis la démocratisation des réseaux sociaux, qui « ont bouleversé nos habitudes de communication en permettant le partage des idées instantané et illimité. Grâce à leur utilisation, tout le monde peut faire porter sa voix¹⁷³². » Mais même suite à ce constat, il demeure manifeste que *tous* les auteurs du circuit de l'imprimé n'exploitent pas toujours aujourd'hui les outils que le numérique met à leur disposition¹⁷³³. Alors, quelles peuvent être les motivations justifiant ce rejet, ou cet abandon ? Si sites et réseaux sont assurément un moyen d'échanger auprès d'une ou de plusieurs communautés¹⁷³⁴, l'éloignement peut signer la considération de la superficialité des interactions ainsi permises, à l'exemple de Karine Tuil¹⁷³⁵ ou de Frédéric Beigbeder dénonçant la futilité des échanges qui se déroulent sur les réseaux sociaux :

¹⁷²⁹ Valérie Beaudouin, « Trajectoires et réseau des écrivains sur le Web : Construction de la notoriété et du marché », dans *Réseaux*, n°75, 2012/5, p. 107.

¹⁷³⁰ *Ibid.*, p. 117.

¹⁷³¹ Jean-Louis Weissberg, « L'amateur : émergence d'une figure politique en milieu numérique », [en ligne], dans *Multitudes*, n°5, 2001. <https://www.multitudes.net/L-amateur-emergence-d-une-figure/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷³² Auteur invité, « Écrire, publier : les réseaux sociaux, au secours des auteurs » [en ligne], dans *Actualité*, 3 février 2020. <https://actualite.com/article/9232/reseaux-sociaux/ecrire-publier-les-reseaux-sociaux-au-secours-des-auteurs> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷³³ Comme en témoigne par exemple l'absence de comptes Facebook ou Instagram de Michel Houellebecq ou d'Annie Ernaux.

¹⁷³⁴ Louis Wuart, « Le *personal branding* des écrivains sur les réseaux sociaux : gestion de l'identité et de la notoriété en ligne » [en ligne], dans *Communiquer*, n°26, 2019. <https://journals.openedition.org/communiquer/4220> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷³⁵ Marie-Laure Delorme, « Karine Tuil : “Les réseaux sociaux révèlent le pire de nous-mêmes” » [en ligne], dans *le Journal du Dimanche*, 1er décembre 2018. <https://www.lejdd.fr/culture/karine-tuil-les-reseaux-sociaux-revelent-le-pire-de-nous-memes-12984> [consulté le 30 juin 2023].

Le fait de ne plus pouvoir envoyer des phrases, des photos ou des vidéos à des amis virtuels, le fait de ne plus pouvoir lire leurs injures ou leurs compliments, n'a rien changé à ma vie. Tout cela c'était du vent, du vide qui me faisait perdre mon temps et stimulait une mauvaise partie de moi : ma quête de *likes* impossible à rassasier¹⁷³⁶.

Le refus est ici celui d'une image d'écrivain « de proximité » avec non pas *toutes* les communautés, mais les communautés particulières qui se construisent sur le web, estimées comme non « complémentaires » à ce que permet la promotion traditionnelle. Mais le désintérêt peut être motivé par une autre raison idéologique ; l'exposition de l'auteur en ligne contreviendrait dans cet argument à l'imaginaire collectif d'un positionnement « en retrait » (voir partie II), laissant supposer la nécessité d'une extension de la figure de l'auteur « détaché du monde » dans l'espace numérique, comme l'illustre Jean-Marc Parisi :

La distance, la solitude sont essentielles à l'écrivain. Pour bien écrire, il faut écrire caché, c'est une façon de se respecter, mais aussi de respecter le lecteur. Si vous êtes accessible, sollicité, parasité, c'est foutu, vous ne donnez pas le meilleur au lecteur dans l'écriture. Ce que j'ai à dire au lecteur, je l'écris¹⁷³⁷.

Si indubitablement, cette image a évolué du fait de la prise en compte croissante du besoin d'exposition de l'auteur dans l'espace social de sorte à augmenter sa visibilité, et que l'instance éditoriale peut elle même inviter à cette présence (« ce sont les éditeurs qui poussent les auteurs à communiquer avec leurs lecteurs sur les réseaux sociaux notamment, Facebook et Twitter en tête¹⁷³⁸. »), certains énoncés peuvent chercher à la faire persister. De la sorte, l'esquive consciente et motivée se fait le reflet d'une certaine posture ; la résistance de ces écrivains que François Bon nomme « imperturbables » participerait du désir de conservation d'un « véritable engagement » envers la littérature, face auquel le numérique ne proposerait que « dévoiement, narcissisme, mise en scène de soi et marketing¹⁷³⁹ » :

Les écrivains imperturbables n'auront pas de site internet. [...] Internet c'est n'importe quoi, disent les écrivains imperturbables : on n'écrit pas tous les jours, ce n'est pas vrai (ils sont morts souvent de façon prématurée ou honteuse, les auteurs qui s'y livraient). Les écrivains imperturbables aimaient entre eux se plaindre : rien n'allait comme il faudrait, cette poignée de livres fades qui faussait les résultats du commerce mais leurs éditeurs s'en réjouissaient, et le dédain où on tenait les productions de l'art véritable¹⁷⁴⁰. »

Ce rejet sous ses diverses formes engendre par ailleurs une autre conséquence, en ce

¹⁷³⁶ Frédéric Beigbeder, « L'appel du 2 novembre contre les réseaux sociaux » [en ligne], dans *Radio France*, 2 novembre 2017. <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/le-billet-de-frederic-beigbeder/l-appel-du-2-novembre-contre-les-reseaux-sociaux-1037285> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷³⁷ Astrid De Larminat, « Facebook, le nouvel ami des écrivains » [en ligne], dans *Le Figaro*, 25 février 2010. <https://www.lefigaro.fr/livres/2010/02/25/03005-20100225ARTFIG00002-facebook-le-nouvel-ami-des-ecrivains-.php> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷³⁸ Clément Solym, « Le rôle de l'auteur évolue en même temps que celui du livre » [en ligne], dans *Actualité*, 9 janvier 2012. <https://actualite.com/article/67779/reseaux-sociaux/le-role-de-l-039-auteur-evolue-en-meme-temps-que-celui-du-livre> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷³⁹ Oriane Deseilligny, « Le geste de l'auteur, la marque de l'écrivain sur Facebook », dans Marie-Eve Thérenty et Adeline Wrona (dir.), *L'Ecrivain comme marque*, op. cit., p. 203.

¹⁷⁴⁰ François Bon « Des écrivains imperturbables », [en ligne], dans *Le Tiers Livre*, 7 décembre 2010. <https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article2368> [consulté le 30 juin 2023]

qu'elle confirme la médiation par les tiers comme nécessaire ; la responsabilité de la médiatisation sur ces espaces est alors *volontairement* laissée aux acteurs usuels chargés de la promotion. L'éloignement des nouvelles technologies entraîne une impossibilité d'autonomie sur ces nouveaux espaces, et laisse l'auteur dans un rapport de dépendance aux instances traditionnelles¹⁷⁴¹.

Mais si pour les acteurs endossant de telles postures, la présence sur les réseaux paraît loin d'être indispensable : nombre en font acte en réponse au continuel *besoin* d'exposition de soi. En écho aux possibilités évoquées *supra*, l'objectif est pour partie l'affirmation d'une individualité auctoriale : « Assumer et affirmer son identité d'auteur, c'est désormais avoir une présence en ligne¹⁷⁴² » ; et pour partie la recherche de visibilité : « N'importe quel auteur, quel que soit son statut, sa notoriété ou son genre de prédilection, peut en effet ouvrir un compte à son nom sur un réseau social et y animer une présence, lui offrant l'occasion d'entreprendre de sa propre initiative des activités promotionnelles et d'accroître sa visibilité¹⁷⁴³. » La présence, lorsqu'elle est avérée, fait pourtant état d'une grande variété d'usages. Des auteurs émergents ou de faible renommée, pouvant être pourtant en quête de légitimation et de reconnaissance, n'utilisent pas toujours les outils à leur disposition de manière intensive : « J'utilise un peu les réseaux sociaux. Je fais de la pub de mon côté quand le livre sort, je mets des extraits, j'ai un blog, mais c'est tout. » (Christine Lacroix) Inversement, des auteurs bien installés et légitimés peuvent y recourir, alors que la visibilité et/ou la caution littéraire leur sont déjà acquises. Mais là encore, il s'observe que *tous* les auteurs les plus vendeurs, en France tout du moins, n'ont pas nécessairement une activité réticulo-sociale proportionnelle à leur popularité¹⁷⁴⁴. Si la corrélation entre l'engagement d'un écrivain en ligne et sa notoriété n'est pas avérée, Louis Wiat en établit malgré tout une autre : la taille des communautés d'abonnés apparaît pour sa part proportionnelle à ladite popularité au sein du marché du livre : « Le succès sur les réseaux sociaux se superpose avec le succès éditorial de l'auteur¹⁷⁴⁵. » Il s'en déduit que si, pour les auteurs qui y recourent, la présence sur les réseaux peut jouer le rôle d'« accélérateur de

¹⁷⁴¹ Remarquons toutefois que cette présence peut aussi être assurée par des entités externes à la chaîne ; selon la notoriété préalablement acquise par l'auteur, cette visibilité est parfois assurée par des lecteurs et autres fans – qui se chargent alors de réinvestir l'auctorialité : Instagram possède ainsi un grand nombre de pages dédiées à Michel Houellebecq.

¹⁷⁴² S. n., « Ep #56 – Un auteur doit-il être présent sur les réseaux sociaux ? » [en ligne], dans *Licaires*, 13 aout 2020. <https://licares.fr/podcast/auteur-reseaux-sociaux/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁴³ Louis Wiat, « Le *personal branding* des écrivains sur les réseaux sociaux : gestion de l'identité et de la notoriété en ligne », art. cité.

¹⁷⁴⁴ Comme l'exemplifient les comptes Instagram de Marc Levy et Guillaume Musso, lancés respectivement en 2012 et 2015 mais comptant encore aujourd'hui un nombre relativement faible de publications. Voir <https://www.instagram.com/marclevy/?hl=fr> et https://www.instagram.com/guillaume_musso/?hl=fri

¹⁷⁴⁵ Louis Wiat, « Le *personal branding* des écrivains sur les réseaux sociaux : gestion de l'identité et de la notoriété en ligne », art. cité.

visibilité », cet argument s'adresse d'abord à destination des auteurs qui en manquent. Le principe d'une présence peut aussi laisser soupçonner que l'investissement éditorial dans la promotion n'est pas suffisant, et que l'auteur doit donc la compléter par ses propres moyens. Remarquons enfin que, sans être nécessairement dans un refus radical et unilatéral de la présence sur *tous* les réseaux, l'activité auctoriale en ligne, lorsqu'elle est constatable, est ordinairement sélective. Celle-ci se constate notamment par la présence sur un réseau donné et l'absence sur un autre¹⁷⁴⁶. Comme dans le cas des maisons d'édition, l'exploitation des réseaux par l'auteur est toujours partielle, et dépend des habitudes, des générations, des préférences, ou de la maîtrise des codes propres à ces réseaux¹⁷⁴⁷. Mais cette variabilité témoigne aussi de la nature différente des outils et moyens d'expression que ces relais permettent. Alors, que proposent ces supports, et comment se caractérise la nature du travail auctorial qui s'y réalise ?

8.2.2. Quelles pratiques pour quelles postures ?

8.2.2.1. Les spécificités des différents réseaux exploités

La présentation de l'auteur ou de son œuvre adapte sa forme au réseau exploité. Le blog ou site d'auteur s'incarnent ainsi comme lieux privilégiés d'exposition de sa biographie¹⁷⁴⁸, ou encore d'archives personnelles ; l'auteur y fait le glossaire de son œuvre¹⁷⁴⁹. La portée est plus forte que la simple mention des œuvres « du même auteur » au sein des publications (souvent en miroir des pages de titre, ou en fin d'ouvrage) puisque que plus complète et plus détaillée (ces listes imprimées étant fréquemment incomplètes), mais aussi plus efficaces que les fiches éventuelles sur les sites d'éditeurs, puisque que concentrées sur le seul auteur concerné. Sites et blogs permettent également de transcender les différences éditoriales éventuelles, le site d'éditeur pouvant avoir tendance à passer sous silence ou à n'évoquer que rapidement les œuvres d'un auteur publié auprès d'autres structures¹⁷⁵⁰. Dans tous les cas, sites et blogs se présentent d'abord comme des accès à « l'encyclopédie auctoriale », en complément des autres biais médiatiques : « Le blog est juste devenu un site où les gens qui s'intéressent un peu plus à ce que je fais vont trouver des informations. » (Adrien Mangold)

¹⁷⁴⁶ Par exemple, Maxime Chattam possède un compte officiel et actif sur Facebook (https://www.facebook.com/ChattamMaxime?locale=fr_FR), mais un site personnel délaissé depuis plus d'une décennie (<http://www.maximechattam.com/fr/>), et pas de compte Instagram.

¹⁷⁴⁷ Ceci explique possiblement, à nouveau, la faible présence des auteurs sur Tiktok.

¹⁷⁴⁸ Voir par exemple sur le site de François Bon : <https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article3569> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁴⁹ Voir par exemple sur le site de Katherine Pancol : <https://www.katherine-pancol.com/bibliographie> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁵⁰ Ceci s'observe en comparant par exemple la bibliographie de Fabienne Swiatly sur son site officiel (<https://latracebleue.net/a-propos/>) et celle mise à disposition sur le site de l'un de ses éditeurs (https://lafosseauxours.com/auteur/fabienne_swiatly) [consulté le 30 juin 2023].

Les réseaux sociaux, pour leur part, sont des outils incomparables avec le site dans leur usage, mais laissent percevoir une exploitation de l'*ethos* également incarné, *ethos* tendant cependant à surplomber le texte. Nombre de ces réseaux (Facebook, Instagram, etc.) se présentent comme des espaces médiatiques standardisés, où aucune distinction n'est donnée à une catégorie d'utilisateurs plutôt qu'une autre ; l'écrivain y est d'abord individu¹⁷⁵¹. La nature de l'encombrement propre à ces réseaux (puisqu'ils ne sont pas dédiés à l'activité d'un seul mais à toutes les activités de tous les membres composant une même communauté) impose le besoin de générer une *posture* de sorte à assurer une distinction : « Si l'écrivain est (quasi) sommé d'obéir aux règles des médias sociaux, il voit sa parole noyée dans un flux ininterrompu d'autres discours qui le concurrencent sans cesse, et souvent le laissent impuissant¹⁷⁵². » Certes, contrairement au site d'auteur ou au blog qui, comme espace dédié à l'auteur, gravite directement autour de sa figure, l'outil qu'est le réseau social ne permet pas par lui-même de démarquer l'auteur, qui doit donc procéder à cette démarcation de son propre chef. Mais en échange, le compte, bien que standardisé, reste un moyen pour l'auteur de s'approprier l'outil pour en faire le reflet de son identité ; ceci en détachement *apparent* de toute autorité externe. Quelles sont ainsi les marques d'auctorialité visibles dans ces espaces, à travers la prescription des utilisations imposées par leurs architectures ? La première et plus immédiate de ces stratégies tient en description du statut dans les indications ou le titre du compte, affirmations putatives et par là même porteuses de sens¹⁷⁵³. L'identité auctoriale sur les réseaux, du fait qu'elle repose sur sa pleine assumption, consiste peut être plus volontiers à *se dire* écrivain ou auteur qu'à être reconnu comme tel par autrui¹⁷⁵⁴, marque de la force de l'imaginaire collectif associé à ces termes : « beaucoup de gens sur Instagram se décrivent comme “auteurs”, alors qu'ils n'ont écrit que trois pages de *fan fiction*. Ceci décrédibilise le métier des gens qui s'y donnent à fond. » (Julia Richard) Par-delà cet outil d'identification premier, chaque réseau dispose de ses spécificités et de ses contraintes, offrant des cadres sur lesquels la nature de la prescription peut jouer de sorte à bâtir l'identité d'écrivain, à fonder sa crédibilité, à asseoir sa réputation. Facebook, Twitter, Instagram permettent notamment la pratique du *micro-blogging*,

¹⁷⁵¹ Cette distinction peut toutefois s'opérer entre les diverses catégories d'utilisateurs, individuels et non individuels, comme en témoigne l'existence de pages d'entreprises, moyen notamment privilégié par les structures éditoriales.

¹⁷⁵² Estelle Lenartowicz, « #jesuisromancier : les écrivains en quête de réseaux sociaux » [en ligne], dans *L'Express*, 14 janvier 2019. https://www.lexpress.fr/culture/livre/jesuisromancier_2056393.html [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁵³ Le compte Instagram de Virginie Lloyd est intitulé [@virginie.lloyd.ecrivain] ; sa description indique « Auteur(ice) » (<https://www.instagram.com/virginie.lloyd.ecrivain/>) ; le compte Facebook de Fabienne Swiatly indique dans sa description : « A travaillé à Ecrivain » (https://www.facebook.com/fabienne.swiatly/?locale=fr_FR) [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁵⁴ La possibilité demeure de séparer la posture auctoriale du citoyen par le recours à plusieurs comptes (un privé, un d'auteur), ou d'utiliser certains réseaux à titre privé et d'autres à titre de promotion. Dans de tels cas, il est manifeste que le compte public agit comme une vitrine officielle et artificielle, à des fins manifestes de construction de cette posture.

s'inscrivant dans une esthétique du temps court, tout en arborant des codes dans l'utilisation du texte et de l'image particulière à chacun. Tandis que le texte long est favorisé sur Facebook, le texte court sur Twitter, l'image est particulièrement valorisée sur Instagram. Sous différentes formes, ces réseaux jouent particulièrement sur une mise en scène de l'*extime*, quotidien personnel volontairement affiché dans l'espace public et surtout « processus par lequel des fragments du soi intime sont proposés au regard d'autrui afin d'être validés¹⁷⁵⁵ » :

Le Héron d'Argent m'a fait créer un compte Instagram d'auteur. Au début, je ne savais pas quel contenu mettre dessus ; je ne voulais pas faire un blog de conseils d'écriture. Je ne veux pas non plus quelque chose où je ne mets que des photos de mon bouquin. [...] De temps en temps, je mets aussi des *reposts* d'avis, des photos de mon chat, parce que j'ai rien à mettre ! Je mets également des livres que je lis ; mais c'est délicat de faire de la critique quand on est dans cette situation. (Julia Richard)

Sur ces derniers relais évoqués, l'intégration de vidéos est une fonction commune, quoique les contraintes en matière de durée diffèrent d'un support à l'autre. La production sur un espace dédié à ces créations particulières est bien moins usuelle. Essentiellement concentré sur Youtube lorsque ce moyen est favorisé, le *vlog* permet une mise en scène plus que jamais transmédiatique¹⁷⁵⁶. LinkedIn apparaît dans ce champ comme un réseau un peu à part. Particulièrement utilisé par et pour des professionnels, cet outil permet de construire une image spécifiquement orientée vers cette démonstration d'un professionnalisme de l'écrivain. Si Facebook ou Instagram sont utilisés à la fois comme vitrines d'entreprises et outils de promotion, mais sont aussi utilisés comme divertissement par des individus à titre privé ; sur LinkedIn, l'objectif demeure la mise en avant de ses compétences et un lieu où l'activité d'écrivain devient une « expérience »¹⁷⁵⁷. Tous ces outils, par-delà leurs spécificités, demeurent donc des espaces de représentation de soi ou de son œuvre selon diverses modalités, et participent à l'élaboration d'un « geste de l'auteur [qui] se donne à lire, en effet, entre marque et empreinte¹⁷⁵⁸ ». Mais si l'auteur *médiatisé* est bien la figure mise en avant, sa reconnaissance préalable est le socle de légitimation de sa posture à travers l'ensemble des réseaux. A travers cette production des discours auctoriaux en ligne, qu'elle soit sommaire ou prolixe, diverses postures peuvent se bâtir, et refléter une pluralité de stratégies. Quelles sont-elles ?

¹⁷⁵⁵ Serge Tisseron, « Intimité et extimité », dans *Communications*, n°88, 2011, p. 84.

¹⁷⁵⁶ Parmi les quelques auteurs exploitant ce support de leur chef, citons par exemple François Bon [@bon], dont le compte intitulé « françois bon | le tiers livre » fait écho à son site (<https://www.youtube.com/user/tierslivre>) ; ou encore Christelle Lebailly [@ChristelleLebaillyAuteur] (<https://www.youtube.com/@ChristelleLebaillyAuteur>) [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁵⁷ Voir par exemple le compte de Christine Lacroix : <https://fr.linkedin.com/in/christine-lacroix-505b1658> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁵⁸ Oriane Desseilligny, « Le geste de l'auteur, la marque de l'écrivain sur Facebook », art. cité, p. 204.

8.2.2.2. Stratégies de l'auteur en autonomie sur le net

Comme dans le processus de promotion traditionnelle, l'écrivain se met en scène de différentes manières. Du fait que dans un espace de liberté créative, discursive, promotionnelle, celui-ci semble être désormais seul arbitre de l'idée d'écrivain qu'il renvoie, les finalités peuvent paraître tout à fait différentes ; chaque acteur actif sur le web établit une stratégie potentiellement unique ; pourtant, les différents modèles d'*ethos* auctorial appliqués sont-ils fondamentalement différents dans l'espace numérique ? Bien que les objectifs soient pluriels, quelques modèles récurrents se distinguent, rappelant la typologie établie par Heinich (voir partie II), dans un échange constant entre critères commerciaux et esthétiques. La place des auteurs au sein des réseaux et la construction d'une image auctoriale médiatique paraît répondre aussi bien à la recherche de reconnaissance et de consécration (soit d'un cadre symbolique) que plus prosaïquement de notoriété et de visibilité. L'industrialisation de l'« auto-médiation » (voir *supra*) à l'ère d'internet permet ainsi la fluidification du discours de soi sur soi, et facilite également les modes de la production, par la démonstration de la capacité scripturale d'auteur. Argument récurrent sur les réseaux, la mise en scène de l'écriture devient par là même justification du statut d'écrivain ; mais si celle-ci peut prendre la forme simple de l'exposition des œuvres déjà publiées (voir *supra*), ces espaces sont aussi ponctuellement l'occasion de se présenter comme théâtres de la création, et lieux d'expression d'une production originale. Particulièrement adapté à ces expérimentations, le site ou le blog devient l'accueil possible d'une écriture de l'œuvre *en cours* dans ses états inaboutis¹⁷⁵⁹, ou de projets indépendants présentant autant de tentatives diverses génératrices d'*effets* littéraires¹⁷⁶⁰. Mais les réseaux sociaux ne sont pas entièrement exempts de ces dynamiques, comme l'incarne le phénomène de la « twittérature », quoique Twitter ne soit pas « *a priori* un espace où la littérature trouve son compte naturellement¹⁷⁶¹ ». Sortie du champ de production qui l'intègre dans un circuit marchand, mais aussi éloignée d'une fonction commerciale, l'écriture s'extrait sous ces formes

¹⁷⁵⁹ Voir par exemple sur le site de Philippe Meslé : <https://www.philippemesle.com/blog/categories/extraits-de-tapuscrits> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁶⁰ Tels que les « Carnets de route » de Thierry Crouzet (<https://tcrouzet.com/tag/carnet-de-route/>), les « Chroniques du voyage » de Fabienne Swiatly (<https://latracebleue.net/>), ou encore, lorsque de telles publications ne sont pas regroupées au sein d'ensembles déterminés, tels que les *posts* singuliers, à l'exemple du blog d'Eric Chevillard, *L'Autofictif* (<http://autofictif.blogspot.com/>) [consulté le 30 juin 2023]. Prenant ce dernier comme exemple, Marie-Eve Thérénty développe le concept « d'effet-blog », qui se retrouve également donc sur nombre de sites : « L'effet-blog réside donc dans une forme d'indécision, d'hésitation entre l'écriture autobiographique et le décollage fictionnel, phénomène qu'on peut rapprocher génériquement de l'autofiction, comme le fait Chevillard. L'essentiel du phénomène poétique tient peut-être moins alors au blog d'origine ou au livre d'arrivée qu'au parcours, pensé dès le départ, qu'effectue le texte entre le site et le livre. » Marie-Ève Thérénty, « L'effet-blog en littérature. Sur *L'Autofictif* d'Eric Chevillard et *Tumulte* de François Bon » [en ligne], dans *Itinéraires*, n°2, 2010. <https://journals.openedition.org/itineraires/1964> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁶¹ Jean-Yves Fréchette et Annie Côté, « Qu'est-ce que la twittérature ? », dans *Québec français*, n°168, p. 42.

du cadre institué par sa rupture de toute forme de négociation d'avec une autorité éditoriale¹⁷⁶². Réinvestie sous des modèles autant expérimentaux que performatifs, cette écriture devient à la fois artisanale et désintermédiée ; si la vocation entretenue et le dévouement à la littérature sont des éléments bien conservés, la réalité du besoin d'inscription dans l'espace social de ce dernier n'est pas omise : quoiqu'autonome, il s'agit bien toujours d'une *exposition*. En complément d'un tel usage des réseaux comme espaces d'expérimentation textuelle, ceux-ci peuvent aussi instituer l'auteur comme *modèle*, moyen de renforcer sa légitimité par la mise en avant de ses compétences. S'assumant figure d'autorité en matière de pratiques d'écriture, l'auteur s'inscrit alors dans une dynamique d'encouragement à l'écriture, par la proposition de conseils et guides¹⁷⁶³, par l'organisation d'ateliers d'écriture¹⁷⁶⁴, ou de *masterclasses*¹⁷⁶⁵. Derechef, la figure auctoriale dans le réseau social peut donc bel et bien viser à créer ou entretenir une *posture* : posture littéraire, d'écrivain, de générateur du texte, de maître des codes nécessaires à l'obtention du statut symbolique convoité. Mais si le retour au texte dans le réseau social est un moyen de mettre en avant *l'écriture*, ou les pratiques d'écriture, il peut aussi n'être qu'une simple chambre de résonance du champ médiatique traditionnel. Ainsi, en complément des pratiques focalisant l'utilisation de l'espace médiatique comme moyen de construire une figure de « créateur » assumant son autorité et sa légitimité littéraire, se trouve celles de son usage comme vitrine *promotionnelle*. Par l'annonce de nouvelles sorties¹⁷⁶⁶, la tenue d'un calendrier d'auteur¹⁷⁶⁷, ou encore par la construction de sa propre revue de presse continue – *via* la rediffusion d'une production faite *à son sujet*, mais en provenance d'autres sources¹⁷⁶⁸, l'auteur

¹⁷⁶² Si cette autonomie peut être désirée (lorsque l'auteur est publié par une structure éditoriale, mais continue de produire dans ces espaces), elle peut aussi être contrainte, tout en répondant toujours au besoin de production d'un discours légitimant sur soi : « Avant d'être publié, j'étais dans cette période où j'avais surtout "besoin" d'être lu. Faute d'éditeur et pour garder la motivation, je m'étais décidé à adapter à l'audio de *Prototypes* dans une version non finale. La chaîne [Youtube] servait seulement à partager ce que j'écrivais, sans avoir à attendre un éditeur. Cela m'a aidé à rester motivé dans l'écriture et a été bénéfique d'un point de vue personnel beaucoup plus que professionnel. Le but de l'adaptation audio était de me faire "connaître" jusqu'à ma publication. » (Adrien Mangold) ; « J'ai créé un site dans cette idée, pour qu'un éditeur puisse voir mes manuscrits et le reste de mon travail, voir qu'il s'y trouve des produits finis. » (Philippe Meslé)

¹⁷⁶³ Voir par exemple, sur le site officiel de Bernard Werber : http://www.bernardwerber.com/unpeuplus/conseils_ecrivains.php [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁶⁴ Comme cela s'observe sur les sites de Régine Detambel (https://www.detambel.com/f/index.php?sp=coll&collection_id=15) ou de François Bon (https://www.tierslivre.net/index_ateliers.html) [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁶⁵ Comme le proposent les sites d'Eric-Emmanuel Schmitt (<https://www.eric-emmanuel-schmitt.com/masterclass.cfm>) ou d'Aurélien Valognes (<https://aurelie-valognes.com/formation-ecriture/>) [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁶⁶ Le site de Jacques Vandroux indique dans un *post* du 25 février 2023 : « Bretzel et beurre salé : tome 4 en approche. Rendez-vous le 22 mars !! ». voir <https://jacquesvandroux.blogspot.com/2023/02/bretzel-et-beurre-sale-tome-4-en.html> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁶⁷ Voir par exemple sur le compte Instagram de Franck Thilliez [@franckthilliez] : « La dernière de la tournée ! Librairie Le Divan 203 rue de la Convention 75015 Paris », 28 juin 2023. <https://www.instagram.com/p/CuBuc-IKa1R/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁶⁸ Pour un exemple sur un site d'auteur, voir le site d'Eric Chevillard : <https://www.eric-chevillard.net/>. Pour un exemple sur un réseau social, voir sur le compte Youtube de Bernard Werber [@bernard.werber] : <https://www.youtube.com/@bernard.werber/> [consulté le 30 juin 2023].

se fait *entrepreneur* de sa propre visibilité, par la présentation de ses créations abouties *via* le cheminement traditionnel. Mais bien que ces agissements participent de l'appui d'une présence dans l'espace médiatique, la finalité proprement publicitaire du discours auctorial revient en réalité à donner la priorité au capital économique de l'objet commercialisable, au détriment de son capital culturel : plus que l'écrivain ou la littérarité des œuvres, la mise en avant devient surtout celle du livre¹⁷⁶⁹. En conséquence, hormis dans le cas de l'autoédition, ces initiatives ne peuvent faire l'économie du rôle joué en amont dans la mise au jour du *produit* : si l'évocation peut se contenter de la mention de l'éditeur (qui joue alors possiblement comme une marque accréditant la légitimité, mais peut aussi être directement exploitée comme argument marchand), la visualisation de l'œuvre, des informations relatives à son accessibilité (prix, etc.) font du discours par le *post* une simple forme d'énonciation éditoriale réitérée.

Ainsi ces utilisations reposent, sous leurs diverses formes, sur des modèles d'*ethè* valorisants déjà observés dans l'imprimé (voir partie II), mais en les actualisant au regard du changement des pratiques culturelles, et du changement des pratiques de consommation des produits culturels. Signe-t-on pour autant la fin du contrôle éditorial sur la posture d'auteur ? Il apparaît en effet que certaines pratiques marquent la continuité de la mainmise éditoriale sur la construction de cet *ethos* en ligne.

8.2.3. Une figure auctoriale possiblement encore subjuguée dans l'espace numérique

8.2.3.1. (Re)construire l'ethos auctorial par le biais de l'éditeur

Si l'image de l'écrivain en ligne se construit *via* le discours produit par lui-même, elle résulte aussi du discours produit à son sujet. Des énoncés en provenance de sources tierces se mettent ainsi en scène et contribuent certes à lui redonner une posture sociale, mais risquent en contrepartie d'agir comme zones de contrôle du discours, confiant à ces intermédiaires le rôle de cadres d'autorité. De telles observations ont déjà été produites au sujet de l'espace imprimé, comme le font notamment critiques et journalistes (voir partie II) ; une réplique du phénomène s'observe au cœur de l'espace numérique. Celui-ci se constate par la démultiplication des énoncés légitimants en ligne¹⁷⁷⁰, tout en pouvant renouveler ses formes, par le biais de l'exploitation des outils technologiques permettant l'élargissement des sources de

¹⁷⁶⁹ Usuellement, les produits ne sont généralement pas accessibles directement par ces biais, marquant leur fonction comme outils promotionnels et non commerciaux à proprement parler. Cependant, des liens renvoyant vers des plateformes marchandes peuvent être proposés ; les sites eux-mêmes deviennent parfois des plateformes marchandes.

¹⁷⁷⁰ Comme l'incarnent les versions numérisées de revues, de journaux, d'articles de presse, etc.

production de matériau critique original¹⁷⁷¹. Mais l'instance éditoriale y participe également à sa manière : par-delà son rôle de relais promotionnel et d'accélérateur de visibilité, l'éditeur sur le net participe directement ou indirectement à construire la posture auctoriale, ses outils et ses choix permettant un contrôle sous-jacent du discours exposé. Ainsi, quoique le site officiel d'éditeur dispose d'un espace potentiellement illimité, son usage n'est pas nécessairement extensif. Du fait qu'il s'impose d'abord comme vitrine, le site n'est donc pas toujours le moyen de mettre en avant une posture ou un *ethos* d'auteur. Si de rares sites laissent une place à la parole auctoriale¹⁷⁷², beaucoup l'effacent pour y préférer une valorisation prioritaire du livre comme produit ; celle-ci s'observe tout particulièrement à travers les fiches d'ouvrages, où les individualités actoriales tendent à s'effacer (quoique de manière moins flagrante que l'individualité éditoriale). A tout le moins ces fiches, en ce qu'elles agissent d'abord comme des démultiplications de périodes imprimées, pourront intégrer quelques informations relatives à l'auteur en leur sein, quoiqu'elles demeurent assez succinctes, se résumant couramment à de courtes biobibliographies¹⁷⁷³. Ces fiches peuvent néanmoins être agrémentées de dossiers de presse, dont le rôle n'est pas moins porteur de sens. Leur présence est significative : à la fois concaténant (par listage des arguments promotionnels) et axiologisé (les critiques négatives sont systématiquement omises), l'appareil critique exposé apparaît volontairement biaisé, agissant dans une optique claire de légitimation¹⁷⁷⁴. Mais leur absence, lorsque le matériau existe, est aussi porteuse de sens en ce qu'elle signe la volonté éditoriale manifeste de recentrer le discours sur le *produit* sans focalisation sur la valeur symbolique ajoutée que peut véhiculer l'appareil critique¹⁷⁷⁵. Tempérant quelque peu ce paradigme, une importance plus grande à cette figure d'auteur peut être conférée par l'intégration de fiches individuelles, qui deviennent l'occasion d'une description plus détaillée de son parcours¹⁷⁷⁶, ou d'une revue de presse plus poussée¹⁷⁷⁷. La pratique reste toutefois concernée par les écueils caractéristiques de nombreux sites : les

¹⁷⁷¹ Comme l'incarnent les revues entièrement dématérialisées, ou encore la production de vidéos sur la chaîne Youtube d'un magazine. Voir par exemple <https://www.youtube.com/@lire.magazine.litteraire/videos> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁷² Le site des éditions P.O.L. dispose contient ainsi un « Atelier d'écriture » sur lesquels les auteurs du catalogue peuvent publier des billets. <https://www.pol-editeur.com/editions-pol-blog.html> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁷³ Voir par exemple la fiche de *Qu'à jamais j'oublie* de Valentin Musso (Seuil, 2021) <https://www.seuil.com/ouvrage/qu-a-jamais-j-oublie-valetine-musso/9782021470352> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁷⁴ Voir par exemple la fiche de *L'Anomalie* de Hervé le Tellier (Gallimard, 2020) <https://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Blanche/L-anomalie> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁷⁵ Ainsi par exemple de la fiche de *Angélique* de Guillaume Musso (Calmann-Lévy, 2022) (<https://www.calmann-levy.fr/livre/angelique-9782702183687/>), ou encore de celle de *Ça raconte Sarah* de Pauline Delabroy-Allard (Minuit, 2018) (http://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-%C3%87a_raconte_Sarah-3320-1-1-0-1.html), dont les dossiers de presse sont réduits à une infime portion de la production médiatique faite lors de la parution de chacune de ces deux œuvres. [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁷⁶ Voir par exemple la fiche de Julien Gracq sur le site de Corti. <https://www.jose-corti.fr/auteurs/gracq.html> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁷⁷ Voir par exemple la fiche de Mathias Enard sur le site d'Actes Sud. <https://www.actes-sud.fr/node/305> [consulté le 30 juin 2023].

fiches sont en certains cas lacunaires, y compris lorsque l'auteur dispose d'une certaine notoriété¹⁷⁷⁸. L'existence de ces fiches invite par ailleurs à se questionner. Plus qu'un élément paratextuel, leur nature est périautoriale : intégrées à un site d'éditeur, elles ne se définissent pas comme espaces d'expression (contrairement à ce que permettent les comptes d'auteurs) mais se destinent avant tout aux lecteurs qui d'ailleurs, dans cette construction, ne sont pas dans une possibilité d'échange (les commentaires n'étant d'ordinaire pas possibles), mais demeurent voyeurs passifs. De plus, mise sous la responsabilité éditoriale, la fiche témoigne de nouveau du rôle du site comme agent de décision et de sélection des informations délivrées, au même titre que l'élaboration du reste du périphrase. L'expression de l'autorité éditoriale est donc, par l'épithète, similaire à celle du périphrase ; elle est cependant *dynamique* et non fixe comme dans le cas d'un ouvrage imprimé : sans qu'une réédition ne soit nécessaire pour intégrer ces éléments au périphrase, une simple mise à jour sur le site suffit. Du fait même de ce rôle d'intermédiaire qu'il endosse, le média peut faire prévaloir son rôle sur celui de l'objet même de son attention ; le pouvoir de « parler au nom de » devient à nouveau la marque d'une expression d'autorité.

Le cas des « réseaux sociaux » professionnels dédiés se présente dans cette observation comme un cas à part. Bien moins fréquemment usités, et apparaissant comme un croisement entre la liberté auctoriale de la production et le cadre restrictif du contenu proposé, leur cadre naît de la relation même qu'entretient l'auteur avec l'instance éditoriale. Si les réseaux sociaux, pour la plupart, n'agissent pas comme filtres relativement à des compétences ou à des statuts démontrables, mais sont des espaces d'exposition libre (les contraintes n'étant pas d'ordre professionnel ou littéraire), certains « réseaux » tiers existent, reposant sur divers services liés à des institutions ; ainsi de la MEL, permettant aux auteurs inscrits de rédiger leur propre fiche¹⁷⁷⁹. Entièrement consacrés au milieu littéraire, et tout particulièrement des écrivains, ces supports contribuent au développement autonome de l'identité auctoriale, ou du moins à son appui. Ces réseaux exigent toutefois de disposer d'un contrat à compte d'éditeur (et non d'auteur) pour pouvoir utiliser leurs services¹⁷⁸⁰. L'engagement et la construction de la posture, dans ce modèle précis, témoigne d'une supposition de la nécessité d'une affiliation à l'autorité éditoriale, et suppose la prééminence d'un certain modèle d'auteur sur les autres. Ainsi, la teneur générale paraît neutralisante à divers degrés. Poussant le contrôle à son paroxysme, l'instance éditoriale peut bien plus activement participer à construire l'*ethos* auctorial par la

¹⁷⁷⁸ La fiche de François Nourissier sur le site de Grasset ne présente ainsi aucune biographie. <https://www.grasset.fr/auteur/francois-nourissier/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁷⁹ Voir <https://www.m-e-l.fr/liste-ecrivains.php?leg=all&pr=1> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁸⁰ *Idem.*

domination directe du site ou compte d'auteur.

8.2.3.2. La présence numérique de l'auteur contrôlée : le réseau dominé

Le XXI^{ème} siècle insère paradoxalement l'auteur dans une ère de surproduction éditoriale (et auctoriale) tout en lui permettant plus que jamais l'accès à des espaces d'expression de sa parole. L'investissement des nouveaux relais présentent l'avantage d'être maître de son discours, producteur d'énoncés à son propre sujet ; mais comme démontré, l'*ethos* est double : il est produit par l'auteur et par des tiers. Il importe ainsi de savoir si cette parole est *prise* ou bien laissée, afin de déterminer si une autorité dissimulée peut orienter le discours tenu. Exploiter les nouvelles ressources et ces nouveaux espaces d'expression pour donner libre cours à la parole éditoriale pourrait laisser croire à une indépendance prise par l'auteur. Ainsi, sur les réseaux sociaux et les sites personnels, l'auteur gère-t-il *a priori* lui-même cette image ; toutefois, il est possible que ce compte ne soit qu'un nodule de la structure publiante. A l'opposé du modèle laissant deviner une certaine liberté (et que plusieurs auteurs n'hésitent pas à exploiter), la prise de parole peut sous certaines formes n'être que le reflet de son assujettissement, d'abord par le guidage, ou par la suggestion d'une certaine posture à endosser. Cette dynamique rappelle celle considérable dans l'orientation du discours médiatisé de l'auteur d'une manière plus générale (voir partie II) ; de fait, le même écueil se retrouve ici : puisque le discours produit est *signé* de l'auteur – du fait de la publication sur un compte nominatif – une telle forme d'encadrement est difficilement déterminable, quoique certains indices puissent ponctuellement la laisser apercevoir. Le phénomène est notamment perceptible dès lors que les publications se concentrent sur la seule activité promotionnelle au détriment de tout *post* s'assimilant à un « billet d'humeur »¹⁷⁸¹, ou font mention d'une administration des comptes par plus d'une personne¹⁷⁸². Dans de tels cas, les relais supposément individuels délivrent des informations manifestement en provenance d'une initiative n'étant pas qu'auctoriale et qui, dès lors qu'elle n'indique pas formellement son origine comme dans le cas de sites d'admirateurs (voir *supra*), laissent deviner une ingérence éditoriale. Dans sa forme décomplexée, le phénomène est révélé au grand jour par le biais des pages et comptes « officiels » décrits comme gérés par l'éditeur¹⁷⁸³. Le phénomène est bien plus aisément constatable à travers la

¹⁷⁸¹ Voir par exemple le compte Instagram de Marc Levy [@marclevy] <https://www.instagram.com/marclevy/?hl=fr> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁸² L'indication « Plusieurs administrateurs peuvent s'occuper de cette Page » est ainsi lisible sur les comptes Facebook de Guillaume Musso (https://www.facebook.com/guillaume.musso.fanpage/about_profile_transparency?locale=fr_FR) ou de Maxime Chattam (https://www.facebook.com/ChattamMaxime/about_profile_transparency?locale=fr_FR) [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁸³ Le compte Instagram de Laurent Gounelle [@laurent.gounelle.auteur] indique « Compte officiel de Laurent

production d'énoncés par le médium des vidéos. Outre le fait que l'exposition de la figure d'auteur par ce moyen puisse avoir lieu sur le compte de l'éditeur, laissant induire la possibilité d'un cadre structurel contraignant, ces productions épitextuelles peuvent prendre la forme d'entretiens – ravivant la thématique de la parole orientée par l'instance organisatrice¹⁷⁸⁴ – ou se faire expressément discours promotionnels, faisant de la présence du personnage-écrivain une simple plus-value au profit premier du livre-objet comme produit¹⁷⁸⁵.

Mais les réseaux sociaux ne sont pas les seuls concernés : si le modèle du site comme geste de la liberté auctoriale existe bel et bien, celui-ci n'est pas unique mais peut trahir une mainmise externe, se faisant le reflet d'une stratégie éditoriale. Le phénomène est particulièrement visible dès lors que le site se présente comme une *déclinaison* du site d'éditeur¹⁷⁸⁶. Dans de tels contextes, l'espace numérique répond de nouveau à une logique de démultiplication, mais celle-ci n'est plus exactement « copie » des argumentaires produits par les tiers de légitimation : l'inspiration provient plus volontiers des logiques rhétoriques de l'autorité source, à savoir le site officiel de l'éditeur responsable. Le « site-vitrine d'auteur » devient un moyen de rappeler la pertinence du lien qui unit les deux ; cependant, quel *ethos* dessert-il vraiment ? Le contrôle de la parole auctoriale sur internet pourrait signer l'affaiblissement de son individualité à plusieurs égards. Ces sites « officiels » semblent donner un privilège à la dimension commerciale, se faisant avant tout espaces publicitaires¹⁷⁸⁷. Sans se cantonner exclusivement à la valorisation des produits – et par extension à la structure publiante – ils peuvent être agrémentés d'une mise en scène de la posture auctoriale par le moyen d'onglets dédiés à l'individu, rassemblant divers éléments significatifs de sa biobibliographie ; mais à la différence de sites d'auteurs réalisés en autonomie – parfois de façon très professionnelle et pouvant laisser croire à une mainmise éditoriale¹⁷⁸⁸ – les énoncés retraçant le

Gounelle, géré par son éditeur @calmann.levy ». (<https://www.instagram.com/laurent.gounelle.auteur/?hl=fr>). De même, le compte Instagram de Françoise Bourdin [@francoise_bourdin] comporte ainsi en description : « Compte officiel de Françoise Bourdin, animé par ses éditeurs, afin de partager son œuvre avec ses lecteurs. » https://www.instagram.com/francoise_bourdin/?hl=fr [consulté le 30 juin 2023] Remarquons toutefois que cette entreprise est justifiée par le décès de l'autrice en 2022.

¹⁷⁸⁴ Comme l'illustre la *playlist* « Du titre à l'histoire : entretien d'auteurs » sur le compte Youtube des éditions Gallimard [@EdGallimard] : <https://www.youtube.com/playlist?list=PLjgueRs02FLREv677o9zSyfGNA7KryYRu> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁸⁵ Voir par exemple sur le compte Instagram des éditions Plon [@editionsplon] : « Découvrez le bouleversant premier roman de Sophia Salabaschew "Mon inavouable" », 13 juillet 2023. <https://www.instagram.com/reel/CuoTK9sqMtD/> 8. [consulté le 13 juillet 2023].

¹⁷⁸⁶ Par exemple, le site de Guillaume Musso indiquait avant le départ de l'auteur pour Calmann-Lévy : © 2014 XO éditions (<https://web.archive.org/web/20160205040806/http://guillaumemusso.com/>). Depuis, il indique bien @Guillaume Musso, mais indique en revanche dans ses mentions légales : « Editeur du site : Calmann-Lévy ». <https://www.guillaumemusso.com/mentions-legales-0> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁸⁷ Ceci est particulièrement visible sur le site officiel de Virginie Grimaldi. <https://viriniegrimaldi.com/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁸⁸ Voir par exemple le site d'Aurélien Valognes. <https://aurelie-valognes.com/> [consulté le 30 juin 2023].

parcours d'écrivain laissent apercevoir un effet de rupture de l'intime par le recours à la troisième personne¹⁷⁸⁹. La liberté de l'auteur dans la construction de son image reste sujette à caution, du fait que celle-ci existe non seulement par le truchement éditorial, mais repose de plus sur son encadrement¹⁷⁹⁰.

Les conséquences se répercutent aussi sur le lectorat : la gestion du site ou du compte pourrait répondre à des objectifs de fidélisation des admirateurs par l'offre d'un espace dédié ; toutefois, aucun semblant d'horizontalité n'est ici présent, contrairement aux situations visibles lorsque l'auteur reste maître des réseaux : le lecteur reste ici en fin de chaîne, et l'interaction directe ne lui est pas permise¹⁷⁹¹. En somme, tout en étant potentiel vecteur de mythification auctoriale, le contrôle manifeste du site ou du compte suppose une subjugation de l'identité auctoriale en ligne et l'artificialisation de *l'ethos incarné* que permettent ces relais, tout en signant la préséance de l'autorité éditoriale dans le processus de sa construction. Mais en dépit de cette possibilité de contrôle, l'auteur n'est pas véritablement « effacé » par le numérique, bien que la priorité soit souvent donnée au potentiel commercial de ses créations, du seul fait que l'instance éditoriale exploite sa figure de la même manière que dans le circuit de l'imprimé. Cet « effacement » peut toutefois s'observer sous d'autres conditions : le contrôle de la figure auctoriale sur le net agit dans le sens d'une distinction de l'« auteur-marque » et, de fait, au détriment du reste des auteurs du catalogue.

8.2.3.3. La constitution résiduelle de l'auteur-marque : le privilège persistant

Du fait que l'espace numérique représente sous bien des aspects une reproduction des dynamiques observables dans le circuit traditionnel, il est prévisible que les écarts de traitement entre les auteurs y soient aussi reproduits. Se révèlent ainsi des stratégies *marketing* inégalement bénéficiaires aux auteurs, s'échelonnant de l'engagement formel au dédain. L'implication éditoriale profite naturellement aux « auteurs-marques » que la maison tend à mettre particulièrement en avant ; ces derniers profitent des avantages de manière similaire à ce qui s'observe usuellement : plus de moyens sont investis pour leur promotion, et notamment ceux dépendant des nouveaux réseaux.

¹⁷⁸⁹ Voir par exemple sur le site d'Agnès Martin-Lugand : <https://agnesmartinlugand.fr/auteur/> ; ou de Marc Levy : <https://www.marclevy.com/marclevy/biographie>. [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁹⁰ Remarquons toutefois que quelques sites échappent à la règle : ainsi du site officiel de Bernard Werber, agissant aussi comme un blog et de fait moyen pour l'auteur de prendre directement la parole. <http://www.bernardwerber.com/blog/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁹¹ Non seulement le site de Bernard Werber ne permet pas les commentaires, mais en plus la page de contact réinstitue l'instance éditoriale comme médiateur exclusif : <http://www.bernardwerber.com/contacts.php> [consulté le 30 juin 2023].

Parmi les publications des comptes appartenant aux structures elles-mêmes se constate également une tendance à augmenter d'autant plus la visibilité des têtes d'affiches¹⁷⁹². Sur les sites d'éditeurs, l'historique contribue à la démarcation des auteurs emblématiques du fait de leur simple mention, mais peut aussi être agrémenté d'un discours reposant sur les vecteurs usuels de la sacralisation : valorisation du statut d'écrivain, légitimité des publications, inscription au sein de l'histoire littéraire, etc. ; ou s'aborder plus volontiers sous l'angle d'un succès commercial (voir *supra*). Outre le site d'éditeur, d'autres outils contribuent activement à cette démarcation, variant selon les moyens investis. L'instauration d'un site officiel d'auteur, ou la gestion de son compte officiel sur un réseau social, deux outils démultipliant une présentation en réalité éditoriale, participent activement de cette logique ; réservée aux *best-sellers*, la pratique facilite de plus l'association entre la figure singulière de l'auteur et la structure publiante auprès d'un public peu ou moins habitué à les distinguer, par un procédé induit d'indissociation dans des espaces de production textuelle où s'exprime d'abord la parole éditoriale avant celle des autres tiers de légitimation.

En complément de ces premières observations, la réplication des codes propres à la singularisation de l'auteur-marque en ligne est l'occasion de l'ouverture d'une parenthèse. En qualité de média permettant une popularité indexée sur le visionnage, internet renouvelle en effet le paradigme de la distinction : « Pour être publié dans les grandes maisons, il faut avoir un nom ou alors être youtubeur. » (Julia Richard) Si le phénomène est assez récent, en ce qu'il repose sur une visibilité acquise par des canaux eux-mêmes jeunes, l'activité livresque des influenceurs n'en est pas moins régulièrement visible¹⁷⁹³. Relativement à la littérature plus spécifiquement, des figures d'auteurs en provenance d'autres espaces de production culturelle (ou de divertissement d'une manière plus générale) mais attirés par la posture d'écrivain naissent¹⁷⁹⁴. Ces ouvrages, lorsqu'ils se caractérisent (ou sont présentés) comme des productions littéraires, mais s'éloignent des champs d'intérêts originaux des influenceurs concernés¹⁷⁹⁵, marquent la persistance du statut symbolique d'écrivain dans l'imaginaire

¹⁷⁹² A titre d'exemple, entre mars et août 2023, le compte Instagram de Flammarion expose *Une belle vie* de Virginie Grimaldi dans quatorze *posts*. <https://www.instagram.com/flammarionlivres/?hl=fr> [consulté le 3 août 2023]

¹⁷⁹³ A ce sujet, voir notamment Christine Guérinet, « Quand les youtubeurs font des *best-sellers* : entre starisation et légitimation », dans Olivier Bessard-Banquy *et al.* (dir.), *Best-sellers : l'industrie du succès*, *op. cit.*, p. 403-416.

¹⁷⁹⁴ Nous pouvons ainsi citer, dans l'espace francophone, Marie Lopez (EnjoyPhoenix), *Carnet de routes* (Anne Carrière, 2016) ; Nine Gorman (Les lectures de Nine), *Le Pacte d'Emma* (Albin Michel, 2017) ; Nadia Richard (Nad Rich'Hard), *Timelapse* (Michel Lafon, 2017) ; Thomas Laurent (chaîne Youtube éponyme), *Code Victoria* (Zinedi, 2017) ; Céline Holynski (Céline H.), *Rupture, tarot et confiture* (Larousse, 2020), etc.

¹⁷⁹⁵ Marie Lopez est spécialisée dans la production de contenus sur la mode et le style de vie ; Nadia Richard sur l'amour et la sexualité ; Thomas Laurent sur l'archéologie, l'Histoire et les mystères, Céline Holynski sur l'humour. Nine Gorman, à la différence des autres influenceurs mentionnés, a spécialisé sa chaîne dans les chroniques littéraires.

collectif. Ce phénomène n'est pas révolutionnaire ; néanmoins, dans la mesure où la provenance de ces individus aux velléités de prestige culturel est intimement reliée aux nouveaux réseaux évoqués, le succès extérieur à l'acte d'écriture – qui devient un argumentaire de mise en avant par l'instance éditoriale – s'indexe désormais sur une notoriété directement quantifiable, celle des vues obtenues sur l'un desdits réseaux. Dès lors, la force de la masse visionnante comme incarnant tout autant de consommateurs potentiels justifie les investissements : « La gloire sur internet est un tremplin idéal pour l'édition¹⁷⁹⁶ » ; « si un seul pourcent de leur communauté achète leur livre, c'est banco ! C'est ce que veulent les gens. Ces auteurs n'ont pas un lectorat, mais un public. » (Julia Richard) Outre l'exploitation de la notoriété extra-littéraire comme incubatrice de succès en librairie permettant d'assurer des retombées positives¹⁷⁹⁷, la masse elle-même peut être exploitée comme indexation de popularité médiatique, et par là même comme argument publicitaire (« plus de X abonnés sur Youtube », par exemple), preuve « tangible » du succès au même titre que l'indication du nombre d'exemplaires déjà vendus, créant de fait une ambiguïté marchande¹⁷⁹⁸. Si de telles figures sont instituées artificiellement comme « marques », elles ont toutefois ceci de particulier que, du fait de l'interaction assumée entre l'auteur et son public d'origine, une partie notable de la promotion s'opère du fait de l'auteur lui-même, faisant du réseau social un espace actif de mise en scène de l'œuvre dans une dynamique auctoriale autonome¹⁷⁹⁹.

Mais si toutes les pratiques évoquées participent en effet de la distinction de certains auteurs, elle n'en sont pas sans conséquences pour d'autres. Ces considérations ne changent pas une éternelle donne typique du circuit éditorial : du fait même de la construction de l'auteur-marque – et quels que soient les outils exploités pour parvenir à sa mise en avant – un écart entre les régimes de visibilité des auteurs d'un catalogue s'installe, ou les laissés-pour-compte peuvent paraître à nouveau déconsidérés. La plupart ne jouissent pas plus de supposés privilèges dans l'imprimé qu'en ligne : tous n'ont pas leur site décliné ; tous ne bénéficient pas non plus d'une couverture optimale de leurs publications sur les réseaux sociaux au moment de la sortie.

¹⁷⁹⁶ Laurence Benhamou, « D'internet au livre : les youtubeurs cartonnent en édition » [en ligne], dans *Le Point*, 26 mai 2015. https://www.lepoint.fr/societe/d-internet-au-livre-les-youtubeurs-cartonnent-en-edition-26-05-2015-1931221_23.php [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁹⁷ *Carnet de routes* s'est ainsi vendu au moins à 200 000 exemplaires. Voir Sophie Granel, « Marie Lopez alias EnjoyPhoenix dédicace son premier roman à Dunkerque » [en ligne], dans *France Info*, 18 novembre 2016. https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/roman/marie-lopez-alias-enjoyphoenix-dedicace-son-premier-roman-a-dunkerque_3377421.html [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁹⁸ Si une publicité indique « 100 000 exemplaires vendus », la tangibilité fait état du succès de l'objet-livre ; mais l'indication des « 100 000 abonnés Instagram » ou « 1 million de vues sur Youtube » tente, rhétoriquement, de créer un amalgame entre ces montants et les ventes potentielles du livre. L'argument de vente ne repose que sur la seule injonction à la consommation.

¹⁷⁹⁹ Christine Guérinet, « Quand les youtubeurs font des *best-sellers* : entre starisation et légitimation », art. cité, p. 408 sq.

Les sites et comptes étant par nature des espaces publicitaires, devant donc répondre aux attentes constamment renouvelées du public consommateur ou les provoquer, ces « vitrines » s’inscrivent à leur tour dans une logique de renouvellement constant. La focalisation sur les nouveautés ne permet pas la mise en avant véritable si celle-ci ne fait état que d’une considération minimale¹⁸⁰⁰. En résumé, les actions de distinction répètent grandement les principes de l’imprimé, mais s’adaptent juste aux nouveaux réseaux. Le contexte « en mutation » n’est pas que celui de l’émergence du numérique ; il est aussi celui d’une transformation économique dans lequel l’auteur a de plus en plus de mal à trouver sa place. La promotion réalisée par les instances traditionnelles dans l’espace numérique n’est un véritable atout que pour un nombre restreint d’auteurs, qui peuvent ainsi jouer d’une visibilité prise en charge par des professionnels, mais aussi d’un support et d’un soutien – garantie de légitimité. Les auteurs « secondaires », toujours confrontés au risque de l’invisibilisation, sont menés à agir par leurs propres moyens pour promouvoir leurs œuvres. Qu’elle en profite ou qu’elle en soit privée, dans tous les cas, la posture de l’auteur semble encore et toujours majoritairement tributaire de l’instance éditoriale. Ainsi, l’auteur peut-il seulement être ou se dire véritablement en mutation ?

Le marché littéraire du numérique a fini par prendre la forme d’une caisse de résonance des logiques préexistantes, non seulement d’un point de vue économique, mais aussi d’un point de vue symbolique, soit dans son exploitation des relais de la prescription. Sans pour autant se satisfaire d’un immobilisme structurel (l’émergence du numérique impose tout de même une certaine reconsidération du réseau interne, par la prise en compte des nouveaux moyens de prescription permis), les pratiques éditoriales sont résolument conservatrices dans la détermination des rapports de force. Les nouveaux supports du livre (tout particulièrement en ce qui concerne la fiction narrative publiée par les éditeurs généralistes – donc non spécialisés) ne menacent pas tant de remplacer les schémas traditionnels (autrement dit, le réseau de l’imprimé) que de permettre de développer une « logique de complémentarité¹⁸⁰¹ » ; celle-ci exploite essentiellement les ressources technologiques à des fins promotionnelles, par le recours aux nouveaux réseaux de diffusion accessibles directement par les particuliers. A juste titre « traditionnel », l’espace littéraire français se présente dans la sphère numérique comme une démultiplication de son pendant imprimé, auquel il reste fortement attaché ; le numérique se

¹⁸⁰⁰ Par exemple, le compte Instagram des éditions Grasset [@editionsgrasset] ne dédie ainsi usuellement qu’un post, rarement deux, à ses sorties les plus récentes. <https://www.instagram.com/editionsgrasset/?hl=fr> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸⁰¹ Bertrand Legendre, *Ce que le numérique fait au livre*, op. cit., p. 18.

comprend de fait comme un support potentiel d'expression de la *parole auctoriale* lui aussi répété. Cette parole présente son autorité comme valable d'aussi bonne manière dans les deux sphères ; en conséquence, ce qui ne répond pas à ses injonctions est renvoyé aux marges de son influence. Toutefois, ce nouvel espace, justement indélimité, accessible également à tous et non restreint à une catégorie professionnelle spécifique, a révélé la possibilité d'une autonomie de la parole auctoriale. En dépit de la tentative de contrôle renouvelée par les acteurs dominants du marché, une innovation des pratiques s'observe donc aussi bien dans des espace alternatifs aux lieux d'exercice du pouvoir. Cette innovation n'est aucunement restreinte aux auteurs, mais se constate à tous les niveaux de la chaîne du livre, voire en dehors d'elle ; le marché du numérique en littérature lui-même n'est pas que celui intégré au marché éditorial tel que l'oligopole le domine, mais agit également en parallèle. Les nouveaux outils à disposition, quoique certes exploités par l'édition traditionnelle, créent aussi des espaces de liberté, non soumis à leur joug, visant parfois à rester dans une exploitation profane, et d'autres fois cherchent la professionnalisation. La création de ces espaces multiples en marge vise à l'horizontalisation des rapports entre créateurs et supports de la création, entre auteurs et lecteurs, ainsi qu'à la désintermédiation entre ces derniers. Les processus de légitimation usuels étant alors questionnés, ces nouveaux outils incarnent à cet effet un moyen de reconquête de l'autorité auctoriale. Détaché de son assujettissement structurel, l'auteur revendique potentiellement seul sa propre légitimité ; il peut voir dans ces nouvelles structures une manière de trouver une légitimité et une autorité qu'il n'a pu acquérir par le biais traditionnel (qu'on ait refusé son entrée dans le milieu des lettres, ou qu'il n'y ait pas trouvé satisfaction). Ces pratiques remodèlent en outre le régime de visibilité, devenant potentiellement illimité ; tandis qu'auparavant, les « franges » étaient souvent invisibles (telle que l'autopublication à compte d'auteur), internet brise les frontières et adresse le texte à un lectorat mondial. Ce renouveau se confronte néanmoins à plusieurs écueils ; d'abord, ces pratiques ne sont aucunement garantes de succès, ceux-ci restant rares et renvoyant encore et toujours – si ce n'est plus – l'auteur au risque de l'invisibilité dans un contexte encore plus favorable à la surproduction. D'autre part, ces nouveaux relais se confrontent à une déconsidération de la plupart des acteurs traditionnels. Ces moyens changent-ils profondément les enjeux relatifs à l'auteur ?

Chapitre 9. A la quête de nouvelles formes d'autorité

En miroir de la poursuite des actions des acteurs traditionnels, qui visent d'abord à entériner leur légitimité, d'autres pratiques marginales apparaissent. Si ces pratiques « en marge » du pouvoir sont toujours concomitantes avec ces premières indépendamment de la technologie exploitée (ce que la première partie de cette recherche a démontré, par l'approche des formes « alternatives » observables dans le circuit de l'imprimé), le numérique change la donne. L'espace est partagé : acteurs professionnels comme amateurs usent désormais tous deux du même support (le numérique) et, quoique les moyens engagés varient grandement d'un acteur à l'autre, la puissance concurrentielle de ces réseaux alternatifs n'en est pas moins constatable, du fait même que le marché lui-même se trouve exploité par tous. Comme dit, cette exploitation n'est pas pour autant égale, ni égalitaire. D'une part, ces réseaux alternatifs (possiblement amateurs) ne peuvent prétendre à la même visibilité sur cet espace pourtant sans frontières qu'est internet. D'autre part, leur essence même se voit déconsidérée par lesdits acteurs « traditionnels », que cette déconsidération porte plus spécifiquement sur ces réseaux (plateformes et sites), ou sur leurs exploitants (auteurs, mais aussi lecteurs). Mais, libérés des contraintes structurelles du système institué, ces acteurs revendiquent en retour une légitimité de leur action. De fait, un questionnement double de la légitimité se constate : celui des nouvelles formes envers les anciennes, et celui des anciennes envers les nouvelles.

9.1. Des rapports institués en crise : la reconfiguration des sources traditionnelles de l'autorité

9.1.1. Le détachement du cadre traditionnel : l'émergence de nouvelles formes de transmission de l'écrit

9.1.1.1. A la recherche de la désintermédiation : la naissance de modèles alternatifs

Le concept de « nouvelles formes d'autorité » à l'ère digitale renvoie à plusieurs réalités ; parallèlement à la recherche d'une démultiplication de l'emprise promotionnelle par les acteurs dominants s'observe l'apparition d'intermédiaires radicalement nouveaux, soit agissant en *marge* de l'action institutionnelle dans l'espace numérique à divers niveaux. Ces phénomènes s'observent notamment *via* l'apparition de plateformes alternatives d'édition reposant exclusivement sur les nouvelles technologies. Quoique l'autoédition au format imprimée soit ancienne et toujours pratiquée, le numérique offre une facilitation de son exploitation. C'est ainsi que l'autoédition, depuis le XXI^{ème} siècle, prend un nouveau tournant et que naît toute une série de plateformes proposant des services à cette fin. Celles-ci ne sont pas

exactement contemporaines aux débuts de l'internet grand public ; les quelques formes à se distinguer bel et bien remontent aux débuts des années 2000, marque d'un développement extrêmement récent¹⁸⁰². En dépit d'un trait commun, celui de permettre l'autoédition des textes, ces plateformes ne sont pas homogènes : une variété s'observe dans les fonctions auxquelles elles donnent accès, marque d'une plus ou moins grande liberté laissée aux utilisateurs (voir *infra*). Mais avant cela, il importe de voir que de grandes différences s'observent dans les racines mêmes de ces supports. Certaines, dans une dynamique d'autonomie complète, se développent de manière entièrement indépendante et témoignent à cet égard d'un éloignement conscient des schémas institués :

Atramenta était le nouveau départ d'un projet d'abord lancé en 2004 avec un partenaire. Ce premier projet, qui était l'idée de Mathieu Pasquini avait un concept très innovant : permettre aux auteurs de publier gratuitement en ligne (ce qui était déjà très rare à l'époque), tout en permettant aussi aux visiteurs de compiler les textes de leurs choix dans un livre papier unique, imprimé à la demande. Après quelques années il est devenu évident que Mathieu et moi n'avions plus la même vision, et j'ai lancé Atramenta seul, en ne gardant pas cette possibilité de publication d'un livre « à la carte » mais toujours avec la possibilité de publier en ligne. (Thomas Boitel)

D'autres s'incarnent comme les services de multinationales originellement dédiées à d'autres activités (Ainsi du KDP d'Amazon), se définissant alors volontiers comme une démarche d'ouverture des marchés initiaux vers d'autres branches moins exploitées. L'intérêt croissant pour ces formes nouvelles, laissant deviner un intérêt premier à participer à une tendance prenant le pas sur l'argumentaire d'une réponse à un besoin (peut-être dans l'espoir que la pratique devienne ultimement un marché véritablement porteur), justifie probablement la création de plateformes directement issues d'enseignes culturelles, fragilisant en conséquence d'office l'argument d'un éloignement de l'institution¹⁸⁰³. Aboutissement de cette dernière démarche, enfin, d'autres s'instituent comme succursales d'entreprises juridiquement classées comme « maisons d'édition »¹⁸⁰⁴, ou sont directement classées de la sorte¹⁸⁰⁵, tempérant l'éloignement statutaire des pratiques dominantes. A cette pluralité de motivations dans la genèse de ces plateformes s'ajoute par ailleurs le fait que celles-ci, encore (très) récentes pour la plupart, sont en constante évolution comme le laisse percevoir l'agrandissement de leurs services proposés au fil du temps : « on est très numérique à la base ; on ne faisait quasiment pas de papier. On s'est plus tard rendu compte que ce n'était pas la meilleure idée : chez nos

¹⁸⁰² Le premier est Lulu, (Etats-Unis) fondé en 2002, suivi par Fondation Fleur de Lys (Québec), et JePublie (France), tous deux fondés en 2003 ; par la première version d'Atramenta en 2004, Blurb en 2005, The Book Edition en 2007. La vraie explosion, toutefois, se fait avec le Kindle Direct Publishing (KDP) d'Amazon (Etats-Unis) en 2007. En dépit de la domination claire d'Amazon sur le secteur, qui s'impose très rapidement, de nouveaux autres acteurs fleurissent par la suite, comme le Kobo Writing Life en 2012, Librinova en 2012, ou JePublieMonLivre depuis 2014.

¹⁸⁰³ Le Kobo Writing Life est ainsi un service de la FNAC, et JePublieMonLivre appartient à Chapitre.

¹⁸⁰⁴ Ainsi de Iggybook, via la société Storylab. Voir <https://www.societe.com/societe/storylab-520247362.html> ; et <https://www.societe.com/marques/storylab-520247362.html> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸⁰⁵ Ainsi de Librinova <https://www.societe.com/societe/librinova-793571886.html> [consulté le 30 juin 2023].

concurrents, beaucoup sont imprimeurs et partent du papier ; leur but est avant tout de pouvoir imprimer des livres. » (Charlotte Allibert) ; « L'idée à l'origine était de permettre à n'importe quel auteur, qu'il soit édité ou autoédité – [...] de pouvoir créer des sites très facilement et de manière gratuite. [...] Suite à cette idée de départ, nous avons branché en 2016 sur cette même plateforme un outil de création d'ebooks pour permettre aux auteurs de s'autoéditer, créer leurs propres livres. » (Patricia Duliscouet) Mais en dépit de cette grande hétérogénéité de modèles rappelant celle propre à la diversité des structures éditoriales traditionnelles, de nombreuses caractéristiques paraissent communes. Celles-ci font avant toute autre considération état d'un changement d'approche des logiques mêmes de la production de l'écrit. Si dans ses formes les plus épurées, les simplifications possibles de la chaîne du livre ne laissent que le lecteur et l'auteur, la chaîne dite « traditionnelle » s'est construite de telle sorte que la présence de chacun de ses maillons s'est rendu indispensable pour maintenir sa cohésion ; en l'absence de l'un d'eux, cette chaîne se rompt. Mais l'évolution des techniques et le recours progressif au numérique entraînent une réflexion relative à cette vision d'une interdépendance inaltérable des acteurs, et de fait à une remise en question de leur caractère « indispensable ». Il ne s'agit plus d'une désintermédiation d'apparence, soit l'établissement d'un lien direct entre auteur et lecteur – développant la figure de l'auteur de proximité – mais toujours sous le contrôle ou la chape de l'instance éditoriale, comme l'a laissé montrer le cas de l'auteur autonome en réseau, mais toujours assujéti dans son rapport à la structure-mère. La construction de l'auteur « hors le livre » n'est pas circonscrite qu'à sa présence sociale hors de l'espace strictement médiatique, mais se produit également relativement à la création elle-même : la désintermédiation repose désormais sur la suppression stricte de certains intermédiaires, induisant la recomposition d'une chaîne alternative du livre (ou du moins du texte) faite *en leur absence*. Alors que les pratiques appliquées dans le circuit traditionnel (soit, historiquement, celui de l'imprimé) défendent une certaine conception de la hiérarchie et des rapports d'autorité, ces plateformes proposent et défendent des propositions alternatives reposant sur une esquive d'une partie de cette hiérarchie, essentialisant leur rôle à celui de simple intermédiaire entre l'auteur et son lectorat, et actant avant tout dans l'intérêt des usagers (dépositaires des projets ou consommateurs de ceux-ci) : « Amazon propose de l'autoédition, c'est-à-dire d'aller sur la plateforme en tant qu'auteur, de créer son ebook et son livre papier, et de le vendre directement, sans intermédiaire. » (Sébastien Cataldo) Les plateformes d'édition alternative, d'une façon générale, promettent d'agir en faveur du désengagement des relais de l'autorité et instiguent ainsi dans le sens d'une désintermédiation « véritable » de l'auteur, par la suppression de ce qui l'éloigne du lectorat : « Nous, MonBestSeller, croyons que la satisfaction de votre public importe avant toute autre. Il

convient donc de le mettre en prise directe avec les produits de votre art¹⁸⁰⁶. » Ainsi, quelle que soit la justification initiale au lancement d'une telle plateforme, les conditions de la création révèlent leur marginalité vis-à-vis du système au pouvoir. Par-delà des intérêts manifestement financiers pour quelques-unes, cette dynamique peut-elle être guidée par des facteurs plus idéologiques ? Une telle recherche d'horizontalisation des rapports entre l'auteur et le consommateur, par la mise à l'écart des intermédiaires de production, n'est pas toujours innocente mais se construit comme une réponse à un « manque », ou inversement à la considération d'un « abus » de la part des acteurs traditionnels.

9.1.1.2. La (dé)considération des institutions éditoriales par les nouveaux relais de production du texte

La considération du système institué du point de vue des acteurs reposant sur ces pratiques nouvelles peut être celle d'un simple désintérêt, induisant la considération de sa propre pratique comme phénomène entièrement distinct : « Je m'occupe peu de ce que fait/pense le système éditorial traditionnel. » (Thomas Boitel) En d'autres occurrences, le discours se fait l'occasion de dénoncer divers principes ancrés dans les pratiques des acteurs dominants. Mais ces accusations, pourtant, ne paraissent pas tant porter sur la domination économique du marché du livre par l'édition dite « traditionnelle », et donc au détriment de la place occupée par les formes alternatives, que sur la puissance hégémonique de cette première sur la constitution de la « valeur » littéraire. Signe de la prise en compte d'un déséquilibre hiérarchique entre l'auteur et l'éditeur, le reproche est d'abord celui d'une exclusivité dont disposerait l'édition traditionnelle à déterminer ce qu'est « la littérature », en refusant de fait l'accès à tous ceux ne passant pas par son prisme :

C'est un monde où l'on est très facilement humilié, parce qu'on est traité comme un pauvre, une pauvre inculte, etc. Mais l'écriture n'est pas nécessairement une tour d'ivoire, et elle appartient à tout le monde. Ce n'est pas parce que Gallimard vous a dit que vous étiez de la merde que vous n'aurez pas le droit à l'expression sous cette forme-là. (Christophe Lucius)

Dans un second temps, les raisons d'être de ces plateformes se dessinent plus précisément par le recours à un autre argument récurrent : dès lors qu'elle porte sur le système dans son intégralité, l'accusation de fond est relative aux phénomènes de surproduction lésant les auteurs qui, plus encore qu'en raison de leur domination par l'instance éditoriale, ne parviennent tout simplement pas à l'approcher ; ceci du fait de l'écart, sans doute insolvable en l'état, entre les conditions d'accès au milieu, et la réalité de la masse des velléités d'écriture. Si les refus sont extrêmement nombreux dans les maisons d'édition, ceux-ci ne seraient pourtant

¹⁸⁰⁶

<https://www.monbestseller.com/actualites-litteraire/2736-manifeste-monbestseller-2-le-lecteur-est-seul-juge> [consulté le 30 juin 2023].

aucunement indicateurs d'une mauvaise qualité des ouvrages refusés :

Les éditeurs publient un manuscrit sur mille ou deux mille, mais ça ne veut pas dire que les mille neuf cent quatre-vingt-dix-neuf autres sont mauvais. C'est seulement qu'il y a, déjà, une surproduction : les éditeurs ne peuvent pas tout prendre ; en plus, ils ont souvent des critères de choix qui peuvent être plus marketing qu'éditoriaux, aujourd'hui. Il faut que ça rentre dans la ligne de l'éditeur, etc. (Patricia Duliscouet)

Dans cette approche, la réalité d'une surproduction de la *proposition*, plutôt que d'une surproduction des *publications* à proprement parler, inciterait dans les discours les éditeurs à favoriser une réalité commerciale plutôt qu'esthétique, rappelant la constance du « risque à faire paraître » évoqué précédemment (voir partie I) :

Trouver un éditeur traditionnel réputé reste l'idéal et ce que je souhaite pour tous les auteurs qui en rêvent. Mais ces éditeurs ont pour but principal le succès commercial. Ils ne s'intéressent à un livre, ou un auteur, que s'ils pensent pouvoir en tirer un profit intéressant (et laisseront tomber l'auteur très vite si le succès n'est pas au rendez-vous). (Thomas Boitel)

L'autorité éditoriale, par le filtre dans la sélection qu'endossent certains de ses acteurs (à savoir : l'individu-éditeur par l'estimation de l'opportunité à publier selon des critères esthétiques, et la figure du commercial, par l'estimation de la nécessité d'engager des fonds pour assurer une rentabilité) serait responsable d'une telle situation. Pour partie, les critiques ne paraissent de fait pas tant différentes de celles formulées au sein d'autres discours de professionnels du monde du livre ou d'auteurs (voir parties I et II). L'autoédition apporterait alors une réponse aux faiblesses évidentes des structures traditionnelles, confrontées à des besoins auxquels celles-ci n'ont pas su, ou ne peuvent pas encore apporter de véritable solution. Cette réponse repose de fait sur le principe même de la désintermédiation, en offrant de nouveaux modèles de production et de diffusion des œuvres reposant sur une réinvention des rapports hiérarchiques préexistants. La logique serait donc, par l'absence de filtre de la sélection, de donner à l'auteur la possibilité première la facilitation de *l'accès à l'acte de publier* : « il n'y a pas de sélection ! » (Christophe Lucius) ; « on ne sélectionne pas » (Charlotte Allibert) ; « Puisque la porte est ouverte à tous, nous publions des auteurs de tous profils ! » (Thomas Boitel) Mais derrière cet objectif partagé, deux postures idéologiques se distinguent : selon certaines propositions, l'argument est celui d'une démonstration de l'insuffisance du milieu éditorial traditionnel. MonBestSeller se présente comme un site « précurseur du monde éditorial futur¹⁸⁰⁷ », et son cofondateur déclare : « Nous attendons des gens qui arrivent à faire le constat que nous sommes en train de momifier une activité culturelle majeure » (Christophe Lucius). L'autopublication en ligne, soit l'acte réalisé par le créateur de l'œuvre, constituerait ici à la fois un entérinement du refus de la légitimité de l'autorité institutionnalisée, et la reconnaissance accrue de la légitimité de l'autorité tierce. Mais d'un autre côté se trouve le désir

¹⁸⁰⁷ Voir <http://static.monbestseller.com/docs/manifeste-mbs.pdf> [consulté le 30 juin 2023].

non pas de renier ce modèle institué dans son essence, mais d'en accepter pleinement les principes pour s'inscrire dans une dynamique de *complémentarité* avec un système dont est explicitement reconnue la légitimité : « Notre idée n'était pas de recréer du compte d'auteur qui vive en parallèle du monde de l'édition en étant simplement "modernisé", mais plutôt d'essayer de devenir un vrai maillon de la chaîne du livre, intégré dans l'écosystème. » (Charlotte Allibert)

Dans un cas comme dans l'autre, il apparaît que l'objectif n'est pas de renverser l'ordre établi, ni de s'y substituer, mais de proposer une *alternative* à celui-ci. Cette différenciation est d'autant plus indispensable que le moteur de production est partagé, à savoir l'œuvre auctoriale et la somme de ces œuvres regroupées sous une même bannière. En effet, aucun de ces nouveaux acteurs ne s'inscrit dans une logique de rejet fondamental du principe de l'édition comme système de production : dès lors que ces acteurs se définissent comme relais de l'« autoédition » (et non de la simple production de texte¹⁸⁰⁸), la réponse reste celle faite à un besoin de *faire paraître le livre*, non plus nécessairement comme objet proprement dit mais comme entité véhicule d'une valeur symbolique immédiatement associable à celui du livre imprimé : « beaucoup se tournent là-dessus pour réaliser leur rêve d'être édité, de vendre leur livre. » (Jérémy Rueff) ; cet usage d'un terme signifiant est de fait exploité explicitement par les plateformes, à l'exemple de MonBeauLivre qui offre « à tout écrivain la possibilité de créer et de publier le livre de ses rêves¹⁸⁰⁹. » L'alternative deviendrait nécessaire afin que le modèle suivi par ces plateformes ne soit pas considéré comme une démultiplication supplémentaire des écueils du modèle traditionnel. Mais les alternatives au système que proposent le numérique ne sont pas que des suggestions prononcées par ces plateformes ; elles rencontrent effectivement un public. Ainsi cette critique trouve-t-elle réponse auprès des utilisateurs ? Ceux-ci agissent-ils dans une dynamique de revendication, cherchant eux aussi à contrer le système traditionnel, ou bien y voient-ils plutôt un moyen d'y échapper ?

9.1.1.3. Les motivations de l'auteur autopublié : entre fuite et choix par défaut

Si, dans le circuit de l'imprimé, le recours à l'autoédition se confronte à des contraintes matérielles diverses (dont la limitation de la circulation possible lorsqu'elle ne passe pas par des canaux de distribution institués) ; cette limitation ne pose pas d'écueil particulier pour une partie de la production autoéditée, dont l'usage est destiné un public à la fois proche et restreint (comme le cercle familial ou amical), sans autre prétention : « Certains veulent faire un livre

¹⁸⁰⁸ Voir *infra* au sujet des sites de partage d'écrits qui répondent à d'autres dynamiques.

¹⁸⁰⁹ <https://www.monbeaulivre.fr/a-propos-de-nous-monbeaulivre/> [consulté le 30 juin 2023].

pour leur famille et leurs amis : eux vont n'imprimer que quelques exemplaires, et ont surtout envie que ça existe » (Charlotte Allibert) ; « L'autopublication est un acte personnel : si un père de famille est heureux de distribuer dix livres à Noël sur la saga de la famille, où est le mal ? Et c'est, pourquoi pas, très bien écrit. La fonction de l'écriture et de la publication n'est pas nécessairement une performance littéraire exigée par tous. » (Christophe Lucius) Dans un tel contexte, le truchement par l'instance éditoriale, porteuse de légitimité et de capital symbolique, n'est pas perçu comme prioritaire, ni même comme nécessaire. Mais une autre partie, conséquente, est utilisée par des auteurs dont le désir est de s'intéresser à un public plus large, indéfini, de « trouver des lecteurs » ; en ce cas, elle trahit un désir de *faire lire* auprès d'un public plus élargi, celui du *lectorat du marché du livre* dans son ensemble, sans pour autant entériner cette adresse au lecteur par le passage chez l'éditeur. Diverses raisons peuvent alors justifier la persistance d'un recours à l'autoédition dans ce cas, entre le désir d'indépendance, ou la conséquence fatale d'un refus de ces acteurs auxquels revient la décision d'accepter de publier un manuscrit à leur catalogue. Mais l'autoédition peut prendre aujourd'hui deux formes ; l'auteur peut alors rester indépendant de toute influence structurelle, et de fait s'autoéditer uniquement par voie imprimée, ou recourir à des moyens alternatifs dont les auteurs disposent aujourd'hui, dont les plateformes d'autopublication. C'est dans l'encouragement de ces dynamiques que s'est progressivement constituée, dans l'espace numérique, cette pluralité de plateformes permettant de répondre à ces désirs :

Des auteurs qui n'ont pas d'éditeur et qui veulent quand même que leur livre sorte, il y en a toujours eu, sauf qu'avant, il n'y avait pas beaucoup d'options pour eux : c'était souvent très cher, souvent des arnaques comme du compte d'auteur. On voyait donc la façon dont le livre numérique venait bouleverser tout ce secteur-là, qui en fait existe depuis toujours. (Charlotte Allibert)

Pour autant, les motivations des auteurs pour s'adresser aux structures proposant de tels services sont-elles similaires à l'autoédition « classique » ? Le passage à l'autoédition peut ainsi être celui d'auteurs d'ores et déjà publiés par une structure éditoriale traditionnelle, autrement dit déjà intégrés à un circuit de légitimation ; ce passage peut être d'abord ponctuel, l'autoédition ne représentant pas une alternative définitive à l'édition traditionnelle. Elle peut alors s'aborder de diverses manières : comme simple terrain d'expérimentation ou moyen de produire des textes adressés à des lectorats différents de ceux ciblés par les publications habituelles : « La charge de travail qui en découle me dépasse un peu pour le moment. Cela dit, je compte bien y revenir un jour, pour d'autres projets, des idées différentes, qui impliquent notamment d'autres médias que le livre (peinture, théâtre, musique, jeu...). » (Laure-Anne Braun) ; ou comme recherche de compléments financiers :

Plusieurs de nos auteurs font les deux ; c'est un profil particulier. Ce sont souvent des auteurs qui veulent en faire leur métier, pour qui le but ultime est d'essayer de vivre de leurs revenus d'auteur. On

le fait toujours en accord avec les éditeurs : l’auteur publie un livre par an chez son éditeur, et s’il a entretemps des textes que son éditeur a refusés, il continue à les publier en autoédition pour générer des revenus parallèles. (Charlotte Allibert)

Elle peut aussi être le moyen de contourner certaines contraintes propres à l’industrie éditoriale, telles que les délais de mise à disposition de l’œuvre auprès du public¹⁸¹⁰ :

Des gens nous disent qu’ils ont signé leur contrat depuis six mois, et qu’il ne se passe rien. Il y a l’excitation d’avoir trouvé un éditeur, d’avoir signé un contrat, etc. Et ensuite, plus rien, parce qu’il y a une vraie surproduction chez les éditeurs, et que si le projet n’est pas prioritaire, il va traîner. Il nous arrive d’avoir des gens préférant le faire avec vous, car notre délai est en gros de deux mois. Entre le moment où on a le manuscrit et où on a signé avec l’auteur, le temps de travailler le texte, de travailler la couv’, de référencer, etc., en deux mois, le bouquin est publié. (Patricia Dulisouet)

A tout le moins, l’autoédition apporte des avantages qui ne se trouvent pas dans l’édition traditionnelle et inversement, marque d’une certaine complémentarité. Mais comme le départ possible vers d’autres structures, un tel passage peut aussi être définitif, l’orientation vers l’autoédition répondant ici encore à des motivations diverses. Celles-ci peuvent être idéologiques : que l’(auto)censure éditoriale se réalise *a priori* ou *a posteriori* de la publication, son entreprise laisse dans tous les cas un champ d’action moindre aux acteurs « en marge du pouvoir », autrement dit les auteurs dans leur globalité, pour émettre des critiques envers ce dernier. En réaction, ceux-ci peuvent être poussés à utiliser des relais alternatifs¹⁸¹¹. Les raisons peuvent être également relatives au délitement des « homologues structurales » sur le temps long : « Nous avons régulièrement des auteurs publiés dans les années 90, qui ont arrêté d’être publiés parce que leur éditeur n’était plus dans leur maison, leur livre n’était plus dans l’air du temps. Après avoir récupéré leurs droits, ils sont venus chez nous pour que leurs textes continuent à exister. » (Charlotte Allibert) ; ou de nouveau relatives à des questions économiques. En ce cas, les écrivains précarisés, ou ceux dénonçant la faiblesse des revenus engendrés par le biais du système traditionnel peuvent ainsi défendre l’intérêt de l’autopublication en raison de la plus grande part de droits d’auteur touchés :

J’avais déjà pensé à l’autoédition, mais je ne voulais pas de tout. J’ai vu beaucoup de modèles, aux services très chers, où l’on se retrouve avec 200 exemplaires à la maison impossibles à refiler. Atramenta était, globalement, l’une des maisons d’édition les plus sérieuses que j’aie vues. C’est de

¹⁸¹⁰ Jean-Michel Apathie, chroniqueur politique, publie *La Liberté de ma mère – mai 68 au pays basque* via le KDP après avoir été publié par Stock et Flammarion : le changement est justifié par les délais de publications trop importants dans le circuit de l’imprimé (Nathalie Silbert, « Tous e-crivains » [en ligne], dans *Les Echos*, 7 septembre 2018. <https://www.lesechos.fr/2018/09/tous-e-crivains-1020802> [consulté le 30 juin 2023]), motivation identique à celle de Corinne Maier, ayant publié son premier roman (*Gauche Caviar*) sur le KDP après avoir publié des essais aux éditions Michalon (Delphine Peras, « Autoédition : le succès si je veux ! » [en ligne], dans *L’Express*, 5 novembre 2017. https://www.lexpress.fr/culture/livre/autoedition-le-succes-si-je-veux_1957197.html [consulté le 30 juin 2023]).

¹⁸¹¹ A l’exemple de Marco Koskas, ayant publié *Bande de Français* sur la plateforme KDP d’Amazon à la suite de son refus par les éditeurs traditionnels, chez qui il a « rencontré une israélophobie délirante » (Antoine Oury, « “Chez les éditeurs traditionnels, j’ai rencontré une israélophobie délirante” » [en ligne], dans *Actualité*, 6 septembre 2018. <https://actualite.com/article/17314/prix-litteraires/chez-les-editeurs-traditionnels-j-ai-rencontre-une-israelophobie-delirante> [consulté le 30 juin 2023]).

l'autoédition un peu spéciale : tout n'est pas pris en charge par moi. En gros, je suis complètement dépendant du lecteur. J'y suis de ma poche au départ ; mais les droits d'auteur sont largement supérieurs. (Philippe Meslé)

Mais la déception peut être relative au fonctionnement du milieu éditorial dans son ensemble, l'accusation devenant celle des logiques marchandes à l'œuvre. La financiarisation exacerbée de l'édition, entraînant le sacrifice d'une majorité d'auteurs au profit de quelques-uns, lierait l'insatisfaction à une déception relative à la perception des engagements éditoriaux comme insuffisants :

Certains auteurs viennent de maisons d'édition après avoir constaté que l'éditeur ne faisait pas son travail : au niveau de la promotion, parce que le livre n'est pas chez Amazon, parce que l'éditeur a fermé, qu'il ne veut pas faire d'ebooks, ou encore au sujet de la rémunération. [...] Etre chez un éditeur, c'est prestigieux et gratifiant, ça veut dire que le bouquin plaît. On a en tête que derrière le fait d'être chez un éditeur, quelqu'un va tout faire pour que les livres se vendent, et on réalise très vite que ce n'est pas le cas. (Sébastien Cataldo)

Les auteurs déjà publiés partant pour l'autoédition ne seraient pas tant ceux peu ou mal reconnus *en tant que tels*, mais surtout des auteurs *estimant* ne pas l'être assez par le biais de l'instance éditoriale. Ainsi Claude Meunier dénonce-t-il : « De toutes façons, les éditeurs ne font plus le métier de chercher des lecteurs¹⁸¹² ». La demande n'est pas que livresque, mais aussi réticulaire : l'auteur veut être vu et lu. L'auteur peut ainsi partir activement de l'édition traditionnelle en accusant le manque de suivi de son éditeur. L'usage de ces canaux témoigne donc possiblement d'un rejet d'une autorité traditionnelle de l'éditeur ; il apparaît bien d'une manière générale que dans de tels cas, les raisons présidant à la recherche d'indépendance par l'autoédition sont donc partiellement communes, voire similaires à celles avancées par les auteurs quittant une maison d'édition pour une autre, quoi que la finalité en soit différente. Les nouveaux moyens de création sont considérables à cet égard comme des *affranchissements*, de façon aussi bien économique que symbolique ; dans tous les cas, le passage définitif à l'autoédition signe de nouveau la rupture de l'« homologie structurale » que les deux entités entretiennent entre elles. Mais les phénomènes de rejet, de retraite, de recherche des marges sont-ils seulement les marques d'une émancipation auctoriale active et consciente ?

Faisant écho aux motivations évoquées *supra*, l'exploitation des formes alternatives par les auteurs peut être la marque plus pragmatique d'une impossibilité d'accès à l'édition traditionnelle. Du fait de la désintermédiation, par la suppression de l'instance éditoriale lors de la sélection, la production autoéditée se fait l'aboutissement de velléités d'écriture, ou le désir de possession d'un statut d'écrivain, velléités que ne permet pas de combler le système en place.

¹⁸¹² Anne-Caroline Jambaud, « Claude Meunier, écrivain : “Je préfère être sur internet que poireauter bd Saint-Germain” » [en ligne], dans *Rue89 Lyon*, 27 juillet 2012. <https://www.rue89lyon.fr/2012/07/27/claude-meunier-ecrivain-je-prefere-etre-sur-internet-que-poireauter-boulevard-saint-germain/> [consulté le 30 juin 2023]).

Son usage incarne ainsi la conséquence du refus du projet par les éditeurs, argument assumé par les gérants des plateformes : « Il y a plusieurs profils : la première chose, ce sont effectivement tous ces auteurs qui ne sont pas acceptés chez les éditeurs, qui se sont fait jeter de partout. [...] Tous ces auteurs “jetés” de partout ont un énorme sentiment de frustration » (Patricia Duliscouet), mais aussi par les auteurs eux-mêmes : « Un auteur m’a dit un jour : “Je n’en peux plus. J’ai l’impression d’être enceinte depuis deux ans et de ne pas arriver à accoucher.” Ce projet de livre était son bébé, et il était très heureux de pouvoir le publier. » (Patricia Duliscouet) ; « Je n’y arrivais plus en édition classique. J’avoue avoir envoyé des manuscrits partout, et ça n’a fonctionné qu’une fois. » (Philippe Meslé) L’argument principal serait celui d’une opération de la dernière chance face à la difficulté d’accès au « Graal » de la publication ; l’autoédition se définirait alors aussi comme un « paradis des refusés » : « beaucoup d’autres arrivent là parce qu’ils n’ont pas le choix. Ils se sont pris des refus et rêvent d’être publiés : ils viennent là comme une opération de la dernière chance, mais veulent aussi que leur livre existe, et l’espoir qu’ils seront repérés. » (Charlotte Allibert) Cet argument est partagé par les professionnels du circuit de l’imprimé : « L’immense majorité des livres autoédités le sont parce qu’ils ont été refusés partout. » (Jean-François Merle) Si les raisons avancées par les éditeurs traditionnels justifiant ces refus systématiques reposent souvent sur une mauvaise qualité supposée de ces ouvrages (voir *infra*), divers arguments s’opposent à une telle considération dont la première est du fait de ces nouveaux intermédiaires eux-mêmes : « C’est une espèce de bouillonnement de créativité dans lequel, il ne faut pas se leurrer, il y aura effectivement beaucoup de choses pas très intéressantes, mais il peut y avoir des pépites au milieu. » (Patricia Duliscouet) La défense est celle du *mérite intrinsèque* des œuvres à être publiées, opportunité limitée par le dysfonctionnement d’un système rongé par la surproduction. Les motivations de cette seconde catégorie d’utilisateurs confirment le point précédent : la principale critique formulée envers le système traditionnel est celui de la difficulté d’accès, et du manque de corrélation entre la qualité esthétique d’une proposition et l’acte de refus de publier par une maison d’édition. Cet argument rappelle en quoi l’édition littéraire reste particulièrement concurrentielle (voir partie I), la confrontation effective avec l’ensemble du marché (ou la crainte de cette confrontation) limitant les chances de voir de telles velléités s’accomplir par ce biais.

Ainsi, cette mobilisation des nouveaux outils par l’auteur peut donc être contrainte, voulue ou exprimée par défaut. En dépit de la différence des motivations les ayant poussés vers l’autoédition, auteurs refusés par le système et auteurs partis du système peuvent partager des arguments similaires pour fonder leurs critiques. Rappelons toutefois que fondamentalement, ces plateformes proposent de nouvelles manières de pratiquer l’activité éditoriale, et se

présentent avant tout comme une *alternative* à l'édition traditionnelle par l'assurance d'une nouvelle façon facilitée de répondre aux velléités d'écriture et aux tentatives de démarcation. De fait, après avoir défini leur contexte d'établissement, il importe de considérer désormais la nature de leur offre.

9.1.2. Offre et enjeux d'une « liberté auctoriale » suite à la désintermédiation

La seule formulation d'une considération de la hiérarchie traditionnelle par les nouveaux acteurs ne saurait constituer un argument suffisant : ces plateformes défendent une différenciation formelle d'usage, constatable par un ensemble de caractéristiques communes. A l'opposé du discours dénonçant la multiplication des intermédiaires dans l'espace numérique (voir *supra*), ce dernier peut aussi être considéré comme un moyen de favoriser la désintermédiation, par l'omission de toutes les étapes séparant l'auteur du lecteur. Les moyens sont ceux d'une autonomie d'abord structurelle, comparativement au cadre contraignant des institutions disposant du pouvoir ; l'affranchissement est relatif aux conditions de la construction de l'œuvre (dans les critères données à sa matérialité) et de sa mise à disposition, concentrant ainsi l'essentiel de la responsabilité du *livre* entre les mains de l'auteur. Le réseau de production, de diffusion et de distribution, constitué de professionnels, n'est plus *nécessaire* mais *optionnel*, et de fait à la portée de chaque bourse, et surtout de chaque individu isolément comme de chaque entreprise. L'autonomie est ensuite relative au *texte* : la suppression de l'individu-éditeur comme esthète de la littérature rend celle-ci autopoïétique.

9.1.2.1. Le contrôle de la production : concaténation des étapes de la chaîne du livre

Plus encore que dans les petites structures qui tendent à la concaténation des activités mais dépendent encore de réseaux de mise à disposition de leur catalogue, les plateformes se font supports de la fabrication, de la diffusion, et de la distribution, fonctions réunies en un seul support directement accessible aussi bien par les utilisateurs auctoriaux que par le public. Ces plateformes n'en ont pourtant pas la responsabilité au même titre que lesdites petites structures, du fait qu'elles sont *supports* avant tout. En conséquence, ces outils sont dans un deuxième temps placés entre les mains des auteurs qui, seuls dans l'acte de publication, ne sont soutenus ni par une structure (en ce que celle-ci n'engage pas ses fonds mais se contente d'offrir ses services – à titre onéreux ou gratuit), ni par les acteurs professionnels qui la composeraient (éditeurs, etc.), signant la dimension proprement artisanale de la démarche. Du fait de cette concaténation qui lui revient désormais, et du fait même de la démarche d'indépendance ainsi exploitée, l'auteur se trouve en nécessité d'élargir son champ de compétences, qui ne peut plus

se réduire à la simple production textuelle : seule, celle-ci est insuffisante pour assurer l'adresse au lecteur ou la visibilité sur le marché. Puisque rien n'est délégué (en raison de l'absence d'instance éditoriale qui s'en chargerait) l'auteur doit assumer les rôles autrement confiés à des tiers : « être dans l'autoédition veut dire avoir 100 % de ses revenus – sans compter la part d'Amazon, qui se gave largement – mais demande aussi de savoir être auteur, correcteur, maquettiste, illustrateur, marketeur... Ce sont des métiers comptables qui se cachent derrière. C'est bien de pouvoir être entouré ; on est déjà tellement seul quand on écrit. » (Julia Richard). Plus qu'*initié* au fonctionnement interne de la chaîne du livre, l'auteur devient maître de tous ses maillons : « l'autoédition exige de se prendre en main, d'être l'homme-orchestre : faire la comptabilité, la mise en page, la correction, gérer son projet de A à Z, comme une micro-entreprise, ou de sous-traiter les tâches. Il faut cerner ce qu'on est capable de faire, ce dont on a envie, ce qui nous correspond. » (Julia Richard)¹⁸¹³ Ce contrôle s'observe d'abord sur les conditions de mise en forme de la production textuelle : la plateforme Iggybook permet « à l'auteur, même pas très doué en informatique, de créer très facilement son livre numérique, à partir d'un fichier Word : il copie-colle, chapitre par chapitre, upload sa couverture, puis récupère l'ebook au format ePub. » (Patricia Duliscouet) Si originellement, le concept d'« énonciation éditoriale » est volontiers dévolu à l'instance traditionnelle, son principe ne lui est pas pour autant exclusif : il se comprend plus volontiers comme une manière de « faire parler le texte » dont la *nature* est éditoriale (au sens d'agissement sur le texte) et non *d'origine éditoriale* (au sens d'institution). L'énonciation éditoriale est donc toujours éminemment relative à la manière de

[C]onsidérer le texte à travers sa matérialité (couverture, format, papier...), sa mise en page, sa typographie ou son illustration, ses marques éditoriales variées (auteur, titre ou éditeur), sans parler des marques légales et marchandes (ISBN, prix ou copyright... bref à travers tous ces éléments observables qui, non content d'accompagner le texte, le font exister¹⁸¹⁴.

Chaque auteur ayant possiblement sa propre conception du formatage, l'action permise s'opère désormais sur tout le processus construisant effectivement cette énonciation par le choix des éléments constitutifs du paratexte, relatifs à l'apparence externe (choix de l'illustration de couverture, du choix de la police d'écriture, etc.) comme interne (choix de police d'écriture, de

¹⁸¹³ Pour une comparaison intéressante, on pourra citer l'imagination dès le XIX^{ème} siècle d'un remplacement des livres par des enregistrements sonores, et une disparition de l'instance éditoriale qui rappelle beaucoup le modèle alternatif auquel recourent aujourd'hui bien des auteurs, lorsqu'ils se servent de plateformes : « L'auteur deviendra son propre éditeur [...] [II] parlera son œuvre et la clichera sur des rouleaux enregistreurs et mettra en vente lui-même ses cylindres patentés, qui seront livrés sous enveloppe à la consommation des auditeurs ». (Octave Uzanne et Albert Robida, *Contes pour les bibliophiles*, Ancienne Maison Quantin, 1895, p. 135-136.). Si l'emprise de l'édition traditionnelle est toujours visible dans le contexte contemporain, à tout le moins pouvons-nous voir dans le texte d'Uzanne l'évocation d'une certaine indépendance auctoriale déjà désirée, qui se concrétise dans d'autres schémas alternatifs à l'heure du numérique.

¹⁸¹⁴ Emmanuël Souchier, « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », dans *Cahiers de médiologie*, 1998, n°6, p. 139.

gris typographique, etc.) de l'œuvre. Formellement, cette transformation peut être réalisée par ses propres moyens, soit en autonomie totale selon sa connaissance et sa maîtrise des codes d'usage : « Beaucoup d'auteurs font la couverture eux-mêmes ; c'est normal ; ils essaient que ça leur coûte le moins cher possible. [...] C'est pareil pour la description, les titres, les mots-clés, etc. » (Sébastien Cataldo) Elle peut aussi résulter d'une collaboration par l'adresse à des services indépendants de mise en forme : « En termes de *packaging* extérieur, c'est-à-dire au niveau de la couverture, du titre, de la description, on arrive dans le marketing et dans les techniques de référencement pures et dures. [...] Ce sont aussi des prestations que je propose, mais aussi une expérience que je partage parfois avec des conseils gratuits. » (Sébastien Cataldo) Quelle que soit l'option privilégiée, l'affranchissement est ici celui de la négociation paratextuelle, typique des rapports de force entre auteurs et éditeurs suite à la signature du contrat (voir partie II) ; cette négociation, qui suppose l'intersubjectivité, est inexistante du fait de l'autonomie. Décideur final de l'état d'apparition de l'œuvre auprès du lectorat, la forme *aboutie* de cette œuvre n'est *a priori* plus que du fait de l'auteur : « on leur a imposé un titre, une couverture, des corrections. C'est une douche froide : ils n'avaient pas vu le monde de l'édition comme ça, alors ils se tournent parfois vers l'autoédition. » (Sarah Berziou)¹⁸¹⁵ Outre ce pouvoir, celui-ci devient également seul décideur du moment de la mise à disposition de l'œuvre auprès du lectorat. La proposition se voit naturellement facilitée logiquement du fait de la dématérialisation permettant un accès direct faisant immédiatement suite à la mise en ligne ou du fait de la possibilité d'impression à la demande. Mais cette liberté se double surtout du contrôle du délai entre la création de l'écrit et sa mise sur le marché proprement dite : l'auteur se voit libéré des délais de préparation dus aux allers-retours des jeux d'épreuves auprès de l'éditeur, mais aussi libéré des plannings éditoriaux qui l'auraient autrement inscrit dans un office : « En trois clics sur le KDP d'Amazon, on devient auteur en se laissant guider : on choisit un gabarit, on ajoute un texte, on colle un ISBN, et le livre est publié. Il n'y a vraiment pas besoin d'avoir de compétences informatiques. » (Sarah Berziou) La publication n'est plus régulée par des impératifs économiques externes à l'auteur et ne relevant pas de sa décision : « Dans un monde de surproductivité, de suractivité, de surconnectivité, rien de moins étonnant que vouloir vite publier son roman. Quand on attend une réponse pendant plus d'un an, pour au final ne recevoir que des refus, on se dit que le problème vient du système, et on cherche une alternative. » (Laure-Anne Braun)

¹⁸¹⁵ L'écriture peut même être feuilletonnesque, logique privilégiée par divers supports (Wattpad, fanfiction.net, etc.). Beaucoup de ces modèles ne s'identifient toutefois pas comme plateformes d'autoédition mais comme simple supports de diffusion de l'écrit à des fins premières de divertissement, doublée d'une vocation de gratuité. La pratique de la fragmentation se retrouve pourtant parfois sur diverses plateformes dites « d'autoédition » : « C'est techniquement assez difficile de le mettre en scène sur le site, mais il y a des feuilletons : des gens rajoutent un chapitre chaque semaine ou chaque quinzaine. » (Christophe Lucius)

L'autoédition numérique induit de fait un changement de temporalité de consommation du texte : celle-ci se caractérise comme véritablement immédiate suite à la création, contrairement à la temporalité du livre numérique dans l'édition traditionnelle (soit la vie du livre avant sa publication), qui n'est que peu influencée par ce nouveau format¹⁸¹⁶. Mais fabrication, diffusion et distribution, dont la finalité est de mettre à disposition le livre, ne sont pas les seuls outils remis entre les mains de l'auteur. Les plateformes endossant aussi le rôle de relais vers divers points de ventes dématérialisés, ou s'installant elles-mêmes comme points de vente, engendrent la considération d'une autonomie de l'auteur relativement à la commercialisation de sa création.

9.1.2.2. L'auteur-commerçant

Sans se limiter à la maîtrise graphique ou à la seule mise à disposition, l'espace numérique, qui permet à l'auteur de retrouver son autonomie vis-à-vis de l'autorité éditoriale, lui remet également les clés de la transformation du texte en œuvre mercantile – que l'on comprendra ici comme une œuvre *mise à disposition sur le marché* : le contrôle s'opère alors sur les gains générés par la vente du livre – lorsque celle-ci est active. Le prix du livre en France est depuis 1981 un prix d'éditeur (voir partie I), qui en fait l'instance décidant du prix après estimation (permettant d'engranger un minimum de bénéfices, afin de ne pas vendre à perte sur le produit singulier, ne serait-ce que sur ses coûts de fabrication). Inversant les rôles, la fixation du prix est ici laissée à l'appréciation de l'utilisateur, comme l'indique par exemple Iggybook : « Vous êtes votre propre éditeur, vous gardez vos droits et fixez votre prix¹⁸¹⁷. » Divers outils parfois mis à disposition par les plateformes elles-mêmes existent cependant, permettant d'en simuler une estimation, que cela concerne le fichier numérique ou papier en cas d'option d'impression¹⁸¹⁸. Il est toutefois à remarquer à ce sujet que le fonctionnement de ces algorithmes n'est pas toujours clairement expliqué : la requête se cantonne à la précision des renseignements relatifs au nombre de pages du fichier texte, au format envisagé pour le livre imprimé, ou à la matière utilisée pour les pages et la couverture ; mais les logiques présidant au calcul ne sont pas accessibles, laissant l'auteur dans une inconnue, où la seule garantie est

¹⁸¹⁶ Du fait de l'homothétie qui fait de l'œuvre numérique d'abord une *démultiplication*, les conditions de publication précédant sa mise à disposition proprement dite sont identiques à celles de l'ouvrage imprimé dont elle est issue.

¹⁸¹⁷

https://www.iggybook.com/?gclid=EAIaIQobChMIh52sqczr_wIVXoxoCR0WDQHfEAAYASAAEgKLOvD_BwE# [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸¹⁸ Voir par exemple <https://publish.monbeaulivre.fr/site/index.php?r=quickprice/index> ; <https://www.thebookedition.com/fr/calculer-prix-fabrication-livre> ; ou encore https://kdp.amazon.com/en_US/royalty-calculatore [consulté le 30 juin 2023].

l'assurance de la plateforme d'être en mesure de réaliser une estimation correcte. Une partie de la « cuisine interne » restant inaccessible à l'auteur, ce dernier se voit possiblement de nouveau dans un statut de « non initié ». Dans tous les cas, quoique des grilles tarifaires puissent être suggérées, la fixation du prix n'est aucun cas imposée. L'indexation n'étant pas réalisée sur le prix d'un ouvrage déjà publié, et ne coûtant pas ailleurs rien en matière de mise à disposition, certains se trouvent à des prix extrêmement modiques¹⁸¹⁹, tout comme certains extrêmes inverses existent, rappelant les prix pratiqués dans l'imprimé¹⁸²⁰.

Outre la fixation du prix, le contrôle s'opère sur sa répartition : mais ici l'œuvre, accessible directement au lecteur hors de tout circuit de commercialisation stratifié, rend la rémunération de multiples intermédiaires désormais inutiles : l'éditeur, le distributeur, le diffuseur, le détaillant, n'intervenant plus, permettent la génération d'une meilleure marge, argument fréquemment mis en avant, au nom d'avantages financiers *a priori* incomparables avec le modèle de l'édition imprimée¹⁸²¹. Les conditions de rémunération sont à cet égard présentées comme plus avantageuses que dans l'édition traditionnelle ; le site d'Atramenta indique : « Notre but est de vous offrir une part de gains nettement supérieure aux 10 % offerts par un éditeur classique, tout en offrant un prix de vente attractif pour vos lecteurs¹⁸²². » Deux raisons l'expliquent : d'abord, du fait même des coûts de production nuls dans la publication dématérialisée (l'impression à la demande elle-même, à la charge seule du consommateur, n'induit pas d'investissement préalable) les revenus deviennent proportionnellement plus élevés que dans le circuit de l'imprimé. Ensuite, du fait de l'absence des intermédiaires usuels impactant les parts revenant à l'auteur lors de la vente d'un livre dans ce modèle (voir partie I), celles-ci reviennent naturellement à l'auteur. La liberté de fixation du prix et les revenus supplémentaires (proportionnellement au prix de vente de l'ouvrage) n'empêchent toutefois pas l'existence d'une part attribuée à la plateforme, non ouverte à discussion, en dépit de ses avantages significatifs comparativement à l'imprimé.

La considération de la commercialisation des ouvrages publiés par voie d'autoédition est l'occasion d'apporter une précision sur la revendication d'une action « en marge » par les

¹⁸¹⁹ Voir par exemple Vincent Billerot, *Tu nous remercieras plus tard* (2019, Librinova), vendu au format numérique à 0,49 €. <https://www.librinova.com/librairie/vincent-billerot/tu-nous-remercieras-plus-tard> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸²⁰ Sur le même site, voir par exemple Taha Hassine Fehrat, *Les Mille et une citations* (2023, Librinova), vendu au format numérique à 19,99 €. <https://www.librinova.com/librairie/taha-hassine-ferhat/les-mille-et-une-citations> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸²¹ Les deux modèles proposés par Amazon proposent respectivement 35 et 70 % de parts revenant à l'auteur. https://kdp.amazon.com/fr_FR/help/topic/G200644210 [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸²² <https://www.atramenta.net/publier/livre> [consulté le 30 juin 2023].

acteurs qui la promeuvent : si le marché de la littérature est un marché éditorial à sa source, ce soustraire à ce marché ne correspond pas pour autant à se soustraire du marché dans sa globalité. *A priori*, la publication d'une œuvre par ce biais ne la fait pas rentrer en concurrence directe avec les productions des acteurs du marché du livre traditionnel, du fait même de l'esquive du réseau de l'imprimé (sauf en de rares circonstances, voir *infra*) par le recours à la dématérialisation ou à l'impression à la demande. Toutefois, les ressources exploitées en ligne sont en de nombreux cas partagées par les acteurs dominants dans leur activité en ligne. A moins que la commercialisation ne se réalise directement depuis la plateforme (ce qui engendre des questionnements en matière de visibilité si d'autres ressources ne sont pas exploitées), publier un livre sur une plateforme générique de vente (et tout particulièrement Amazon) le réintègre de force dans une dynamique concurrentielle à grande échelle. Indiquons par ailleurs que si les conditions de commercialisation de l'ouvrage autoédité par ces moyens restent bel et bien le fruit de la seule décision auctoriale, les plateformes évoquées n'imposent pas systématiquement l'entrée du produit dans un modèle économique : « Certains (dont Atramenta), permettent d'abord de publier gratuitement en ligne, en "bêta-lecture" et ça me semble être très important et une vraie innovation qui change le monde de l'édition pour le meilleur. » (Thomas Boitel) Le prix d'un nombre conséquent d'œuvres publiées par ces biais est nul, témoignant d'une possibilité laissée à l'auteur de laisser son livre hors de toute prétention marchande¹⁸²³. Les nouvelles formes de la production n'ont pas nécessairement de vocation commerciale, et restent à ce titre largement ancrées dans le domaine de l'amateurisme ; certains sites de création partagée ne proposent que ce modèle (Ainsi des plateformes AO3, ou fanfiction.fr.). Le cas de la production gratuite n'empêche pas la persistance de toutes les autres caractéristiques de l'œuvre : celle-ci peut rester *livre*. Il demeure que, dans un éloignement cette fois véritable du système économique empêchant *strictement* l'auteur de « vivre de ses écrits », la préoccupation ne devient plus que relative à la dimension esthétique de l'œuvre, soit à la reconnaissance de littérarité, ainsi qu'à sa visibilité auprès du public ciblé.

Les marques de l'indépendance auctoriale sont donc éminemment matérielles. Toutefois, la désintermédiation implique aussi la disparition du filtre le plus sélectif du système traditionnel : l'individu-éditeur. La disparition est celle du décisionnaire du *droit à la publication* ; son rôle de filtre de la production (en amont de l'acceptation), et d'optimiseur de littérarité (en aval) ayant disparu, toutes les clés de la responsabilité du texte sont remises entre

¹⁸²³ Atramenta en compte ainsi plusieurs dizaines de milliers (<https://www.atramenta.net/lecture-libre/themes/>) contre quelques centaines commercialisés (<https://www.atramenta.net/livres/>) ; Librinova une centaine (<https://www.librinova.com/librairie/livres-gratuits?page=1>) sur environ 3 500 titres publiés (<https://www.librinova.com/librairie/result>). [consulté le 30 juin 2023].

les seules mains de l'auteur.

9.1.2.3. Le contrôle de la diégèse : vers une ère de littérarité autopoïétique ?

L'autonomie entraînant l'absence de négociation n'est pas que paratextuelle ou relative aux conditions de la commercialisation, mais également textuelle. Si la désintermédiation est certes présentée comme un avantage indéniable par la possibilité du contrôle d'auteur sur les conditions de commercialisation de son œuvre, elle l'est aussi par les retrouvailles avec une auctorialité autrement mise sous joug. Du fait qu'elle ne désigne pas un phénomène en soi, mais une considération – de la part de l'auteur – de critères esthétiques et de correspondance de ces derniers avec une somme d'autres productions (ici textuelles) qui y répondraient également, toute affirmation de la littérarité d'une œuvre est *d'abord déclarative*. Cette déclaration initiale, en amont de la publication, n'en est pas moins ultérieurement confrontée à son approbation (ou sa dénégation) par une source tierce d'autorité ; la reconnaissance et l'attestation de la littérarité – qui permet notamment dans un second temps le sacrement de l'acquisition du statut symbolique d'écrivain – sont de fait, dès le XIX^{ème} et encore au XX^{ème} siècle, essentiellement entre les mains de l'instance éditoriale, du moins dans le système traditionnel (voir partie II). La publication par le biais de plateformes d'autoédition, toutefois, ne répond pas à de tels impératifs. En premier lieu, si dans le cas d'une publication traditionnelle, une telle approbation de la littérarité est d'abord fonction de l'acceptation du manuscrit, l'autopublication se passe d'un tel filtre. Au nom des critères de la « nécessité », du « plaisir », de l'« exigence », etc., et à la source de l'acceptation ou du refus des œuvres, les structures traditionnelles établissent des conditions d'accès à la publication présentées comme objectives, mais pourtant éminemment subjectives du fait de la variabilité de ces critères selon les particularités de l'individu-récepteur d'une structure ou des valeurs déterminées en amont par celle-ci, et dont les membres se font les représentants. Inversement, les structures d'autoédition n'établissent pas de critères relatifs à la hiérarchisation du mérite à être publié, du fait même de l'acte de non-lecture préalable des propositions par les responsables : « On fait une petite passe sur le livre, mais évidemment, on ne lit pas tout. » (Patricia Duliscouet) En l'absence de décideur humain et d'action de censure *a priori* sur le texte (voir partie II), la plateforme affirme une posture d'objectivité garantie par la réduction de son rôle au bon fonctionnement du *support*, et à son action comme simple relais. En l'absence de l'estimation de l'opportunité de publication, l'auteur reste seul décideur de son offre au lectorat : le seul projet *devient* l'œuvre selon ses choix.

Dans un second temps, cette autorité rendue laisse l'utilisateur libre de la forme et de l'état de la création, mais aussi de son *contenu* : la transformation du texte n'étant plus sujette à

un quelconque tiers, la contrainte dans l'acte de création est effacée, et fait du livre sans l'éditeur et « hors le livre » un phénomène aussi relatif à la construction de l'œuvre dans sa diégèse : « Ce site est surtout une accession à l'écriture, sans honte et sans jugement. Il y a des ouvrages avec une exigence littéraire, mais ceux qui n'ont pas d'exigence littéraire et qui sont correctement écrits et appréhendables ont vraiment leur place chez nous. » (Christophe Lucius)

La suppression du filtre de l'éditorialisation rendant l'auteur maître de la décision de l'état d'aboutissement de l'œuvre engendre la détermination de son horizon d'attente auctorial comme seule référence valable. En conséquence, cette liberté n'est pas que diégétique, mais se retrouve dans les éléments identificatoires de l'œuvre : l'acte de catégorisation, au même titre que les autres éléments paratextuels, lui revient. Si ces codes visuels utilisés restent des « seuils du texte », espaces de transition et de transaction (voir partie II), l'auteur autonome dans l'estampillage devient le seul agent conditionnant la réception et déterminera à son gré les limites du genre. La révocation de l'autorité éditoriale remet une double responsabilité entre les mains du seul créateur. L'émergence de nouvelles pratiques issues de l'exploitation, du recours (dirait-on même du secours ?) aux technologies numériques, des nouveaux moyens et espaces de création que celles-ci permettent, semble témoigner du désir d'un retour de l'autopoïèse de la littérarité ; par la défense d'une préséance de l'auteur comme individu singulier dans l'affirmation des caractéristiques de l'œuvre, ce retour est aussi celui d'un statut établi avant l'apparition de la figure moderne de l'instance éditoriale. Par-delà tout filtre à portée institutionnalisante, qualifier l'œuvre comme « littéraire » *du fait de son auteur* suffirait à acter la validité de la littérarité, « se dire écrivain » suffirait pour l'être¹⁸²⁴. En amont de la mise à disposition de l'œuvre auprès d'un lectorat, l'argument-clé défendu par les utilisateurs – comme par les plateformes permettant cette mise à disposition – est celui que l'autorité littéraire repose sur l'affirmation de l'auteur comme légitime à écrire, à être publié et à être lu : avant tout, « Un écrivain est une personne qui écrit des histoires, de façon confidentielle ou publique ». (Laure-Anne Braun)

La solitude de l'auteur à s'engager vis-à-vis de la littérature questionne cependant sa place symbolique au sein d'un ensemble à plus grande échelle. L'accord ou le refus de la valeur littéraire par le système institué engendre l'intégration, ou inversement l'exclusion, de l'œuvre de ce même système ; à cet égard, « échapper à un éditeur », induit, du fait de l'intrication de l'histoire littéraire et de l'histoire de l'édition (voir partie II), la mise *en dehors* de ces deux histoires, soit la mise en suspens de la littérature. Le refus d'assujettissement des ouvrages

¹⁸²⁴ Cet argument est notablement supporté dans le “Manifeste” de MonBestSeller, disponible sur le site de la plateforme. Voir <https://www.monbestseller.com/actualites-litteraire/2747-manifeste-monbestseller-3-tout-ecrivain-a-le-droit-detre-lu> [consulté le 30 juin 2023].

publiés sur des plateformes doit-il alors les reléguer au « seuil » de l'histoire littéraire ? Cette considération rappelle la situation d'autres formes en étant aussi potentiellement exclues (œuvres inabouties, refusées, donc non passées par le filtre éditorial et non publiées, ou œuvres n'ayant jamais été destinées à passer par ce filtre) ; mais contrairement aux écrits intimes ou refusés, la littérature prenant forme par ces biais alternatifs est *exposée*. Rentrer dans l'histoire littéraire suppose préalablement une *publication*, au sens de « donner à lire à un public », qui ne se restreint pas au cercle intime mais à la masse potentielle entière du lectorat, composée de tous les récepteurs individuels pris dans leur ensemble, et en mesure d'endosser le rôle de *lecteurs de l'œuvre* (et ceci, aussi confidentielle que soit la parution, ou aussi spécialisé que soit le public). L'auteur autopublié (qu'il s'agisse du circuit de l'imprimé ou de l'autoédition en ligne), en ce qu'il assure également la responsabilité éditoriale relative à la publication de l'œuvre, n'est pas exclu de l'histoire littéraire, à condition du fait que cette publication porte en elle les marques d'une caractérisation comme « littéraire » ; cette caractérisation pouvant provenir d'une dynamique autopoïétique. Seuls la légitimité, le bien-fondé et *a fortiori* la visibilité de cette entrée sont sujets à caution, et potentiellement rejetés par certains acteurs – essentiellement ceux se reconnaissant leur propre légitimité à reconnaître la littérarité, que cela soit par le biais d'un support institutionnel ou qu'ils s'en inspirent¹⁸²⁵. Les nouveaux espaces de création sont donc ceux qui tentent de dissocier l'entremêlement de l'histoire littéraire de celle de l'édition ; la création textuelle numérique est celle qui veut se faire littérature en dépit de l'absence des instances définitoires de celle-ci.

Du fait de la concentration des responsabilités dans les mains de l'auteur, et de l'effacement du rôle de l'éditeur, la défense de la littérarité des œuvres n'est plus assurée par ce dernier. A ce titre, la légitimité de la présence des œuvres dans le catalogue en ligne est attaquable par tout un chacun. Mais la « défense » n'est pas que celle de cette valorisation : qu'en est-il de la juridique ?

¹⁸²⁵ Ce rejet n'a donc de portée que discursive et symbolique : l'œuvre publiée l'est, qu'on lui refuse tout crédit ou non. Cette situation est similaire à celle des œuvres censurées, ou décommercialisées, qui du fait de leur publication, appartiennent à ce titre toujours à l'Histoire littéraire (et accessoirement éditoriale) indépendamment de leur inaccessibilité éventuelle.

9.1.3. De nouvelles relations entre l'auteur et le support permettant la production

9.1.3.1. Le non-engagement légal des supports de publication alternatifs

« C'est assez simple de distinguer ce qui est de l'autoédition ou pas : la différence, c'est le contrat d'édition et la cession des droits. » (Charlotte Allibert)

La dénomination d'« éditeur » n'est, pour rappel, pas régulée par la loi – ni d'ailleurs par la Convention collective de l'édition (voir partie I) ; de la sorte, une telle appellation peut être autoproclamée et assumée sans que l'activité de ces plateformes ne soit véritablement de nature éditoriale. Certaines relèvent bien directement de la classification APE en 58.11 Z, directement ou par le biais d'une société-mère (la plateforme se présentant alors comme l'une de ses marques) (voir *supra*) ; d'autres s'en éloignent formellement¹⁸²⁶, et se voient donc affranchies de ces obligations : il est alors possible d'y préférer le concept de « prestataires de services », ce que divers énoncés évoquent sans circonvolutions : « On peut résumer nos activités à celles de prestataire de services éditoriaux, de *packager* éditorial ; ces services d'éditions sont adaptés aux types d'auteurs avec qui on va travailler selon le public. » (Patricia Duliscouet) Mais comme vu précédemment, l'appartenance ou non d'une société à la catégorie 58.11 Z n'entraîne pas d'obligation particulière relative à la nature des liens établis avec les usagers. De la sorte, quelle est la qualification juridique sous laquelle la publication s'opère ? *A priori*, l'autoédition est réalisée de manière individuelle et ne suppose de fait pas de rapport entre deux parties ; elle ne peut donner lieu à un contrat dit « d'édition » et n'entraîne pas d'obligations légales attenantes¹⁸²⁷. Mais dans la poursuite de cette dynamique, les plateformes n'établissent pas non plus auprès des usagers d'équivalent au contrat à compte d'auteur, pratique dont certains des acteurs disent pourtant s'approcher (comme Librinova, voir *supra*), pour y préférer en lieu et place d'autres formes, telles que des « contrat de distribution » (Patricia Duliscouet) sur Iggybook¹⁸²⁸, ou plus communément la simple acceptation de CGU, CGV ou CGS (Conditions Générales d'Utilisation, de Vente ou de Services) ; ainsi de Librinova¹⁸²⁹ : « Ce sont des Conditions Générales de Services, liées à l'achat des services chez nous. Là-dedans, ce sont des choses du type “droits de rétractation”, etc. » (Charlotte Allibert), ou de MonBestSeller¹⁸³⁰ : « Nous avons un petit modèle de contrat, mais très léger, et éludé assez souvent par les parties

¹⁸²⁶ (MonBestSeller appartient à la société MKO, classée en 58.19 Z (Autres activités d'édition) (<https://www.societe.com/societe/mkoeditions-539040717.html>) ; d'autres ont un siège n'étant pas en France et ne répondant donc pas aux mêmes classifications ; ainsi d'Atramenta, localisé en Finlande. <https://www.atramenta.net/contact>), ou de Book on Demand, localisé en Allemagne (<https://www.bod.fr/mentions-legales.html>) [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸²⁷ Cet état de fait est explicitement formulé sur le site d'autoédition Pumbo : « La société PUMBO.FR n'est pas Editeur et n'est en conséquent pas soumise à la réglementation/législation relative aux contrats d'édition. » <https://www.pumbo.fr/conditions-generales> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸²⁸ <https://www.iggybook.com/condition-generale> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸²⁹ <https://www.librinova.com/cgv-auteur> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸³⁰ <https://www.monbestseller.com/cgv/cgv> [consulté le 30 juin 2023].

prenantes ; notre problème est peut-être de prendre l’habit d’un statut qui n’existe pas. »
(Christophe Lucius) Quelles sont les conséquences naissant de cette liaison légale particulière ?

Suite à l’absence d’un contrat « classique », l’auteur se positionne consciemment aux marges du système ; la liberté n’est pas pour autant totale, du fait que les CGU/CGV/CGS doivent être respectées et ne sont pas sans rappeler une certaine forme d’« obéissance inconditionnelle » par leur acceptation, comme y contraint la signature¹⁸³¹. Celles-ci font néanmoins montre d’une grande souplesse comparativement au contrat, libertés présentées comme à la racine même du bien-fondé de l’adresse à ces services, comme Atramenta en témoigne : « Nous proposons un “contrat de publication” qui ne demande aux auteurs que le minimum nécessaire pour offrir le service attendu, en leur laissant liberté et contrôle. » (Thomas Boitel), ou encore Iggybook qui affiche :

RESTEZ LIBRE !
Iggybook ne vous demande aucune exclusivité ni période d’engagement.
Vous restez propriétaire des droits sur votre texte.
Vous décidez du prix de vos livres et de vos droits d’auteur.
Aucune limite dans le temps, vous publiez quand vous le souhaitez¹⁸³².

Mais la responsabilité auctoriale en devient inversement accrue : d’abord, ce remplacement induit la tempérance de l’engagement garantissant la mise en place de moyens permettant la bonne mise à disposition de l’œuvre. Par leur rôle premier de support répondant surtout au désir de l’auteur de voir son texte publié, l’engagement des plateformes est minimal ; les investissements potentiels sont laissés à la charge de l’usager. En contrepartie de son extraction d’un rapport hiérarchique et de toute négociation qui en découle (déjà évoquée au sujet du paratexte et de la littérarité), l’auteur se retrouve seul gestionnaire des conditions de la commercialisation de son ouvrage autrement déterminées par les clauses du contrat et répartissant les revenus générés par la vente (voir partie I) : il devient alors à la fois responsable des coûts relatifs à la diffusion (aussi modeste que puisse être cette dernière) et des risques en cas d’échec (aussi légers que puissent être les investissements initiaux). Cette autonomie n’empêche pas la possibilité d’une représentation sur le marché ; toutefois, celle-ci est souvent l’objet de démarches payantes ; ce phénomène insiste sur la nature de ces entreprises comme prestataires de services (voir *infra*). Responsable financièrement, l’auteur l’est aussi de son texte : l’instance d’appui à l’autoédition ne s’engage pas à cet égard (au cas contraire, elle serait potentiellement tributaire de contenus non consultés préalablement) : « En toute hypothèse, Librinova ne saurait être responsable [...] du contenu du Livre, en particulier de sa licéité ou de

¹⁸³¹ Le site d’IggyBook indique par exemple : « L’Utilisateur s’engage obligatoirement à se conformer aux présentes Conditions Générales d’Utilisation. » [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸³² <https://www.iggybook.com/impression-et-distribution-papier%22#> [consulté le 30 juin 2023].

sa conformité à des droits de tiers.¹⁸³³ » ; « L'Utilisateur est pleinement responsable des contenus qu'il publie sur les sites édités à partir de la Plateforme¹⁸³⁴. », etc.¹⁸³⁵.

Cette précision ouvre la réflexion à la question de la défense de l'auteur et de ses intérêts ; il convient donc de chercher à savoir si, à défaut d'acquiescer de la légitimité littéraire, la publication en ligne propose des dispositions visant à protéger l'auteur et l'œuvre de manière au moins équivalente à celles que permettent l'établissement d'un contrat d'édition. Comme démontré, l'édition est d'abord subie en tant qu'elle s'instaure comme intermédiaire nécessaire ; en échange de la cession de droits patrimoniaux et d'un assujettissement à la « machine » systématique dont l'auteur n'est qu'un faible maillon, ce dernier jouit d'une certaine protection juridique, d'un engagement éditorial à voir ses droits défendus (voir partie I). L'autopublication imprimée, en qualité d'« œuvre de l'esprit », jouit également à ce titre d'une protection juridique en cas de contrefaçon (voir partie I) ; l'absence de structure encadrante, toutefois, rend l'auteur seul et unique responsable de son texte en matière pénale. La publication dans l'espace numérique est pour sa part plus complexe, pouvant prendre diverses formes : dans le premier cas, un contrat est signé avec une structure éditoriale numérique *pure player*, induisant une réglementation identique à l'édition imprimée ; dans un second cas, le texte est diffusé librement en ligne, sans passer par un intermédiaire imposant des conditions d'utilisation. Le statut juridique en découlant est alors imprécis, facilitant d'autant plus les potentiels abus ; ainsi des blogs (littéraires, notamment) relevant de cette situation. La mention « toute reproduction sans autorisation est interdite », ou équivalent, peut être inscrite¹⁸³⁶ ; quoiqu'elle n'empêche pas nécessairement le pillage, et que la lutte contre celui-ci soit complexe¹⁸³⁷. L'auteur, même sur internet, conserve ses droits ; mais la contrainte physique et matérielle de reproduction de l'imprimé n'étant plus un obstacle, la contrefaçon en est grandement facilitée. Ainsi, l'imprécision dans lesquels se positionnent les auteurs recourant à des relais alternatifs lors de la publication de leurs ouvrages devient manifeste, particulièrement lorsque ces relais prennent place sur des supports numériques. Le recours aux plateformes spécifiquement dédiées à l'autoédition ne résout pas entièrement l'écueil : tandis que l'édition traditionnelle, en publiant un auteur, assume un certain partage idéologique justifiant une certaine protection en cas de

¹⁸³³ <https://www.librinova.com/cgv-auteur> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸³⁴ <https://www.iggybook.com/condition-generale> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸³⁵ Cette évidence de la responsabilité entièrement dévolue à l'auteur laisse d'autant plus visibles les contradictions relatives à un tel abandon par les plateformes persistant à se dire « éditeurs » (comme le formule Patricia Duliscouet en affirmant « Notre ADN, c'est d'être éditeur »).

¹⁸³⁶ Voir par exemple, sur le site officiel de Carène Ponte : <http://www.desmotsetmoi.fr/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸³⁷ Cette mention conserve une valeur juridique, en ce que la définition du droit d'auteur inscrite au CPI (article L.111-1) inscrit bien que le « droit de propriété incorporelle » est attribué à « l'auteur d'une œuvre de l'esprit, du seul fait de sa création ».

conflits (voir partie I), il peut être supposé qu'en cas de litige, l'engagement de la plateforme est moindre du fait même de l'absence de contrat, qui apparaît alors comme un moyen de dédouanement : « C'est l'auteur qui s'engage, puisqu'il est son propre éditeur » (Patricia Duliscouet) ; « MonBeauLivre facilite la publication mais l'Auteur est toujours tenu responsable pour le contenu de son livre. Dans le cas d'une action juridique contre le livre d'Auteur, l'Auteur est le seul responsable et doit régler la situation¹⁸³⁸. » L'absence d'engagement ne porte donc pas que sur les conditions de commercialisation – ou *a minima* de mise à disposition – du texte. Le statut d'auteur en est-il fragilisé ?

9.1.3.2. Questionnements juridiques sur l'auteur autoédité dans le numérique

Si le statut d'écrivain peut être généré du seul fait du créateur, qu'en est-il du statut « d'auteur » proprement dit ? Comme Foucault l'affirme :

La fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel qui enserme, détermine, articule l'univers des discours ; elle ne s'exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisation ; elle n'est pas définie par l'attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations spécifiques et complexes ; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper¹⁸³⁹.

Si la « série d'opérations spécifiques » ici mentionnée peuvent renvoyer aujourd'hui au principe de l'encadrement délimité par des réglementations étatiques, elle se double notamment d'autres acteurs dont le rôle participe de l'« [articulation de] l'univers des discours ». En ce sens, par sa puissance d'entérinement de la paternité d'un auteur sur un ouvrage du fait de l'acceptation de publier, puis de la publication proprement dite, l'instance éditoriale incarne un tel pouvoir d'attribution d'un discours à son producteur. La contractualisation, puis l'action en faveur de l'entrée de l'œuvre et de son auteur dans l'espace social apparaissent comme des engagements symboliques d'attestation de la « fonction-auteur » et comme *moyens d'accès* à elle, qui à cet égard apparaît bien résulter d'une délégation. Mais si la situation est claire dans un tel cadre, toutes les formes annexes de mise à disposition de l'œuvre ne sont pas aussi limpides : que dire des situations de création et de mise à disposition où ce contrat n'est pas formellement établi ? Ceci supposerait d'abord la réinterrogation du statut d'auteur dans le cadre des liaisons effectuées en dehors des schémas traditionnels : outre les contrats dits « à compte d'auteur » ou « à demi » précédemment évoqués (voir partie I), *quid* de l'autoédition ? Quels effets engendrent la particularité des modèles proposés en ligne ? Si la délégation de la « fonction-auteur » s'accomplit bien à travers le lien contractuel, la désintermédiation ne porte

¹⁸³⁸ <https://www.monbeaulivre.fr/terms-conditions/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸³⁹ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », art. cité.

toutefois pas atteinte à son statut premier : quoique la défense en cas de litige en soit complexifiée, la simple mise en ligne d'un texte permet légalement d'en revendiquer la paternité, de même que l'œuvre reste « œuvre de l'esprit » dès lors qu'est attestable sa caractéristique d'originalité. Les prérequis d'accès au statut demeurent donc ; ainsi, quoique la matérialisation de la production intellectuelle fasse immédiatement allusion à sa forme imprimée, le concept demeure indépendant du support employé, du fait qu'il est avant tout relatif à la nature de la *création*. En conséquence, l'« auteur » autopublié l'est au même titre que les autres et les droits moraux ne sont pas annulés, en raison de leur persistance transverse à l'établissement d'un quelconque lien hiérarchique. En somme, l'autoédition contribue à mettre notablement à mal le « régime de la croyance » du système traditionnel, selon lequel l'accès au statut d'auteur est dépendant du contrat (*a fortiori* dit « d'édition ») en dépit des textes juridiques.

Il n'en demeure pas moins que ce régime demeure générateur de la « fonction-auteur » ; du fait de son évincement, celle-ci n'est plus attestée *que* par le texte juridique commun à toutes les autres « œuvres de l'esprit » telles que définies par le CPI. Le désengagement structurel des plateformes dans cet engagement symbolique s'observe particulièrement dans la sémantique relative à l'établissement des liens : à l'auteur est préféré le terme d'« utilisateur » dans plusieurs de ces textes récapitulatifs des conditions d'utilisation¹⁸⁴⁰. Cependant, du fait de la liberté d'accès de la publication permise par le numérique, cette première considération doit faire l'objet de quelques nuances. Si les nouvelles technologies permettent la multiplication des outils destinés à la création et à la diffusion des textes, elles induisent en retour la possibilité de pratiques d'écriture démultipliées. Toutes les velléités d'écriture, trouvant un terrain de jeu particulièrement adapté sur internet, n'en sont pas pour autant vectrices de désirs d'auctorialité. Ainsi, la mise à disposition d'un texte peut s'inscrire dans des démarches spécifiques où le rédacteur n'affirme pas de véritable statut d'auteur, ni de désir d'acquisition du statut symbolique d'écrivain ; cette dynamique reste dans une démarche de divertissement et de partage. En dépit de cette persistance du statut d'auteur indépendamment du support de création de l'œuvre, certaines formes de la production se retrouvent aux limites de l'auctorialité, n'étant pas sans poser quelques interrogations juridiques. Le cas de la *fan fiction*, également en « libre accès » par les écrivains, est ainsi à interroger. Si les origines de la pratique remontent à bien avant internet¹⁸⁴¹, sa migration vers l'espace numérique est l'occasion de son essor. D'une

¹⁸⁴⁰ Voir par exemple <https://www.monbestseller.com/cgv> ou <https://www.bod.fr/conditions-utilisation.html> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸⁴¹ Sébastien François fait remonter le phénomène aux années 1970 avec l'émergence des fanzines, incarnation imprimée de la pratique amateur mais communautaire. Voir Sébastien François, « Les fanfictions, nouveau lieu

nature proprement communautaire du fait de son usage partagé au prisme de centres d'intérêts (souvent, des univers fictionnels) qui le sont également, la *fan fiction* réengage les questionnements sur la sérialité littéraire (intratextualité et intertextualité) en la transformant. La production à partir d'un matériau connu et réapproprié peut, même en l'absence de l'auteur d'origine, témoigner de sa puissante auctorialité comme le dénotent les larges sous-communautés d'admirateurs¹⁸⁴². Ces écritures ne s'en démarquent pas moins par une déresponsabilisation problématique ; si certaines pratiques rentrent éminemment dans le cadre d'interdictions définies par la loi (notamment la « retranscription », qui se définit comme du plagiat), d'autres rentrent dans ses zones grises¹⁸⁴³. Entre parodie et produit dérivé, la *fan fiction* ne fait pourtant pas encore l'objet d'une jurisprudence en France¹⁸⁴⁴. En écho à cette constatation, les sites fournissant des supports adaptés à ces velléités particulières font ainsi montre de contraintes de production souvent minimales. Tandis que du fait de la facilité de mise à disposition des œuvres dans l'espace numérique, qui pose naturellement la question du plagiat ou de la copie pirate (voir *supra*), un engagement est requis par les plateformes d'autoédition afin de garantir la paternité du texte et sa caractéristique d'originalité (« D'habitude, dans un contrat d'édition, l'éditeur est responsable du contenu, qu'il n'y ait pas de plagiat, etc. Là, c'est l'inverse : c'est nous qui faisons signer à l'auteur un contrat dans lequel il s'engage à respecter la loi, à ne pas faire de plagiat, à ne pas tenir de propos antisémites, etc. » (Patricia Duliscouet)), l'exigence est dans le cas de la *fan fiction* bien moindre, l'écriture y étant encouragée et les questionnements juridiques secondaires¹⁸⁴⁵.

Les relations tissées entre l'éditeur et l'auteur – accessoirement entérinées par la signature du contrat – ne se déterminent donc pas qu'à l'aune de critères juridiques, mais également symboliques. Dans la poursuite de cette idée, la relation contractuelle particulière instaurée par les plateformes invite néanmoins à s'interroger en ce sens : en que ces CGU/CGV/CGS s'appliquent indistinctement à tous les utilisateurs de l'espace, leur modèle se comprend comme *générique*, ne faisant pas l'objet d'accords ou de conditions individualisées comme le propose usuellement un contrat dit « d'édition ». Si cet élément participe à l'égalité

d'expression de soi pour la jeunesse ? » dans *Agora débats/jeunesses*, n°46, 2007/4, p. 60.

¹⁸⁴² La série *Harry Potter* de J. K. Rowling compte ainsi près de 9 000 *fan fics* sur le site *fanfiction.net*. <https://www.fanfiction.net/communities/book/Harry-Potter/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸⁴³ A ce sujet, voir par exemple <https://alixe75.livejournal.com/36942.html> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸⁴⁴ Aux USA, les pratiques nationales font reposer leur justification sur le principe du *fair use* américain, ce qui ne les protège en réalité pas d'éventuelles poursuites. Valérie Laure Benabou classe les *fan fictions* comme telles, et ré-évoque cette inspiration du *fair use*. Voir Valérie Laure Benabou, *Rapport de la mission du Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique (CSPLA) sur les « œuvres transformatives »*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2014, p. 13.

¹⁸⁴⁵ Le site *fanfiction.fr* indique ainsi : « Les fanfictions sont considérées comme tolérées dans la mesure où l'auteur n'en a pas spécifiquement interdit l'existence. » https://www.fanfictions.fr/informations_legales.html consulté le 30 juin 2023].

de traitement entre chacun desdits utilisateurs, il dilue nécessairement en retour la relation entre les signataires dans un modèle anonyme. La plateforme s'affranchit-elle de fait de toute portée fédératrice ?

9.1.3.3. L'absence de fédération double : structurelle et individuelle

La publication d'une œuvre *via* une plateforme d'autoédition, puisqu'elle repose sur des « conditions d'utilisation » et non sur un contrat d'édition, n'engendre pas de lien d'affiliation particulier ; l'inapplicabilité des diverses dispositions prévues par le CPI s'étend ainsi à d'autres champs, à l'exemple du « droit de préférence », permettant à un auteur de recourir à autant de plateformes qu'il souhaite. Si cette liberté porte sur l'ensemble d'une bibliographie auctoriale, elle peut toutefois être délimitée à l'échelle de l'œuvre singulière : la disponibilité d'un ouvrage et son référencement peuvent être en certains cas restreints à un relais unique et à l'exclusion des autres (ainsi notamment d'Amazon : « Le KDP impose aussi une exclusivité sur Amazon : on ne peut vendre sur aucune autre plateforme » (Sarah Berziou). Cette limitation, qui témoigne en soi d'une affiliation forcée, contrevient à l'affranchissement auctorial du système structurel et apparaît comme un assujettissement ; en dépit de la liberté revendiquée, celle-ci demeure en quelques aspects sous contraintes. D'autres sites, à l'inverse, n'empêchent pas la mise à disposition des œuvres sur plusieurs plateformes de vente à la fois : « L'auteur reste propriétaire de ses droits d'auteur et ne cède rien ; il n'a aucune exclusivité avec Librinova, peut publier ailleurs, continuer d'envoyer son manuscrit où il le souhaite » (Charlotte Allibert), voire proposent des services visant à améliorer cette visibilité (voir *infra*). Mais l'affiliation (ou la désaffiliation) ne se tisse pas que relativement à l'appareil de loi ; elle est aussi symbolique. Intégrer un catalogue ou une collection correspond à rejoindre un sous-ensemble éditorial supposément cohérent, intégré lui-même dans un ensemble plus grand, qui *a priori* se veut également fédérateur et cohérent (l'ensemble des publications). La fédération n'est à cet égard pas que la simple résultante d'un rassemblement structurel, mais peut également prendre forme dans l'action individuelle à sa source même : l'individu-éditeur, par son action de choix et d'intégration effective des œuvres sous une même bannière, exprime un pouvoir s'exerçant sur toutes les œuvres dont il a la responsabilité et, de manière encore plus large, sur toutes celles constituant le catalogue dont il est un des représentants. L'éditeur va projeter ses attentes dans les manuscrits et chercher avant tout à faire gagner à la collection – ou au catalogue dans son ensemble – une certaine cohérence dont il serait le garant. Cette cohérence peut donner l'impression, suite à l'observation du catalogue, d'être tout à fait relative : certains peuvent sembler éditer « tout et n'importe quoi » (cet argument étant parfois employé pour dénigrer l'entreprise éditoriale d'un concurrent – les éditions à compte d'auteur en sont des cibles

régulières (voir partie I) ; mais la sélection répond malgré tout à des logiques individuelles¹⁸⁴⁶. Tout tri, tout filtre de la sélection est le reflet d'une autorité qui exprime un désir de cohérence – non pas de cohérence en soi, mais vis-à-vis de ses propres conceptions de ce qu'est l'entreprise éditoriale. Elle est de fait plus facile à percevoir lorsque, par exemple, la ligne éditoriale sépare distinctement les genres littéraires en établissant des frontières sémantiques entre ceux-ci ; et qu'elle rend chaque genre exclusif des autres. Le désengagement des plateformes doublé de la liberté auctoriale interroge pourtant cette propension à l'homogénéisation. A l'inverse du circuit traditionnel, qui témoigne d'un engagement actif de l'instance éditoriale (ou de l'individu-éditeur), les nouvelles ressources de la création signent la passivité des relais du fait de leur fonctionnement premier comme *supports*. L'acte de publication ne répondant qu'à l'évaluation subjective de l'auteur du mérite intrinsèque de sa propre œuvre à être publiée, ces réceptacles de la création, par l'absence d'une fonction filtrante, font du rassemblement des œuvres le fruit d'une pluralité d'individualités dont chacune exprime un pouvoir qui ne s'exerce que sur sa propre œuvre, à l'exclusion de toute autre. Le filtre hyponymique n'est pas du fait de la plateforme, qui se limite à l'établissement de listes d'ouvrages désignés, du fait des auteurs eux-mêmes, par des critères communs, qui imposent leur volonté sur *leur œuvre, et seulement elle*. La somme des désirs singuliers sans dynamique supérieure provenant d'une autorité fédératrice interroge alors les principes mêmes de « ligne éditoriale », de « collection », voire de « famille » ; les œuvres ne sont possiblement liées que par leur genre, leur thème, ou leurs mots-clés, selon une attribution qui n'est pas du fait de la plateforme elle-même (ou des acteurs qui constituent son administration), mais par les auteurs eux-mêmes, selon cette liberté dont ils jouissent dans leur usage de cet outil. L'autopoïèse auctoriale dans le circuit de l'autoédition (pour peu que la plateforme ne recopie pas le modèle traditionnel mais laisse le champ libre à l'auteur dans ses décisions d'estampillage générique) affaiblit notamment la force individuelle de la distinction : les catégories ne deviennent qu'un guide, un indice de navigation essentiellement destiné à l'œil externe du navigateur, mais non putatif. L'accumulation d'identités singulières sans « force motrice » éditoriale, qu'elle soit structurelle ou individuelle, pousse à se demander si le « catalogue » des plateformes en est toujours vraiment un : l'effet de groupe inexistant est surtout générateur d'un effet d'entassement. En ce sens, les plateformes ne répondent pas à un « art de l'édition », entreprise unificatrice permettant de considérer un catalogue comme « une forme de bricolage », « un texte unique formé, non seulement de tous les livres qui y ont été publiés, mais aussi de tous ses autres éléments constitutifs, comme les couvertures, les quatrièmes de couverture, la publicité, la quantité d'exemplaires imprimés et

¹⁸⁴⁶ Autrement dit, même une maison qui publie tout ce qui se présente suit une cohérence, qui est celle de l'éditeur dont la volonté est *justement* de publier tout ce qui se présente.

vendus, ou les différentes éditions qu'a connues le même livre¹⁸⁴⁷. » L'absence d'une autorité sur-jacente semble aussi engendrer une nouvelle « atomisation » des œuvres et des auteurs, qui ne peuvent bénéficier des effets sériels ou de marque de la maison ; en conséquence, l'*ethos* auctorial n'est construit qu'à sens unique et non établi par réciprocité. L'absence de réciprocité – et, à plus forte raison, l'absence d'engagement éditorial comme caution de littérarité ou *a fortiori* comme caution signifiante du catalogue – permet, à défaut d'encadrement et de construction sociale partagée, l'émancipation de l'auteur. Toutefois, celui-ci est-il vraiment *seul* juge de ce qui constitue la valorisation de l'œuvre ?

9.1.4. A la recherche de nouveaux filtres de la valeur : l'essor du lectorat amateur

Si le rapport traditionnellement entretenu entre les différents maillons de la chaîne du livre est éminemment vertical – induisant un rapport d'ascendance de chaque membre sur ceux qui le suivent¹⁸⁴⁸, la déconsidération des sources du pouvoir et des instances à qui ce pouvoir est délégué – affirmation revendiquée par plusieurs de ces nouveaux acteurs – invite d'une part à considérer la validité d'une relation plus horizontale entre les différents maillons de ladite chaîne, et d'autre part la revalorisation d'autorités considérées comme trop fragiles au sein de cette chaîne. Si en amont, l'auteur dispose de nouveaux moyens d'affirmer une autorité, en aval, soit à l'autre extrémité, le lecteur voit également son rôle redéfini.

9.1.4.1. Le renouveau de la masse lectorale légitimante à l'heure du numérique : la prévalence de la prescription quantitative sur la prescription qualitative

Le livre n'est jamais isolé mais se situe toujours dans un ensemble d'autres œuvres, autrement dit d'un réseau ; ce dernier n'agit pas que comme moyen de réunir les œuvres, mais aussi comme prisme : selon le réseau dans lequel le livre s'inscrit, celui-ci sera porteur d'une charge symbolique. Ainsi, intégrer le livre dans un catalogue d'éditeur en ligne n'a pas la même portée que de le considérer au regard d'un site marchand. L'un comme l'autre, toutefois, partagent la même fonction de mettre à disposition des outils de sélection et de distinction ; que ceux-ci soient instaurés dans le but pragmatique de faciliter la navigation, ou dans celui plus intéressé d'agir comme force de prescription. De la sorte, nombre des plateformes de vente agissent à la fois dans un esprit de copie et de dissonance d'avec les modèles traditionnels. Comme observé *supra*, ces sites témoignent d'une certaine réplique des choix de mise en avant visibles dans les stratégies promotionnelles habituelles, par la promotion des nouvelles publications, d'événements littéraires, etc., témoignant d'un fonctionnement reprenant le rôle du libraire dans son acte de recommandation et de suggestion. Mais cette promotion se double en

¹⁸⁴⁷ Roberto Callaso et Isabella Checcaglini, « L'édition comme genre littéraire », art. cité.

¹⁸⁴⁸ A tel point qu'une métaphore plus parlante que la « chaîne » serait celle d'une « pyramide » du livre.

d'autres circonstances d'une seconde, cette fois algorithmique. Celle-ci repose notamment sur l'association du titre à d'autres livres partageant des critères communs : les relations de voisinage s'établissent notamment par l'estimation des ressemblances thématiques ou génériques, ou liant les œuvres d'un même auteur, etc¹⁸⁴⁹ ; l'association peut également donner l'impression d'une approche personnalisée, par une présentation liée aux préférences notables de l'utilisateur-cible du fait de ses précédentes consultations¹⁸⁵⁰ ; enfin, l'algorithme peut aussi reposer sur le principe du réseau des membres comme porteur de valeur. Les associations sont alors liées aux choix réalisés par de précédents consommateurs¹⁸⁵¹. Dans une relation qui est plus celle de la proximité que de l'ouverture à la différence, les deux formes (autorité contrôlée ou association automatique) réinventent l'ordre spatial de la littérature, par l'objectif d'établir des prismes de lecture influençant l'itinéraire de la consultation. Dans un second temps, ces supports exploitent aussi d'autres formes de prescription laissées aux mains du lectorat : l'espace numérique facilite ainsi le remplacement de la critique par l'outil de recommandation notifiée recourant à des symboles variables (note, étoile ou tout autre système numérique ou pictographique, tant qu'il s'agit d'un total *atteint* sur un total *optimal* selon un principe de notation). Le principe ne naît pas avec internet et n'est pas non plus étranger aux pratiques professionnelles (voir partie II), mais n'en trouve pas moins ici un terrain fertile du pouvoir amateur comme masse : la note résume l'avis sur l'œuvre à une donnée mathématique ; si son attribution est bel et bien le fruit de critiques individuelles (en outre inaltérables dès son apposition), la mise en place d'un tel système partagé par les utilisateurs contribue au lissage des individualités ou des motivations ayant contribué à les donner (quoique ces notes puissent se compléter éventuellement de commentaires). Plus encore, leur somme, soit la moyenne de la notation, quoiqu'elle soit bien sujette à évolution (en raison de la possibilité constante d'ajout de notes supplémentaires), par une logique d'essentialisation, semble la présentation censément objective de la valeur d'une œuvre et de la valeur des œuvres entre elles, qui « met à distance la complexité, la subjectivité et la singularité des pratiques d'évaluation¹⁸⁵² ». Or, la note demeure le reflet d'une évaluation suivant un barème mais celui-ci n'est jamais donné (lorsque la notation provient d'une source professionnelle, comme dans une revue) ou est purement arbitraire (lorsqu'elle provient d'une source amateur, comme sur un site). Ainsi est entérinée

¹⁸⁴⁹ Ce critère d'association est dénommé « Produits liés à cet article » sur Amazon ; « Artistes du même univers » sur la Fnac, « Dernières parutions de l'auteur » sur Place des libraires, ou encore « Cultura vous recommande » sur Cultura.

¹⁸⁵⁰ Critère de sélection dénommé « Inspiré de votre historique de navigation » sur Amazon, ou encore « Derniers produits consultés » sur Decitre.

¹⁸⁵¹ Ce critère est dénommé « Les clients qui ont consulté des articles de votre historique de navigation ont également regardé » sur Amazon ; « Les clients ont également aimé » sur Decitre ; « Les internautes ont aussi acheté » sur la Fnac, ou encore « Produits fréquemment achetés ensemble » sur Cultura.

¹⁸⁵² Oriane Desseilligny, « La recommandation sur le Web : entre héritages formels et logiques comptables », dans *Communication & langages*, n°179, 2014/1, p. 40.

une organisation ordinale des œuvres fonctionnant également comme un système de hiérarchisation de la valeur censément objectif, mais dissimulant des intérêts parfois personnels :

J'ai reçu quarante-huit heures d'insultes extrêmement violentes [...], en plus d'une vague de 1/20 – puisqu'il n'est pas possible de mettre un zéro sur les plateformes. A l'origine, ça venait d'un blog qui avait une petite audience, mais dix 1/20, ça descend beaucoup les moyennes, qui comptent énormément pour les gens s'ils veulent acheter le livre. (Julia Richard)

La force du lectorat comme masse se voit enfin dans l'indexation de la visibilité sur la somme consultative ou consommatrice : les outils de classement sont ceux des succès, hiérarchisés par les ventes¹⁸⁵³. L'autorité est ici volontiers statistique et fait appel aux choix démocratiques du plus grand nombre. De la part des éditeurs traditionnels (ou des auteurs des œuvres publiées par ces éditeurs), la visibilité par le classement que permettent les nouveaux supports apparaît comme un autre élément de promotion (et de légitimation) à moindre frais. Toutefois, l'émergence de nouvelles formes de production du texte, indépendantes de leur contrôle, y opère aussi et n'est donc pas exclue de ses bénéfices. Si l'émancipation auctoriale peut engendrer une moindre visibilité dans l'espace médiatique en raison de la faiblesse des moyens de diffusion, ou de la passivité de leur mise en œuvre, la littérature autoéditée peut en contrepartie jouir d'une grande visibilité auprès du lectorat, par une mise en avant algorithmique qui lui profite également¹⁸⁵⁴. Dans ces conditions, toute production écrite et diffusée en ligne, à défaut d'être reconnue par des instances légitimées, peut au moins devenir populaire. Internet donne ainsi un poids potentiellement conséquent au lecteur. Toutefois, quel est son statut ?

9.1.4.2. Des réseaux réinventés, sous le signe de l'amateurisme : la possibilité d'un rapport direct et individualisé

Comme le rappelle Howard Becker, une œuvre d'art n'est jamais individuelle mais « fait intervenir les activités conjuguées d'un certain nombre, et souvent d'un grand nombre, de personnes. L'œuvre d'art que nous voyons ou que nous entendons au bout du compte commence et continue à exister grâce à leur coopération¹⁸⁵⁵. » Ce « réseau » que tisse l'action collective, et qui contribue à l'œuvre dans sa création ou dans le sens qui lui est conféré, s'observe notamment en amont de sa mise à disposition, soit préalablement à son accès par le spectateur. La chaîne du livre traditionnelle témoigne de l'existence d'un tel travail d'ensemble. En son absence, l'auteur sort *a priori* du cadre social définitoire des codes permettant la

¹⁸⁵³ Voir par exemple sur Decitre : <https://www.decitre.fr/livres/meilleures-ventes.html> ; ou sur la FNAC : <https://www.fnac.com/1898/Meilleures-ventes-Livre> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸⁵⁴ En témoigne, début août 2023, la présence de *Ma chère Juliet* de Justine Buhl, livre autoédité, en tête des ventes sur Amazon. <https://www.amazon.fr/gp/bestsellers/books> [consulté le 3 août 2023].

¹⁸⁵⁵ Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, Flammarion, coll. « Champs », 2010, p. 27.

reconnaissance ; pourtant, l'activité auctoriale peut se jouer en dehors de ces schémas habituels. La démarche d'écriture, dès lors qu'elle est exposée, n'est pas solipsiste et s'inscrit à cet égard dans une adresse : ainsi, bien que l'indépendance puisse être revendiquée et assumée, l'auteur ne peut se défaire de son inscription dans un système réticulaire. L'appartenance à un corps social ne disparaît pas : la production reste en recherche systématique d'une reconnaissance, fût-elle à son tour alternative. En conséquence, le passage d'un auteur par l'autoédition (qu'elle soit d'ailleurs imprimée ou numérique), qui entraîne une déconstruction des rapports usuels de domination, n'est pas pour autant un détachement absolu de *toute* forme de légitimation périauctoriale. Si celle-ci peut chercher à garantir sa légitimité auprès des instances traditionnelles, cette pratique reste toutefois timide, et fait même dans d'autres discours l'objet d'une délégitimation assumée (voir *infra*). En conséquence, la recherche de légitimation par les auteurs autopubliés se produit d'abord auprès d'autres groupes. La dénégation initiale de l'appartenance à un corps social (celui des « gens de lettres »), qu'elle soit fuie ou imposée (que l'auteur l'esquive ou qu'il s'agisse de son dernier recours) donne lieu dans un second temps à une réactivation du procédé d'appartenance. Mais quelles sont les caractéristiques de ces réseaux alternatifs dans lequel l'auteur s'inscrit désormais ? Le réseau du livre traditionnel se présente comme un moyen indispensable permettant l'acheminement du produit jusqu'au lecteur ; dans ses formes institutionnelles, son cœur se compose de professionnels et relègue à ses extrémités ce même lecteur, profane dans sa majorité et réduit à un potentiel de consommation. Dans l'espace illimité du numérique, le circuit alternatif comme l'incarne l'autoédition s'affranchit des maillons constituant ce cœur, n'en laissant donc que les amateurs. Ainsi, l'éloignement n'est pas celui de toutes les communautés ; celle désormais visée pour acquérir une légitimation devient prioritairement constituée des individus déjà aux extrémités de la chaîne, et donc aux marges du pouvoir institué ; dans les deux cas, la finalité reste identique, soit l'accès de l'œuvre à un public : « Nous faisons payer les auteurs, mais pour qu'ils se frottent au lectorat et pour qu'ils se confrontent aux autres auteurs de leur niveau ou inférieur. » (Christophe Lucius) ; « Atramenta n'existerait pas sans sa communauté d'auteurs (il y a des millions de messages dans notre forum de discussion, et des milliers d'avis de lecteurs, de suggestions de correction, une messagerie privée...), c'est une forme de réseau social fondé autour d'une passion pour l'écriture et la lecture. » (Thomas Boitel) Cette réactivation du réseau démontre que le lecteur *persiste* et n'est pas effacé ; plus encore, par son intégration au sein d'un réseau majoritairement constitué d'amateurs, ce lecteur ne s'établit pas *que* comme récepteur passif, mais peut désormais devenir acteur de l'interaction. Sa persistance entraîne la reconfiguration des modes d'adresse entre les maillons demeurant au sein du circuit alternatif. Dans le modèle usuel, la communication entre l'auteur et son lecteur n'est permise qu'en un

nombre restreint d'occasions ; celles-ci se déroulent de surcroît dans des espaces dont le contexte induit toujours la trace d'une autorité tierce intermédiaire (salon, dédicace, lecture, rencontre) ; en dehors de ces situations, de possibles interlocuteurs (critiques, journalistes, etc.) rendent cette parole médiata. L'instance éditoriale, pour sa part, agit également comme force médiatrice de la communication par sa capacité à canaliser la parole auctoriale, la transposant dans une adresse au public faite *en son nom*. Il demeure possible de supposer une absence totale de filtre éditorial dans certains cas : lorsque les marqueurs textuels ou visuels l'induisent, ou encore lorsque l'auteur assure sa propre promotion et que celle-ci est manifestement insuffisamment assurée par l'éditeur (voir *supra*). Tout en rappelant des formes plus anciennes (comme le courrier des lecteurs), le numérique permet un aboutissement de cette démarche. Le passage par un réseau alternatif permet un certain affranchissement de supervision éditoriale dans la construction du lien entre auteur et lecteur : « Ces auteurs rentrent donc dans une arène. MonBestSeller est une communauté : les gens se parlent entre eux, créent des groupes, échangent, et rentrent dans une arène où ils se font des amis comme des ennemis – il y a aussi des rivalités – et discutent de littérature. » (Christophe Lucius) Certes, cette mise en relation exige un engagement de la part des deux acteurs, soit le désir de rentrer en communication ; autrement dit, si le lien entre auteur et lecteur peut être désormais (quasi) *immédiat*, il n'en nécessite pas moins l'usage d'un outil *commun* induisant toujours le risque d'un contrôle du cadre opératoire de l'échange, parfois avéré (voir *infra*). Malgré tout, la désintermédiation simplifiée dans l'espace numérique permet, parmi ses multiples effets, la facilitation de cette adresse directe qui n'est plus que celle du texte brut, mais aussi celle de l'interaction. Cette dynamique d'échange effaçant les intermédiaires inscrit plus que jamais l'auteur dans un espace social (dès lors qu'il participe activement à l'échange) ; le modèle de l'écrivain isolé, solitaire, s'écorne encore plus dans l'espace numérique. Cette possibilité d'une interaction directe témoigne en outre du fait que le lectorat n'est pas d'une essence homogène : si la masse légitimante témoigne d'un pouvoir volontiers conféré à *tous* les lecteurs pris comme ensemble, du fait de sa capacité d'exploitation de l'espace numérique comme espace d'expression, le lecteur individuel est désormais en mesure de singulariser sa posture par le partage de son point de vue : « Nous touchons tout le monde. Il y a des gens très cultivés sur le site, qui font des références très pointues à la littérature existante, éditée, etc. C'est un immense point d'intersection avec le monde de l'édition et de la lecture. » (Christophe Lucius) Cette seule opportunité induit que, si internet n'offre pas véritablement les moyens d'une égalisation de *tous* les rapports de force à proprement parler, du moins permet-il la possibilité même d'expression de l'individu isolé, au même titre et dans le même espace que la parole institutionnalisée et légitimée par ce biais : l'amateur se trouve en position d'exprimer son avis

en dehors d'une institution légitimante comme le serait le critique ou le journaliste. Le lecteur se fait ainsi potentiellement *prescripteur*, par sa puissance d'injonction (soit la recommandation de sorte à inciter une compulsion de consultation, ou même d'achat). Un paradoxe semble alors se dessiner : ordinairement, et contrairement à l'énonciation structurelle dans laquelle l'individualité s'efface au profit d'une expression au nom de l'entreprise, la prescription *incarnée* repose son bien-fondé sur l'identification de l'énonciateur comme spécialiste, ou même expert. Du fait que la possibilité d'une adresse directe, doublée de d'individuation du lecteur dans son expression, s'établit dans un contexte déhiérarchisé, comment l'autorité des différents acteurs est-elle redistribuée ?

9.1.5. Le lecteur amateur comme prescripteur

9.1.5.1. Tous les profanes sont-ils de potentiels critiques littéraires ?

La dématérialisation n'est pas que celle des producteurs d'œuvres, ou des moyens de leur commercialisation ; elle est aussi celle des promoteurs externes aux structures éditoriales, donc relative aux opérations contribuant à la visibilité des produits. Divers réseaux de légitimation issus du circuit traditionnel se sont ainsi ancrés dans l'espace numérique ; dans une dynamique homothétique comparable à celle de l'édition, ces formes apparaissent toutefois comme des démultiplications des canaux existants. Journaux et chaînes de télévision, de même que divers supports plus spécialisés dans la critique littéraire – ainsi des magazines et revues – réitèrent les matériaux légitimants sur le livre par le biais de leurs sites officiels, qui ne s'avèrent que simplement complémentaires à leurs pendants classiques. Plus révolutionnaires, d'autres sont exclusivement numériques¹⁸⁵⁶. Malgré tout, si la critique littéraire instituée s'exprime encore essentiellement par voie de presse ou par le biais des revues (imprimées ou digitalisées) aujourd'hui, le poids de ces dernières tend à s'étioler (voir partie II) ; et tandis que ces relais se caractérisent également par la revendication de leur professionnalisation, leur place se voit progressivement concurrencée par d'autres réseaux qui, du fait de leur extraction des circuits usuels de la légitimation, revendiquent à l'inverse amateurisme et autonomie. La mise en réseau des lecteurs amateurs sur internet repose sur la possibilité d'établir des espaces de rencontre et de partage favorisant leur rassemblement. Mais comme dit *supra*, ces lecteurs ne se définissent pas que par leur puissance de consommation ; l'absence d'une hiérarchie contrôlant les modes opératoires du discours leur laissent désormais des moyens d'expression et d'interaction. Nombre de nouveaux supports vont faire activement participer le lecteur, soit lui donner les

¹⁸⁵⁶ Ainsi notamment de *Actualité*, fondé en 2008 ; de *SensCritique*, fondé en 2011 ; de *Diacritik*, fondé en 2015 ; de *En Attendant Nadeau*, fondée en 2016 suite au départ de collaborateurs de *La Quinzaine littéraire* ; ou encore de *Op.cit*, entièrement numérique depuis 2018. Le livre y est aussi, encore une fois, dissous au milieu d'autres pratiques culturelles (le site ouvre notamment son champ aux films et séries).

outils nécessaires à la revendication d'un pouvoir nouveau, alternatif à celui issu d'une caution structurelle. Parmi eux, les réseaux sociaux s'incarnent comme des espaces où les individus ne s'expriment plus nécessairement sous le couvert d'une caution institutionnelle. Dans le cas des supports indifférenciés, le pouvoir critique du lecteur est favorisé par son intégration au sein micro-communautés hyponymes du réseau (à l'exemple d'une chaîne Youtube ou d'une page Facebook). Mais de nouveaux relais de prescription culturelle, dont l'action est strictement délimitée à ces espaces, naissent progressivement ; le pouvoir d'expression du lecteur est alors celui formulé dans une frange de l'espace numérique plus spécifiquement dédiée à l'activité littéraire. Si les pratiques du web communautaire qui touchent à la lecture se multiplient depuis les années 2000 (voir *supra*), d'autres, dans le contexte d'un cadre *orienté* vers la critique mais donnant malgré tout la part belle à la parole amateur, spécialisent leur activité (ainsi notamment de Goodreads et Babelio), se faisant le miroir évident des pratiques véhiculées par des instances critiques instituées (journaux et magazines). Toutefois, ces plateformes spécialisées ne sont pas des relais *impératifs* pour le lecteur. Un simple outil suffit pour lui donner un pouvoir critique individuel : l'espace de commentaire. Celui-ci s'observe aussi bien sur les réseaux sociaux, sur les sites dédiés à la critique amateur, que sur les plateformes d'autoédition, dès lors que celles-ci l'instaurent. Selon le site, cet espace de commentaire peut prendre plusieurs formes : par la réunion des fils de discussion au sein d'un forum, permettant le regroupement des conversations par thème¹⁸⁵⁷, ou par le commentaire direct lié à l'œuvre singulière¹⁸⁵⁸. La pratique du commentaire se caractérise en outre, de par sa nature publique, comme *directe* non pas seulement auprès de l'auteur, mais auprès de tous les utilisateurs indifféremment. Alors, sur internet, tout le monde peut-il être prescripteur (et critique) de manière équivalente ?

Tout comme dans un contexte professionnel, la construction d'un réseau amateur suppose la mise en relation de différents membres : la différence tient cependant en ce que tandis que dans le premier cas, l'intégration se réalise à la fois par la démonstration de compétences justifiant la présence du locuteur en son sein, mais aussi par sa capacité à générer les moyens de survie du fait de son activité (voir partie I), l'amateur se détache de ces impératifs pour recentrer ses intérêts sur le seul engouement. Là où un critique, un membre de jury, un

¹⁸⁵⁷ Ce que propose notamment Atramenta et TheBookEdition : voir <https://www.atramenta.net/forum> et <https://www.thebookedition.com/fr/forum> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸⁵⁸ Ces rubriques sont intitulées « Donner son avis » sur Librinova, ou encore « Ce livre est noté par » sur MonBestSeller. Les sites proposant un forum ne font pas l'impasse sur cet outil. Celui de TheBookEdition est intitulé « Avis des lecteurs », celui d'Atramenta « Votre avis à propos de cette œuvre ». Remarquons inversement que d'autres modèles ne permettent pas les commentaires sur les fiches de livres, à l'exemple d'Iggybook, y préférant un outil de messagerie directe auprès de l'auteur, accessible depuis lesdites fiches, ou Pumbo, ne proposant ni la fonction de commentaire, ni de prise de contact.

libraire justifiera sa défense ou sa dépréciation d'un livre par son *habilitation* à porter un jugement (selon une autorité qui lui est déléguée par une institution donnée et qui, le plus souvent, l'emploie) les jugements et notations portés par les usagers sur les supports alternatifs sont justifiés du fait même de la déhiérarchisation. Défini par son seul « goût de prédilection¹⁸⁵⁹ », l'inscription de l'amateur au sein d'une communauté repose d'abord sur le phénomène d'appartenance par la connivence et le partage, à des fins désintéressées ; en conséquence, le lecteur profane, de sa propre initiative et sans support ou soutien structurel, revendique la légitimité à produire des énoncés de manière équivalente aux professionnels : « ces auteurs et des lecteurs qui n'écrivent pas mais qui sont très actifs s'approprient complètement le site, comme si c'était leur lieu. Ils deviennent parfois assez insolents se plaignent de nos recommandations, nous accusent de favoriser tel auteur, etc. Certaines choses sont vraies, mais ils veulent soudainement tout réorganiser. » (Christophe Lucius)

L'organisation du réseau constitutif de la valeur dans la chaîne du livre est originellement verticale ; du fait que l'entrée dans une telle communauté induit l'acceptation de la hiérarchie qui en ordonne le fonctionnement et régule les relations entre ses membres, l'émergence des réseaux alternatifs exploitables par les amateurs, qui s'éloignent de ces codes, signe ainsi la possibilité de formes d'organisation horizontale. Plus encore, du fait que les nouvelles technologies permettent l'expression dans un espace médiatique partagé par tous, leur utilisation est aussi accessible aux professionnels eux-mêmes ; toutefois, écrire *en dehors de l'institution* (comme par exemple un critique reconnu qui produirait une critique signée sur un blog amateur, ou alors qui produirait une critique sur Amazon) fracture la puissance de délégation : l'instance critique non soutenue par un tel prisme n'engage qu'elle-même. L'éventualité de l'énoncé en provenance d'une source éminemment professionnelle est neutralisée dans son autorité structurelle, pour l'égaliser avec celle des lecteurs « véritablement » profanes : l'horizontalité est donc possiblement celle entre *tous* les lecteurs. Tous les membres d'un réseau donné sont à la fois contraints et porteurs d'apports, à travers une logique d'« être-ensemble » équitable. Une nuance est à apporter : les relations entretenues par les membres peuvent être régulées par des pratiques, des usages, des croyances, contribuant à entraîner l'établissement d'une hiérarchie au sein d'une communauté, quand bien même celle-ci serait constituée exclusivement d'utilisateurs définis comme amateurs : Ainsi de MonBestSeller, dont le « Club des lecteurs » confère supposément une plus grande légitimité aux énoncés de ses membres :

Tout commentaire de membre de mon Club de Lecteurs est précédé du logo « mCL », donnant une valeur et une crédibilité aux propos tenus.
 Pour les lecteurs, c'est un guide, qui permet de repérer une sélection pointue et qualitative des livres de MonBestSeller.

¹⁸⁵⁹ <https://www.cnrtl.fr/definition/amateur> [consulté le 30 juin 2023].

Pour les auteurs aussi, c'est une marque de reconnaissance et une visibilité accrue à valoriser, sur le site, auprès de leur communauté et sur les réseaux.

Le membre du Club de lecteurs, par ses commentaires avertis, fait ressortir les livres de qualité qui pourraient accéder au « Best Of » et aux « Conseils de lecture de la semaine »¹⁸⁶⁰.

Selon le statut que se donnent les membres ou celui qui leur est donné, une réitération des modèles traditionnels peut apparaître en filigrane ; toutefois, celle-ci n'est pas *instituée*. A tout le moins, l'injonction amateur dans l'espace dématérialisé témoigne bien d'un système de valorisation redonnant du pouvoir au lecteur ; la déprofessionnalisation accélérée du rôle du critique dans l'espace numérique se conçoit comme une chambre d'écho des mutations déjà visibles à partir de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, et s'accéléralant à partir des années 1970 :

Les plateformes où les gens se donnent des micro-conseils, etc. C'est très abstrait, mais ça tend à réduire la force de la prescription critique – de la critique de bon niveau, mais journalistique, telle qu'on a pu la connaître il y a quinze ans. On constate la baisse du nombre de pages ; dans le *Cahier des livres* de *Libération*, ou aux *Inrockuptibles*, qui n'ont plus que deux pages. Eux faisaient la main au début des années 2000 ; c'est fini. (auteur anonyme)

Ce pouvoir engendre-t-il des conséquences sur la détermination de l'auctorialité ?

9.1.5.2. Le pouvoir du lecteur exacerbé

Plus qu'un simple bêta-lecteur, qui soutient l'auteur préalablement à la présentation de son ouvrage auprès de l'institution, le lecteur sur internet devient *reviewer a posteriori* de la publication. Son entreprise est tout autant spontanée ou bénévole, du fait de l'absence d'engagement formel à attester ou non du bien-fondé de l'œuvre à paraître, contrairement au circuit traditionnel¹⁸⁶¹. Mais si le lecteur y procède effectivement, alors il se fait potentiellement attesteur de littérarité de l'œuvre. Préalablement aux tiers de légitimation traditionnels, les premières instances en mesure de reconnaître celle-ci (ou d'assumer cette position) sont les éditeurs, qui l'affirment du fait de leur autorité éditoriale en exercice ; en l'absence de ceux-ci, la déclaration auctoriale se suffit à elle-même, au nom de la parentalité de l'œuvre et de ses caractéristiques d'originalité. De plus, du fait de cette même possibilité d'une littérarité autopoïétique, la légitimité de l'écrit dans l'acte d'autoédition tire son essence du discours auctorial seul, et se dédouane de formes tierces de légitimation traditionnelle, parmi lesquelles se trouvent les acteurs de sa reconnaissance (voir *supra*). A cet égard, la *confirmation* de la littérarité par une instance tierce (qu'il s'agisse d'un critique ou de l'attribution d'un prix) est somme toute secondaire ; celle-ci existe toutefois : le détachement des instances de « vérification » n'est pas *complet*. Indépendamment du phénomène d'autopoïèse, et sans pour

¹⁸⁶⁰

<https://www.monbestseller.com/actualites-litt%C3%A9raire/3336-monbestseller-presente-mcl-le-club-de-lecture-du-site> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸⁶¹ L'éditeur s'y engage en effet en raison de son statut de récepteur institué ; même l'absence de réponse fait acte de désintérêt formel, témoignant d'une dénégation du bien-fondé à paraître.

autant se faire *censeur* ni *a priori*, ni *a posteriori* de la publication comme le peut l'éditeur, le lecteur n'en est pas moins libre d'exprimer son accord ou son désaccord face à l'affirmation auctoriale. L'affranchissement des formes d'autorité traditionnelle n'efface pas *tous* les rôles, mais redistribue l'autorité ; ainsi, cette fonction de prescripteur qui échoit au lecteur n'efface pas son statut premier de consommateur, mais elle offre par-delà la fonction une capacité de reconnaissance : légitime autant qu'un autre à émettre son avis, il participe (collectivement) au rejet ou à la mise en avant des œuvres. Cette considération n'est pas sans rappeler la théorie de Stanley Fish, évoquée pour la première fois en 1976¹⁸⁶² et selon laquelle les caractéristiques d'un texte et le sens que celui-ci véhicule ne sont pas de *fait*, mais relèvent plus volontiers du résultat de l'action du lecteur-récepteur. Moyen de dénoncer « l'illusion de l'objectivité et de l'autonomie du texte¹⁸⁶³ », cette vision d'un lecteur-faiseur fait incidemment écho à la théorie de la réception jaussienne selon laquelle l'acte de caractérisation d'un texte résulte de l'écart entre la prédisposition du lecteur (son « horizon d'attente » (voir partie II)) et la projection de l'auteur dans ce qu'il suspecte de celle-ci. Fish va cependant plus loin : à l'autorité de l'auteur, du lecteur et du texte est substituée celle des « communautés interprétatives » qui constituent « les ensembles de normes d'interprétation, littéraires et extra-littéraires, qu'un groupe partage¹⁸⁶⁴. » Si selon Fish, « c'est l'acte de reconnaissance qui est premier¹⁸⁶⁵ », alors aucun texte ne serait fondamentalement littéraire *en soi* ; cette capacité d'attribution a déjà été attribué à l'instance éditoriale et aux divers tiers périéditoriaux qui, par leur rôle de « lecteurs légitimés » par leur groupe d'appartenance, font acte d'approbation ou de dénégation (voir partie II). À l'éditeur comme « premier lecteur », et à ce titre maillon d'une communauté interprétative spécifique, comme aux tiers institués qui le suivent, s'oppose désormais l'importance croissante de la parole profane au sein d'une communauté autonome : « Ce sont les lecteurs qui parlent le mieux d'un livre à d'autres lecteurs, et ils ont tendance à fédérer de suite la confiance par rapport aux jugements plus institutionnels » (Anita Berchenko). L'autorité (qui cherche à fournir la légitimité) se décale en bout de chaîne du livre : aucune instance intermédiaire ne guidant *a priori* ses choix ou sa réception, la communauté d'amateurs serait *seule* interprétative. La finalité reste toutefois la même : le texte et la valeur qu'on lui attribue sont fonctions de son inscription dans un espace social, constitué d'un panel d'entités qui, chacun à son échelle, attribue à ce texte de la valeur et de la légitimité. Du fait que les stratégies d'interprétation se bâtissent au sein de communautés entre lesquelles une horizontalité théorique s'établit, alors sans doute faut-il étendre cette horizontalité entre l'auteur lui-même et son lecteur : l'attribution

¹⁸⁶² Stanley Fish, *Quand lire, c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Les Prairies ordinaires, 2007.

¹⁸⁶³ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, op. cit., p. 188.

¹⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 192.

¹⁸⁶⁵ Stanley Fish, *Quand lire, c'est faire*, op. cit., p. 60.

de la valeur du texte paraît également partagée entre les maillons restants d'une chaîne épurée. Ces phénomènes témoignent toutefois d'une action *a posteriori* : si l'œuvre finalisée est une entité dont la consultation se produit à sens unique (vers le lecteur), les stratégies lectoriales en deviennent conséquemment ancrées dans la péritextualité, et postérieures à la publication¹⁸⁶⁶. Pourtant, le rapport de l'auteur et du lecteur au texte est complexifié par les conditions mêmes de mise à disposition du texte auprès du lecteur. Dans le cadre de la production sur support numérique, la réception peut ne plus être passive : l'adresse peut ne plus suivre des cheminements tracés et institués (reposant sur cette même passivité lectoriale), mais doit prendre en compte la réalité de son intervention, de sa parole dans cet acte de réception. Ainsi, dans ses formes les plus exacerbées, de la force de l'interaction peut naître de nouvelles pratiques scripturales, où les stratégies lectoriales se voient activées dans le cours quasi-immédiat de la création. Si le principe de l'écriture collaborative en littérature¹⁸⁶⁷ n'est pas nouveau, les occurrences demeurent rares dans le circuit de l'imprimé, du moins dans leur forme assumée n'impliquant la présence sous-jacente d'un prête-plume¹⁸⁶⁸. La démarche est toutefois facilitée sur les réseaux désinstitués : suite à l'acte d'écriture, les auteurs soumettant leur travail au public permettent en certains cas sa contribution par sa participation à la prolongation du récit dans l'espace de discussion. Mais, outrepassant son rôle passif de simple récepteur, attesteur ou estimateur de la valeur, le lecteur peut par sa capacité de conseil et de commentaire devenir un guide, influenceur de l'écriture non plus seulement relativement à l'œuvre aboutie, mais opérée dans une presque instantanéité de l'offre. Cette forme d'intervention est particulièrement adaptée à la micro-production sérielle réactivant le principe de l'écriture feuilletonesque (la fonction privilégiée notamment par Wattpad), par l'accompagnement d'une offre auctoriale fragmentée. La participation se divise en trois temps : la contribution par le commentaire ; l'interaction, par l'échange coopératif ; le retour, soit les effets marqués de cette collaboration, où le partage des processus est intégré dans la poursuite de la création. Ce modèle est selon Thierry Crouzet celui d'une écriture « itérative » et « séquentielle » : « 1 Je publie un texte (une phrase sur Twitter, un chapitre sur Wattpad. 2. Les lecteurs commentent. 3. Leurs commentaires induisent quelques corrections, mais surtout la phrase ou le chapitre suivant. Le processus se répète de la sorte, les lecteurs influençant le *work in progress*¹⁸⁶⁹. » Cette adaptation auctoriale n'est cependant pas réservée aux supports favorisant la fragmentation du récit, et se retrouve sur d'autres modèles privilégiant la

¹⁸⁶⁶ A l'exception du genre littéraire spécifique de la correspondance.

¹⁸⁶⁷ L'aspect collaboratif demeure fondamental dans diverses formes de production non littéraire, à l'exemple des encyclopédies.

¹⁸⁶⁸ Citons par exemple Lydie Violet et Marie Desplechin, *La Vie sauve* (Seuil, 2005) ; Capucine et Simon Johannin, *Nino dans la nuit* (Allia, 2019) ; Joy Sorman et Maylis de Kerangal, *Seyvoz* (Inculte, 2020), etc.

¹⁸⁶⁹ Voir <https://tcrouzet.com/2020/04/21/lecriture-iterative> [consulté le 30 juin 2023].

proposition de l'œuvre comme ensemble cohérent :

D'autres [auteurs], qui veulent arranger ou retravailler leur texte, parce qu'ils ont reçu des critiques ou des remarques, peuvent aussi le reprendre. Il y a quelque chose en *live*, comme ça, qui n'existe pas dans l'édition. L'écriture est une matière vivante, qui évolue et qui change au fur et à mesure des remarques des uns et des autres. (Christophe Lucius)

L'auteur peut suivre l'avis majoritaire, ou encore un ou plusieurs avis spécifiques ; dans tous les cas, la conséquence est une pratique d'écriture dont la finalité donne la primauté à la projection dans l'horizon d'attente du lecteur, qu'estime l'auteur lors de la création, et divisée en autant de jalons permettant d'y répondre adéquatement (notons toutefois que cet horizon d'attente estimé n'est plus celui d'un public homogène, mais celui exprimé par une ou une somme d'individualités) : « pour beaucoup d'auteurs, avoir des avis et encouragements honnêtes d'une poignée de lecteurs est déjà une réussite personnelle, et la satisfaction de ne pas avoir écrit pour rien. » (Thomas Boitel) Mais si indubitablement l'écriture participative semble démontrer que, même dans ce contexte, l'artiste s'inscrit dans une « chaîne de coopération¹⁸⁷⁰ », il n'en résulte pas moins la porosité de la frontière entre auteur et lecteur. Alors, que devient l'auctorialité ?

Les pratiques de l'immédiateté laissent transparaître un plaisir du partage, mais également une pression relative à une telle proximité : si l'auteur n'est certes plus aliéné à une structure éditoriale disposant de pouvoir, il l'est à l'ensemble d'une masse lectorale présentant des exigences et des attentes. Toutefois, du fait de ce rôle que détient le lectorat, la posture auctoriale peut être sujette à caution : tout comme certaines pratiques d'écriture partagée (voire entièrement déléguée) fragmentent possiblement le concept d'auctorialité, à l'exemple de celle du « prête-plume », le cadre de l'écriture collaborative interroge. Le pouvoir de la communauté rend-elle l'auctorialité plurielle du fait de l'interaction directe avec l'auteur ? L'écriture collaborative en ligne repose majoritairement sur le principe d'une production du texte comme fruit d'une personne singulière (ou identifiée comme telle), mais dans la construction de laquelle le lecteur participe indirectement. Ainsi, si le lecteur se fait commentateur et conseiller, et que ses contributions influent effectivement sur l'auteur, ses interventions ne se réalisent pas directement sur l'œuvre ; les énoncés étant produits *à son propos*, ceux-ci demeurent avant tout *épitextuels*. De fait, même dans le cas de l'écriture communautaire en ligne, l'auctorialité n'est pas nécessairement *partagée*. Hormis dans le cas d'une écriture spécifiquement pluriauctoriale (signée ou anonyme), nécessitant alors une intervention directe, les contributeurs n'en endossent pas pour autant la paternité. La participation du lecteur, au même titre que les conseils de

¹⁸⁷⁰ Howard Becker *Les Mondes de l'art*, op. cit., p. 49.

l'individu-éditeur, fragilisent sans doute l'auctorialité de l'écrivain sur le texte mais ne l'annulent pas : celui-ci reste *signataire*. En outre, si le lecteur n'est pas auteur, il n'est pas non plus *écrivain* : confiné au statut d'« écrivain¹⁸⁷¹ », sa fonction n'engage pas son statut symbolique ; ainsi, l'affaiblissement possible de l'auctorialité dépend avant tout de la responsabilité que confie l'auteur à la participation du lecteur dans l'acte de création, et de l'assomption de la force d'horizontalité. Pour cette raison, tous les auteurs qui recourent aux réseaux n'exploitent pas ceux-ci de la même manière : le refus d'interaction de la part de l'auteur ou son affirmation d'une ascendance peut signer le refus d'une telle égalisation des rapports, ce que favorisent d'ailleurs certains supports. L'écriture collaborative n'est qu'une des multiples formes des pratiques visibles sur internet, et d'autres formes persistent, qui se détachent de ces modèles pour s'approcher plus volontiers du système usuel¹⁸⁷². En miroir de cette observation, les lecteurs, selon le réseau qu'ils exploitent pour cette même mise en relation directe, ne témoignent pas du même engagement vis-à-vis de leur rapport à l'œuvre et à l'auteur. Dans sa capacité de singularisation, le lecteur peut aussi exprimer sa puissance de prescription dans un espace particulier et déshorizontalisé : il se fait *amateur expertisé*.

9.1.5.3. La reconfiguration des tiers de légitimation démarqués : l'« amateur expertisé »

« A l'aube du XXIème siècle, la promotion, maintenant ce sont les influenceurs ; les blogueurs, blogueuses Instagram, Youtube, etc. » (Sébastien Cataldo)

Si l'affirmation du pouvoir du lecteur peut s'effectuer *au sein* de la communauté, comme par le système de commentaire (au cœur d'un forum, etc.), ou de la notation, ces éléments tendent toutefois à tempérer la démarcation de l'opinion ou de son pouvoir prescripteur par une « moyennisation » de la parole, mêlée à celle des comparses. D'autres canaux parallèles peuvent alors être explorés ; ceux-ci rappellent toujours les formes de la prescription agissant « en marge » des pratiques dominantes et instituées, mais s'inscrivent ici dans une démarche individuelle. Dès lors, la reconfiguration du réseau de construction de la valeur et ses nouveaux intermédiaires ne s'observent pas qu'à l'échelle de la masse ; cette reconfiguration régit également un régime de distinction des « nouveaux critiques ». Désolidarisé de l'effet horizontalisant du groupe, le lecteur en singularise alors d'autant plus sa posture ; son expression devient *a priori* entièrement autonome. Ces moyens reposent entre autres sur des relais eux-mêmes singularisés ; ainsi des blogs et sites personnels. Comme le rappelle

¹⁸⁷¹ Roland Barthes, « Écrivains et écrivains », dans *Essais critiques*, Seuil, 1964, p. 147-154.

¹⁸⁷² Il convient de garder à l'esprit que toutes les plateformes ne proposent pas la possibilité de tels échanges et interactions ; certaines demeurent à l'inverse dans une conception de l'œuvre singulière proposée dans une forme aboutie, et mise à disposition du public une fois considérée comme finalisée (Iggybook, Librinova, etc.). Cette pratique repose sur les acquis définis par le système de l'édition traditionnelle.

Desseilligny, « Le *blog* est [...] avant tout une architecture logicielle spécifique qui donne lieu à divers types d'appropriation¹⁸⁷³. » Ouvert aux contenus de toutes sortes, l'intérêt pour la thématique littéraire y trouve également sa place, lors de l'émergence du médium au début des années 2000¹⁸⁷⁴. Les années 2010 et le développement des réseaux sociaux favorisent par la suite l'exportation de cette production vers des canaux plus volontiers transmédiatiques, donnant naissance aux pratiques de *booktubing*, *bookgramming* et plus récemment *booktoking*. Plus encore, ces acteurs peuvent aisément jouer sur la multiplicité des moyens que permettent le numérique, pour s'inscrire dans une démarche transmédiatique ; plus que de se restreindre à l'un de ces réseaux en particulier, cette présence en ligne tend volontiers au croisement des supports, permettant à la fois de toucher diverses communautés et de produire du contenu selon divers modes¹⁸⁷⁵.

Du fait de la facilité d'utilisation de ces médiums, une pluralité de profils se dessine. Sous différentes formes, ces espaces deviennent avant tout les lieux privilégiés de l'expression d'une parole amateur singulière, entrant possiblement en concurrence directe avec les énoncés produits par les instances instituées, du fait de leur production sur l'espace « égalitaire » qu'incarne le web : « Grâce à internet, leurs auteurs accèdent à une parole publique, auparavant réservée à la critique littéraire professionnelle de la presse ou des médias audiovisuels¹⁸⁷⁶. » Quoiqu'affranchis de toute caution structurelle du fait même de leur autonomie dans l'expression, certains de ces acteurs affichent un statut professionnel relié au milieu du livre spécifiquement¹⁸⁷⁷ ou du médium littéraire¹⁸⁷⁸ ; à l'inverse, d'autres assument pleinement cet

¹⁸⁷³ Oriane Desseilligny, « Pratiques d'écriture adolescentes : l'exemple des Skyblogs », dans *Le Journal des psychologues*, n°272, 2009/9, p. 31.

¹⁸⁷⁴ Géraldine Bois et al., « L'investissement des blogueurs littéraires dans la prescription et la reconnaissance : compétences et ambitions » [en ligne], dans *ConTEXTES*, n°17, 2016. <https://journals.openedition.org/contextes/6196> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸⁷⁵ Nine Gorman s'exprime à la fois via Youtube, Instagram et TikTok (<https://www.youtube.com/user/leslecturesdenine> ; <https://www.instagram.com/ninegorman/?hl=fr> ; <https://www.tiktok.com/@ninegorman?lang=fr>) ; il en est de même pour Audrey Tribot (<https://www.youtube.com/@lesouffledesmots> ; <https://www.tiktok.com/@lesouffledesmots?lang=fr>). La popularité des réseaux sociaux peut pousser ces influenceurs à abandonner des supports au profit d'autres plus porteurs : les blogs de Nine Gorman et d'Audrey Tribot ne sont plus mis à jour depuis 2020 et 2017 respectivement. (« Les lectures de Blandine », <https://mabiblio1988.wordpress.com/> ; « le Souffle des mots », <http://lesouffledesmots.blogspot.com/>). [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸⁷⁶ Géraldine Bois et al., « L'investissement des blogueurs littéraires dans la prescription et la reconnaissance : compétences et ambitions », art. cité.

¹⁸⁷⁷ Par exemple, Margaud Liseuse se présente comme libraire à la fois sur son blog (<http://la-liseuse.blogspot.com/>) et de nouveau sur son compte Instagram [@margaudliseuse] (<https://www.instagram.com/margaudliseuse/>) ; Charlotte Parlotte est la fondatrice de la librairie Livres et Parlotte à Paris (<https://livresetparlotte.com/>) [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸⁷⁸ Par exemple, Lilie (« Petit moment littéraire ») se présente comme « professeure documentaliste en collègue » sur son blog (<https://petitmomentlitteraireblog.wordpress.com/>) et son compte Instagram [@petitmomentlitteraire] (<https://www.instagram.com/petitmomentlitteraire/>) [consulté le 30 juin 2023].

amateurisme¹⁸⁷⁹. Mais transversalement à cette description de soi est surtout affiché le désir de partager une « passion » pour la lecture¹⁸⁸⁰ : avant toute chose, ces acteurs se voudraient surtout « passeurs-découvreurs » de textes¹⁸⁸¹ auprès de leur communauté¹⁸⁸². Sans se contenter de la seule exposition de l'œuvre, ces acteurs l'accompagnent de surcroît de tout un appareil épitextuel composé de résumés, notes, extraits, avis, impressions et analyses, formant un ensemble de richesse et d'exigence variable¹⁸⁸³, mais en tous les cas visant incontestablement à les établir en qualité de *prescripteurs culturels*, et participant de fait, à leur manière, à la reconfiguration des modes de la médiation du livre. Dans un état « d'entre-deux¹⁸⁸⁴ », ces acteurs se placent dans « l'espace laissé vacant entre le profane et le spécialiste¹⁸⁸⁵ », faisant d'eux des « amateurs expertisés ». Cette nouvelle prescription se distingue cependant des modèles institués de plusieurs manières. Premièrement, comme cela a été déjà considéré *supra*, l'énonciation de l'amateur-prescripteur s'agrémente d'une possibilité d'échange direct avec sa communauté, avantage propre aux nouveaux médias : « Parce qu'elles sont de natures fondamentalement interactives, les productions des blogueurs restent liées à l'expression de l'identité personnelle de leur auteur tout en leur permettant d'établir des liens directs et personnalisés avec leur public¹⁸⁸⁶. » Dans un deuxième temps, cette prescription apparaît également comme le moyen d'exposer non plus seulement l'objet moteur de l'énonciation (l'ouvrage traité) que le sujet énonciateur, individu autour duquel révolutionne l'attention. Si plusieurs de ces relais focalisent essentiellement l'énonciation sur la critique littéraire

¹⁸⁷⁹ Le blog de Calepin, « Romans et lecture », expose ainsi : « Je n'ai pas de formation littéraire particulière, je ne suis ni enseignant, ni journaliste. Les avis que vous pouvez lire sur ce blog sont donc ceux d'un amateur de lecture passionné, rien de plus. » <http://romansetlectures.canalblog.com/profile/371415/index.html> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸⁸⁰ Audrey Tribot, se définit comme « passionnée par la lecture » (<https://www.instagram.com/lesouffledesmots/?hl=fr>) ; Christelle, fondatrice du blog au titre évocateur « J'adore la lecture » se décrit comme « une lectrice passionnée devenue blogueuse ». <https://jadorelalecture.com/une-lectrice-passionnee-devenue-blogueuse/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸⁸¹ Lorraine Feugère, « "La littérature, c'est pas un truc hautain" : une étude de la mise en scène de la lecture sur les blogs littéraires et les chaînes BookTube », Thèse en Sciences de l'information et de la communication menée sous la direction de Muriel Lefebvre, Université Toulouse 3 - Paul Sabatier, 2019, p. 260.

¹⁸⁸² Le blog Charlotte Parlotte présente par exemple en texte de description ; « Sur ce blog, je partage avec vous mes découvertes et mes coups de coeur littéraires... » <https://charlotteparlotte.com/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸⁸³ Brigitte Chapelain décrit ainsi diverses catégories allant « des solutions malhonnêtes de simples "copié/collé" réalisés sur Amazon, de recopiage de la quatrième de couverture ou du résumé de l'écrivain », jusqu'à « des articles [...] de niveau académique ou universitaire. » Brigitte Chapelain, « La prescription dans les blogs de lecteurs : de l'incitation à la recommandation », dans *Communication & langages*, n°179, 2014/1, p. 52. Un auteur accuse ainsi la suspension du jugement au profit du rôle d'un simple relais d'exposition : « Les critiques sur les blogs ont parfois un travers un peu décevant : les lecteurs ou lectrices passent souvent plus de temps à résumer le livre qu'à le critiquer, ce qui m'échappe. » (Adrien Mangold) »

¹⁸⁸⁴ Lorraine Feugère, « "La littérature, c'est pas un truc hautain" : une étude de la mise en scène de la lecture sur les blogs littéraires et les chaînes BookTube », *op. cit.*, p. 351.

¹⁸⁸⁵ Pauline Adenot, « Les pro-am de la vulgarisation scientifique : de la co-construction de l'*ethos* de l'expert en régime numérique » [en ligne], dans *Itinéraires*, 2015-3 | 2016. Cette source nous a été inspirée par Lorraine Feugère, « "La littérature, c'est pas un truc hautain" : une étude de la mise en scène de la lecture sur les blogs littéraires et les chaînes BookTube », *op. cit.*, p. 351.

¹⁸⁸⁶ Dominique Cardon et Hélène Delaunay-Téterel, « La production de soi comme technique relationnelle. Un essai de typologie des blogs par leurs publics », dans *Réseaux*, n°138, 2006/4, p. 24.

proprement dite, leur permettant d'ailleurs d'affirmer plus aisément une mise en concurrence avec la critique traditionnelle¹⁸⁸⁷ ; d'autres l'équilibrent avec des pratiques de *micro-blogging* dont les sujets sont plus personnels¹⁸⁸⁸. Ce phénomène est exacerbé par les nouveaux réseaux sociaux qui facilitent cette exposition de soi et par la même le rapport de proximité, voire d'intimité généré : « la différence entre un média classique et un instagrammeur est que les gens se sentent plus proches, donc s'identifient plus à ces lectures-là qu'à celles de François Busnel à *La Grande Librairie*. Il y a un côté moins impressionnant. » (Charlotte Allibert)¹⁸⁸⁹ La prescription de l'amateur singularisé ne brise donc pas la communauté, mais se trouve en mesure de la réorganiser autour de lui.

Ce nouveau modèle de prescription peut-il bénéficier aux auteurs, ou bien dessert-il avant tout la communauté à qui ce relais s'adresse, voire l'image médiatique du locuteur énonciateur ? Selon Chapelain, « L'actualité littéraire est majoritairement prise en compte, mais certains blogueurs sont réfractaires à son suivi et choisissent leurs lectures sur des critères de désir, de hasard et de rencontres¹⁸⁹⁰. » Cette réalité semble toujours constatable aujourd'hui sur les nouveaux réseaux ; de fait, si ces prescripteurs restent toujours libres de leur choix, ils n'en sont pas moins en mesure d'accompagner les nouveautés, autrement dit de concentrer leur discours sur des parutions contemporaines de leurs publications¹⁸⁹¹. A ce titre, leur recommandation, superficielle ou non, peut incarner un accélérateur de visibilité profitable, du fait que le livre est présenté à une communauté : « [L]e système aide quand même beaucoup. Un booktubeur a chroniqué mon livre à ses débuts, ce qui a permis de le donner à d'autres communautés, et donc de l'amener vers d'autres booktubeurs. » (Julia Richard) Cette recommandation semble particulièrement fructueuse dès lors qu'elle permet de compléter une couverture médiatique trop faible ou inexistante dans son pendant traditionnel : « A mon échelle, les critiques littéraires se limitent malheureusement souvent aux blogueurs [...] ; j'ai eu très peu de critiques dites "professionnelles". » (Adrien Mangold) La recommandation par les « amateurs expertisés » s'aborde alors comme une manière de compléter un manque d'investissement éditorial, qui profiterait aux auteurs peu visibles :

¹⁸⁸⁷ Voir notamment Géraldine Bois *et al.*, « L'investissement des blogueurs littéraires dans la prescription et la reconnaissance : compétences et ambitions », art. cité, au sujet des contributeurs de *l'Anagnoste* (<http://anagnoste.blogspot.com/>) [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸⁸⁸ « Aux blogs centrés sur la seule critique littéraire s'opposent des blogs traitant d'une diversité de sujets, y compris la vie quotidienne et personnelle du blogueur. » (*Idem.*)

¹⁸⁸⁹ A ce sujet, voir tout particulièrement Bertrand Legendre, *Ce que le numérique fait aux livres*, *op. cit.*, p. 75-79.

¹⁸⁹⁰ Brigitte Chapelain, « La prescription dans les blogs de lecteurs : de l'incitation à la recommandation », art. cité, p. 51.

¹⁸⁹¹ Voir par exemple le Blog « Parlons fiction » : <https://www.parlonsfiction.com/category/blabla-litteraire/actualites/>. D'autres de ces acteurs confèrent une importante place à des ouvrages plus anciens, voire « classiques » ; ainsi du blog « Lilly et ses livres » : <http://lillyetseslivres.canalblog.com/> [consulté le 30 juin 2023].

À l'inverse des suppléments littéraires des quotidiens papier et de certains magazines mettant en avant des livres qui sont déjà des produits phares avant même qu'ils ne paraissent ou des ouvrages d'écrivains réputés, les blogs de lecteurs favorisent [...] le déploiement de la diversité littéraire et l'accès à des titres inconnus ou absents des vitrines des libraires¹⁸⁹².

Blogueurs, booktubers et assimilés, pouvant aborder des sujets très variés, disposent ainsi d'un pouvoir de prescription notablement utile aux secteurs usuellement moins représentés sur le marché et à leurs auteurs, parmi lesquels se comptent les sous-genres¹⁸⁹³. Cette considération permet d'ouvrir la réflexion : du fait de leur action bénéficiant aux auteurs peu visibles, ces pratiques présentent-elles des opportunités de mise en avant des auteurs autoédités, supposément en charge de leur propre promotion ? Cette recommandation n'est pas impossible ; selon Lorraine Feugère, « les blogueurs et les booktubers sont le cache-misère des nombreux auteurs autoédités qui cherchent à trouver une visibilité sur internet¹⁸⁹⁴. » L'intégration de telles œuvres dans les chroniques se constate ainsi, certains acteurs – de faible renommée – s'y dédiant entièrement¹⁸⁹⁵ ; même d'autres comptant parmi les plus prescripteurs, n'y sont pas entièrement fermés et y ouvrent ponctuellement leur attention¹⁸⁹⁶. Ayant pris la mesure de la pertinence de ce réseau de prescription alternatif, la dynamique de prise de contact est favorisée par les producteurs de ces ouvrages ; le site de MonBestSeller présente ainsi : « Autoédités : les blogueurs ne sont pas vos ennemis, soyez humains¹⁸⁹⁷ ! » Malgré tout, la couverture des ouvrages autoédités pris en compte laisse apercevoir une certaine disproportion comparativement à ceux publiés par des structures « traditionnelles »¹⁸⁹⁸ ; plus radicalement, certains acteurs s'y refusent expressément¹⁸⁹⁹, contribuant d'autant plus à valoriser l'action du

¹⁸⁹² Brigitte Chapelain, « La prescription dans les blogs de lecteurs : de l'incitation à la recommandation », art. cité, p. 54.

¹⁸⁹³ Le blog « Parlons fiction » présente ainsi : « Mes genres littéraires préférés se tournent vers le fantastique, le gothique, les histoires d'horreur et globalement, tous les genres de la littérature de l'imaginaire. » <https://www.parlonsfiction.com/a-propos/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸⁹⁴ Lorraine Feugère, « "La littérature, c'est pas un truc hautain" : une étude de la mise en scène de la lecture sur les blogs littéraires et les chaînes BookTube », *op. cit.*, p. 349.

¹⁸⁹⁵ Ainsi par exemple d'Abby, détentrice du compte Instagram [@portailautoedition]. <https://www.instagram.com/portailautoedition/?hl=fr> <https://www.instagram.com/portailautoedition/?hl=fr> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸⁹⁶ Dans un *post* du 14 avril 2020, la blogueuse Mademoiselle lit indique « Je laisse parfois la place dans mes lectures à des romans autoédités, comme je l'ai fait pour *Trente-trois jours de pluie* de Julie Toutin. Je fonctionne au feeling et fais toujours confiance en mon instinct. La douce couverture de ce roman m'a convaincue de le lire. » <https://www.mademoisellelit.com/trente-trois-jours-de-pluie-julie-toutin/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸⁹⁷ <https://www.monbestseller.com/actualites-litteraire/5026-auto-edites-les-blogueurs-ne-sont-pas-vos-ennemis-soyez-humains> [consulté le 30 juin 2023]. Diverses plateformes d'édition proposent ainsi, parmi leurs forfaits payants, l'envoi des projets aux influenceurs (voir *infra*).

¹⁸⁹⁸ Par exemple, le blog Le Souffle des mots en compte deux seulement avant son abandon (<http://lesouffledesmots.blogspot.com/search?q=auto-%C3%A9dition>) ; le blog de Mademoiselle lit trois (<https://www.mademoisellelit.com/?s=auto-%C3%A9dition>) ; le blog de Anaïs Serial Lectrice onze (<https://anaisseriallectrice.com/tag/auto-edition/>). Des écarts plus importants peuvent se constater : le blog Les lectures de Lily en compte une cinquantaine (<https://www.leslecturesdelily.com/search/label/Auto-%C3%A9dition>) ; le blog Charlotte Parlotte n'en contient aucune (<https://charlotteparlotte.com/?s=auto-%C3%A9dition>) [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸⁹⁹ Dans un billet, la blogueuse Sophie Adriansen dit ainsi : « Par ailleurs, je sais quel rôle peut jouer un éditeur ;

filtre éditorial. Cette dernière constatation invite dès lors à reconsidérer le rôle des « nouveaux prescripteurs ». Du fait que les livres promus sont très majoritairement issus du biais traditionnel, ces acteurs paraissent exposer des *produits* avant tout. Quoique ces acteurs puissent parfois dire vouloir se dédouaner d'une telle intention¹⁹⁰⁰, la concentration du discours sur l'objet fait que la structure comme marque est, par ce biais, toujours indirectement médiatisée¹⁹⁰¹. Si l'objectif reste d'optimiser l'adresse au public, le schéma dans sa globalité participe indirectement à la perpétuation du livre imprimé par le milieu institué comme modèle principal de cette forme de production culturelle.

En conséquence, s'ils ne se veulent « ni critiques, ni libraires¹⁹⁰² », ces acteurs s'en rapprochent malgré tout à certains égards. Plus encore, diverses tentatives d'établissement de ponts auprès des instances traditionnelles contribuent à fragiliser leur distanciation de la « chaîne du livre » instituée. Ces acteurs se voient en diverses occurrences directement courtisés par les éditeurs qui tentent de les rajouter progressivement à leurs logiques promotionnelles, du fait de leur force d'exposition auprès d'abonnés représentant tout autant de consommateurs potentiels (voir *infra*). En effet, si la visibilité qu'ils confèrent n'est pas égale d'un blogueur à l'autre, quelques-uns de ces acteurs n'en sont pas moins progressivement érigés en véritables « influenceurs littéraires », fédérant autour d'eux de larges communautés¹⁹⁰³. Se contentant parfois de l'envoi de services de presse, le lien prend parfois la forme de partenariats, se réalisant donc au possible prix de leur autonomie.

De la sorte, si par l'affichage de la « passion de lecture », ces pratiques expriment le désir de s'inscrire dans un ensemble de « pratiques communautaires et collaboratives de

un rôle tout sauf accessoire pour un texte. Je ne crois pas que les maisons d'édition publient les mauvais textes de gens connus au détriment des bons textes d'anonymes. Je crois que le système est rodé, que le tamis fonctionne, qu'un bon texte jamais ne passe à la trappe – si tant est que son auteur se donne la peine de trouver l'éditeur, le seul peut-être (la maison, ou la personne) qui saura le considérer à sa juste valeur. » Sophie Adriansen, « Je ne lis pas d'autoédition » [en ligne], sur *Sophie lit*, 14 janvier 2016. <https://sophieadriansen.wordpress.com/2016/01/14/je-ne-lis-pas-dauto-edition/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹⁰⁰ Voir Lorraine Feugère, « "La littérature, c'est pas un truc hautain" : une étude de la mise en scène de la lecture sur les blogs littéraires et les chaînes BookTube », *op. cit.*, p. 322. Lorraine Feugère formule notamment qu'« en acceptant de faire le jeu des maisons d'édition, c'est la "sincérité" du blogueur et/ou du booktubeur qui peut être remise en question par ses pairs ou ses publics. » (*Idem.*)

¹⁹⁰¹ Une explication peut se trouver dans le fait que la *démonstration* soit couramment motrice de l'argumentation de ces relais, faisant de la matérialité de l'objet une condition nécessaire à sa mise en avant (tout particulièrement dans le *booktubing*).

¹⁹⁰² Lorraine Feugère, « "La littérature, c'est pas un truc hautain" : une étude de la mise en scène de la lecture sur les blogs littéraires et les chaînes BookTube », *op. cit.*, p. 260.

¹⁹⁰³ La portée de ces « influenceurs littéraires » peut notamment se constater à l'aune du nombre de leurs abonnés sur les différents réseaux. En prenant Youtube et Instagram comme points d'ancrage, nous pouvons notamment citer parmi les plus importants : Le Souffle des mots ([@lesouffledesmots]), 111 000 et 86 000 abonnés respectivement ; Mademoiselle lit ([@mademoisellelit]), 2 600 et 83 000 ; Nine Gorman ([@ninegorman]), 75 000 et 51 000 ; Margaud Liseuse ([@margaudliseuse]), 72 000 et 33 000 ; Emilie Bulle Dop ([@bulledop]), 72 000 et 34 000.

recommandation [...] où lire prend le pas sur vendre¹⁹⁰⁴ », ces supports n'en paraissent pas moins reliés, de façon plus ou moins manifeste, au système marchand dont ils se font les représentants.

Si la communauté peut ainsi être dépendante d'une autorité préexistante dans le monde du livre, elle peut être aussi indépendante de ces réseaux préétablis : ses réseaux propres lui sont alternatifs. Ainsi, dans l'espace numérique, la donne change : il existe toujours des réseaux professionnels, et d'autres partagés par tous, mais, dans bien plus d'entre eux qu'auparavant, l'auteur acquiert son autonomie, et le lecteur est inclus. Qu'il s'inscrive dans une dynamique spectaculaire ou qu'il se constitue comme masse, celui-ci s'affirme et devient source de jugement, de valorisation, de légitimation. Cette position lectoriale n'est pas *négociée* avec les formes préexistantes du pouvoir ; elle est une affirmation d'autorité, qui se veut équivalente aux autorités traditionnelles ; de fait, elle paraît se réaliser au détriment de l'instance éditoriale. Mais en dépit de cette double autonomie auctoriale et lectoriale, l'isolement n'est jamais complet : ces formes à la périphérie des sphères traditionnelles ne peuvent éviter la considération parfois dévalorisante, mais aussi parfois encourageante que ces dernières portent à leur égard. La réalité de la pluralité des modèles invite même à des rapprochements, qui parviennent à se dessiner entre les deux ensembles.

9.2. Une recherche d'autorité « alternative » tempérée par la réalité : la puissance persistante des modèles institués

A de multiples égards, une crise de l'édition traditionnelle s'observe : la chaîne du livre est remise en question, et de fait ses représentations le sont aussi. Une mythologie nouvelle se construit : dans un milieu où toutes les structures, tous les individus se disent légitimes et agissent en conséquence, chacun se voit en mesure et en droit de se dire prescripteur, ou porteur de valeur. Toutefois, ces mutations permettent-elles une véritable émancipation de l'auteur ? Entre la portée symbolique du discours relatif à un concept, et la réalité pratique reliée à l'application de ce concept existe toujours un écart. De la sorte, divers indices liés à l'exploitation de l'autoédition sur internet – par les auteurs comme par les plateformes – indiquent une liberté finalement plus que relative vis-à-vis des moyens alternatifs de la création – et tout particulièrement par ce que proposent ces plateformes elles-mêmes – que du système « dominant » et de ses contritions hiérarchiques.

¹⁹⁰⁴ Sylvie Ducas et Maria Pourchet, « De la prescription : comment le livre vient au lecteur », dans *Communication & langages*, n°179, 2014/1, p. 27.

9.2.1. Le capital symbolique de l'autoédition : la démultiplication des logiques traditionnelles ?

Parmi les moyens auxquels recourt une instance dominante pour donner de la légitimité au rapport de domination qu'il entend conserver, on compte selon Weber la recherche de légitimité dite « traditionnelle », exploitée par le recours à des valeurs établies en amont, « éternel hier » auquel il est toujours possible de se référer. Les plateformes d'édition, trop récentes pour pouvoir recourir à de tels supports symboliques, doivent donc agir en l'absence d'une telle d'autorité (au sens wébérien) afin de bâtir leur légitimité ; à l'inverse, c'est le détachement de règles instituées « par le passé » et inamovibles, doublé de l'absence de recours à des figures tutélaires qui est à la source même de la légitimité proclamée : pas d'historique lentement bâti au fil des décennies, élaborant un catalogue valorisé sur la scène littéraire par la consécration de « grands écrivains » inséparables symboliquement du catalogue, mais des amateurs ; pas de légendaire « homme de lettres » à leur direction, mais des professionnels (ou des passionnés) de la communication. Mais si ces arguments fondent les discours de nombre de structures indépendantes, ceux-ci s'observent-ils systématiquement dans la pratique ? Si les plateformes se définissent pour partie comme alternatives au système, et cherchent à s'éloigner d'une partie de ce qui fonde le capital symbolique de cette sphère de production culturelle, d'autres aspects laissent voir une nette inspiration du modèle traditionnel, copiant parfois leurs codes.

9.2.1.1. L'exploitation de codes similaires de classification

La pratique de l'écriture amateur en autonomie des systèmes institués permet un détachement du pouvoir de catégorisation imposée par l'autorité éditoriale (voir partie II). Certaines communautés amateurs tendent ainsi à ne pas se limiter aux seules catégories les plus ancrées dans les modèles entérinés. Cette séparation s'étend à la littérature ; retrouvée dans les outils de classements indépendamment de la somme d'œuvres identifiées par les mots-clés, cette liberté de choix laissée à l'auteur dans les attributs d'identification favorise tout particulièrement l'exploration de genres et sous-genres autrement déconsidérés¹⁹⁰⁵, en offrant même l'opportunité de possibles *hapax* génériques : « L'autoédition permet aux gens de croire en leur projet, qu'ils soient bons ou non. Dans le lot, on trouve aussi des livres extrêmement atypiques, qui n'ont pas su trouver preneur parce qu'ils ne s'inséraient pas dans des genres ou dans des catalogues. » (Julia Richard) ; « je vois passer des livres classés premiers dans leur

¹⁹⁰⁵ Par exemple, les sous-catégories du « roman » sur Librinova se distinguent en « Chick lit », « Contes et légendes », « Fantasy, merveilleux », « Littérature générale », « Romans d'amour et sentimentaux », « Romans d'aventures », etc. Voir <https://www.librinova.com/librairie> [consulté le 30 juin 2023].

catégorie de vente, où on atteint la décadence totale, comme des bouquins érotiques sur les dinosaures. » (Sarah Berziou) Lecteurs comme auteurs s'adressant à ces structures alternatives se distinguent bel et bien du fait de leur rapport particulier au marché : qu'elle fasse suite à un refus des éditeurs ou à un refus d'adresse à ces derniers, cette liberté répond à un *besoin* de création puis de consommation (ou de simple consultation en cas de gratuité) d'une production qui n'est pas celle de l'édition traditionnelle :

[...] ma théorie est que les gens qui écrivent de la littérature de genre ont peut-être une moins haute opinion d'eux-mêmes que celui qui pense qu'il a écrit un chef-d'œuvre de la littérature et qui veut le Goncourt. L'autopublier est donc plus simple pour eux, car ils n'ont pas de barrière. Il reste toujours cette idée que ce n'est pas de la vraie littérature, que c'est le roman de gare. Il y a aussi l'idée que les lecteurs de littérature de genre sont aussi ceux que l'on retrouve sur les réseaux de lecteurs ou sur les blogs. (Charlotte Allibert)

Face à un sentiment d'insuffisance devant être complété ailleurs, les nouveaux producteurs s'inscrivent dans une dynamique d'écriture sous le signe de la communauté d'intérêts : les marginaux deviennent décideurs des codes du genre, en détachement potentiel des normes instituées. Toutefois, quelques indices viennent tempérer cette réalité. Si certaines plateformes peuvent faire figure de véritables laboratoires d'expérimentation, d'autres paraissent combiner cette offre d'un choix auctorial dans la catégorisation à la réintégration de catégories génériques plus usuelles¹⁹⁰⁶, voire se limitent à celles-ci¹⁹⁰⁷. La démultiplication des mêmes syntagmes classifiants que ceux des modèles traditionnels par les outils de recherche et l'organisation des mots-clés laisse transparaître l'objectif d'une facilitation de la navigation par l'internaute. Ceci entraîne pourtant deux conséquences : en aval, cette action de guidage des consultations agit dans le sens d'un gommage des différences esthétiques, par effet lissant (voir partie II). En amont, une telle délimitation peut paraître comme une contrainte : si la liberté n'est pas absolue, alors, bien que la catégorisation ne soit pas formellement *imposée* à l'auteur lors de la mise en ligne, tout du moins la réalisation d'un choix parmi une liste préétablie est-il nécessaire. Quoique l'esquive du procédé de reconnaissance qu'engendre le système institué agisse dans le sens d'une construction autopoïétique de la littérarité (voir *supra*), tout support d'expression du texte présente ainsi le risque, dès lors qu'il est périauctorial, d'induire un prisme de lecture nuançant cette dynamique. Par la persistance de tels filtres de sélection et de présentation, la régulation et la construction des sites laissent donc apparaître en filigrane la présence de proto-catalogues, cadres structurels fonctionnant comme ceux des éditeurs.

¹⁹⁰⁶ Ainsi de MonBestSeller dont les catégories exposées de manière visible sont les suivantes : « roman », « suspense », « SFF » (Science-fiction et Fantastique), « jeunesse », « essai », « autobiographie », « témoignage », « poésie », « érotique », tous les autres genres étant rassemblés dans la catégorie « autres ». Voir <https://www.monbestseller.com/auteur/liste> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹⁰⁷ Comme en témoignent les catégories visibles sur la librairie du site Book on Demand. Voir <https://www.bod.fr/librairie/> [consulté le 30 juin 2023].

Il est cependant à préciser que cette prééminence des « métaphores mortes » est d'origine double : si elle peut être du fait de la plateforme elle-même, la standardisation des mots-clés peut aussi être active de la part des usagers, et la conséquence d'un engagement auctorial. Quoique celui-ci jouisse certes d'une liberté dans la caractérisation de son œuvre, le recours aux mots-clés *du fait de l'auteur* lorsqu'il s'autopublie n'en est pas moins indispensable, de sorte à ce que son œuvre puisse être identifiée, et de fait proposée aux internautes. Or, si un genre (ou un sous-genre) ne peut trouver de public régulier que lorsque la dénomination se stabilise, un auteur qui n'identifie pas son texte, ou bien l'identifie de manière (exceptionnellement) peu commune risque une plus grande invisibilité parmi la masse¹⁹⁰⁸. Au-delà de l'expérimentation, le mimétisme des définitions déjà entérinées révèle alors un désir d'inscription au sein de genres porteurs, ou du moins (re)connus auxquels les auteurs continuent d'identifier consciemment leurs écrits. Pour cette raison, et en dépit de la grande variété des modèles de plateformes ainsi que du libre accès permis par celles-ci aux auteurs du fait de l'absence de filtre de sélection, leur utilisation révèle une concentration certaine sur les genres dominants, et tout particulièrement sur la littérature : « les romans sont ce qui marche le mieux » (Charlotte Allibert) ; « les gens comprennent que c'est de la littérature, un appel à la littérature et à l'écriture » (Christophe Lucius). Les ouvrages relevant d'autres secteurs ne sont pas exclus : « Un autre profil qui se développe est celui des experts professionnels d'un domaine, qui n'écrivent pas de fictions. Eux viennent chercher la rapidité et la liberté dans l'autoédition : ils savent que même en trouvant un éditeur sur leur sujet, ça n'ira pas vite pour eux, et veulent pouvoir dire ce qu'ils veulent. » (Charlotte Allibert). Ils représentent néanmoins une portion moindre : la production non-littéraire reste marginale, quoique certains y ouvrent le champ et le défendent : « On se développe aussi dans d'autres secteurs : on était très centrés sur la littérature au départ, et on a de plus en plus de pratiques, de livres d'experts, ce qui intéresse également les éditeurs. » (Charlotte Allibert)¹⁹⁰⁹ Dans la poursuite de cette idée, et tout en laissant induire que les velléités d'écriture sont essentiellement romanesques, l'homothétie spontanée ne s'observe pas que dans l'acte de catégorisation, mais dans la pratique d'écriture plus généralement. Si internet offre une nouvelle dimension que ne permet pas le papier, par son

¹⁹⁰⁸ MonBestSeller dispose ainsi d'une catégorie intitulée « autre - autres », effaçant tout élément distinctif de genre ou de thème. <https://www.monbestseller.com/auteur/liste/autres/autres> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹⁰⁹ Les catalogues en ligne de ces structures confirment ces affirmations. Librinova compte environ 800 titres n'appartenant pas aux catégories littéraires sur les 3 500 titres de son catalogue (<https://www.librinova.com/librairie>) ; Monbestseller, environ 850 sur un total de plus de 5 500 titres (<https://www.monbestseller.com/auteur/liste>). Plus que tous les autres, Atramenta montre bien une domination écrasante de la littérature (et de la poésie tout particulièrement), comptant plus de 20 000 titres au total dans ces domaines, contre environ 5 000 n'en relevant pas. <https://www.atramenta.net/lecture-libre/themes/> [consulté le 30 juin 2023].

support permettant la transmédiation (images, vidéos, son, etc.), ces nouvelles possibilités ne paraissent malgré tout pas intensivement exploitées sur les plateformes d'autoédition ou par leurs utilisateurs : des œuvres originales s'observent ponctuellement, mais ne sont pas majoritaires au sein des catalogues¹⁹¹⁰. Mais comme Patricia Duliscouet le rappelle, « Le marché du livre enrichi n'a pas trouvé sa place et n'a donc jamais vraiment démarré » ; ainsi, la dynamique créative sur ces espaces demeure somme toute comparable à celle de l'activité éditoriale en ligne : la plupart des propositions restent essentiellement textuelles, et visent bien à faire paraître *le livre* avant tout dans une conservation du rapport à la lecture institué par le papier. L'imaginaire collectif de l'œuvre de fiction et de l'écrivain demeure ; la possibilité d'une projection non médiate dans l'horizon d'attente lectorial n'empêche pas la domination des formes les plus courantes de la création. La réitération des usages dominants dans une recherche de légitimation de son activité s'observe également dans l'instauration de diverses stratégies promotionnelles.

9.2.1.2. Les moyens mis en place par les plateformes pour répondre à l'impératif besoin de visibilité

L'orientation vers l'autoédition peut résulter d'une volonté d'autonomie, mais aussi être motivée par des intérêts de gains financiers (voir *supra*). L'espace numérique étant potentiellement partagé par tous les individus disposant d'un accès à internet (à l'exception des « zones restreintes » aux professionnels), la mise à disposition de la création amateur l'expose à un public potentiellement tout aussi large que celui de la création professionnelle. L'accessibilité n'étant plus contrainte par la limitation des moyens physiques (tirages divers, édition limitée, risque de rupture de stock, etc. qui sont d'autant plus fragiles que les producteurs sont mal dotés), internet se conçoit *a priori* comme une zone d'égalité des chances ; à cette fin, ces plateformes offrent un support idéal : une certaine masse lectoriale et potentiellement acheteuse est au rendez-vous : « Cette exposition est comme si vous étiez en

¹⁹¹⁰ Cet attachement aux formes homothétiques découle parfois des possibilités permises par la plateforme : ainsi, le KDP d'Amazon ne permet pas de telles pratiques transmédiatiques : « À l'heure actuelle, KDP n'accepte pas les éditions Kindle intégrant du contenu audio/vidéo. À l'heure actuelle, ce format ne prend pas en charge la composition améliorée. » https://kdp.amazon.com/fr_FR/help/topic/GCRRGQL2SPQXYXD4). Sans le formuler explicitement, d'autres plateformes le laissent apercevoir par l'absence de services proposant la publication de livres enrichis sur leur sites (ainsi de Librinova). Ces œuvres publiées par le biais de plateformes se trouvent sur certaines d'entre elles en de rares occasions : le site de MonBestSeller consacre un seul article à un livre « enrichi », *Je ne ferai pas mieux que mon père*, par Julien Druinaud. S. n. « Lire en ligne "Je ne ferai pas mieux que mon père" et rencontrer l'auteur, Julien Druinaud » [en ligne], dans *MonBestSeller*, 3 juin 2014. <https://www.monbestseller.com/actualites-litteraire/2319-lire-en-ligne-je-ne-ferai-pas-mieux-que-mon-pere-et-rencontrer-lauteur>. L'ouvrage n'est d'ailleurs plus disponible à l'heure actuelle. (<https://www.monbestseller.com/manuscrit/je-ne-ferai-pas-mieux-que-mon-pere>). Remarquons néanmoins la plus grande facilité de production d'ouvrages interactifs via l'Apple Book Store, par le biais de l'application Pages (anciennement Ibooks Author. <https://support.apple.com/fr-fr/guide/pages/tan843057764/mac> [consulté le 30 juin 2023]).

devanture dans une FNAC, et que mille personnes allaient passer devant tous les jours, l'ouvrir ou pas, lire ou pas la quatrième de couverture. C'est une immense vitrine d'auteurs non édités. » (Christophe Lucius) Dans ce contexte, la question reste de savoir si, parmi les auteurs autoédités qui commercialisent leurs ouvrages, plusieurs arrivent à « vivre de leur plume ». Il apparaît que cet objectif est tout aussi difficilement rempli que dans le circuit classique : « La réussite existe dans l'autoédition, et Amazon est champion pour mettre en avant les cinq ou six succès, et faire rêver tous les autres, mais les auteurs d'autoédition vendent en moyenne très peu » (Patricia Duliscouet) ; « le plus souvent, rêver d'un succès par l'autopublication est une chimère » (Jean-François Merle). La considération de succès avérés laisse supposer que leurs auteurs parviennent parfois à en tirer des moyens de subsistance¹⁹¹¹. Toutefois, cette réalité ne concerne finalement qu'une minorité d'utilisateurs ; si les créateurs génèrent de la valeur, la plupart ne tirera aucun profit de sa production, au contraire de la plateforme qui les héberge : « En fin de compte, dans les autoédités, il n'y en a pas beaucoup plus qui réussissent vraiment à se démarquer que parmi les auteurs édités à compte d'éditeur. » (Laure-Anne Braun) A tout le moins, ce constat ne fait que confirmer les hypothèses précédemment avancées : les préoccupations auctoriales portent plus volontiers sur l'acquisition et la reconnaissance du statut d'écrivain auprès d'un public que sur les préoccupations relatives à la solidité de son statut au sein de l'espace économique. Refusés par les structures traditionnelles, désireux d'autonomie, en quête de facilité de mise à disposition, etc., à de multiples points de vue, le recours à l'autoédition résulte bien d'abord d'un désir d'exposition de l'œuvre auprès d'un public, ce que la gratuité d'une part conséquente de la production, sur les supports qui la permettent, ne fait que confirmer (voir *supra*). Les énoncés visibles sur ces plateformes ou prononcés par leurs gérants témoignent d'une prise de conscience de ce désir, selon lequel les auteurs qui y recourent sont à la fois en quête de statut auctorial et de légitimité (voir *supra*), mais *aussi* en quête de visibilité : « L'idée est que vous avez créé un livre, mais que vous n'avez pas de lecteurs : ce que nous vendons, c'est le fait de vous en apporter un panel, et vous verrez si votre livre plaît ou non. » (Christophe Lucius)

De la sorte, plus que les ventes effectives, le plus important serait la légitimation par une masse visionnante qui, du fait de sa taille (variable selon la nature du public visé), confirmerait le succès. Or, même autoéditées, les œuvres sont déjà *en essence* inscrites dans un système concurrentiel dès qu'elles entrent sur un marché, en ce qu'elles deviennent des produits mis à la fois face à leurs équivalents (la production autoéditée, d'un site particulier ou dans son ensemble), et à l'ensemble de la production « du livre » plus généralement (voir *supra*). La

¹⁹¹¹ Dans l'une de ses infographies, le site Librinova indique ainsi qu'« En 2017, une auteure a perçu plus de 45 000 euros de droits sur ses ventes. » <https://www.librinova.com/blog/les-chiffres-cles-de-lautoedition/> [consulté le 30 juin 2023].

concurrence entre les auteurs ne se fait pas tant en matière de chiffre d'affaires que de lectorat ; il demeure que, dans cette dynamique, la mise en place de stratégies de distinction s'impose afin de permettre la démarcation, *a fortiori* au sein des proto-catalogues eux-mêmes, du fait du nombre conséquent d'œuvres disponibles sur ces plateformes : « La plus grosse difficulté qu'ont les auteurs autoédités, c'est la promotion. [...] Beaucoup d'auteurs pensaient que le seul fait d'être sur Amazon suffisait. Non. Avoir son livre dans une seule librairie, même la plus prestigieuse, ne suffit pas pour assurer la promotion. » (Sébastien Cataldo) Ces moyens de démarcation peuvent être recherchés par l'auteur : « Pour "survivre" dans l'autoédition, il ne s'agit pas que de produire des textes de qualité. Il faut aussi que le réseau, le marketing, la communauté se construisent autour de l'ouvrage, qui ne bénéficie pas d'une structure éditoriale pour le porter. » (Laure-Anne Braun) ; mais si celui-ci, du fait de l'autonomie, se retrouve majoritairement responsable de sa propre promotion, les plateformes d'autoédition peuvent néanmoins fournir divers outils visant à tempérer l'invisibilisation, de sorte à répondre au mieux aux désirs des utilisateurs d'être vus et lus. Ces outils reposent notamment sur divers moyens de classement, par nombre de visionnages, de vente, ou par notation¹⁹¹². Il apparaît de fait que ces réseaux exploitent les mêmes relais d'accès à la visibilité que ceux du système institué : la presse professionnelle fait déjà état de méthodes similaires de valorisation par la quantification, comme le fait *Livre Hebdo* avec sa liste des meilleures ventes hebdomadaires¹⁹¹³. Les sites utilisant de tels classements entérinent ainsi l'avis de la masse comme valide de par sa seule action de consommation, dénuée de discours de justification ou de légitimation. Certes, une différence tient en ce que si les outils de classement sur de tels sites peuvent faire de la somme des ventes concrètes le seul argument attestant du succès, elles peuvent aussi ne procéder à cette indexation qu'en rendant compte de l'intérêt des masses simplement consultatives, se reposant alors sur le seul nombre de vues ; toutefois, dans leur finalité, les effets ne sont pas tant différents du circuit de l'imprimé : la légitimité par le succès quantifiable est considérable dans l'espace numérique¹⁹¹⁴. Mais en conséquence, les écueils de cette réitération se retrouvent également : tout comme le succès appelle le succès, les outils de classement par vues contribuent en contrepartie à l'effacement des uns au profit des autres. Ainsi, s'il est manifeste qu'un certain public est déjà obtenu, celui-ci reste extrêmement variable ; le succès escompté

¹⁹¹² Atramenta dispose d'un onglet « tendances » (https://www.atramenta.net/ebooks_gratuits/tendances) ; MonBestSeller d'un onglet « Wall of Books » (<https://www.monbestseller.com/wallofbooks>) ; TheBookEdition d'un onglet « meilleures ventes » (<https://www.thebookedition.com/fr/librairie-en-ligne>), etc. [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹¹³ Voir <https://www.livreshebdo.fr/meilleuresVentes> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹¹⁴ Comme le présente Bertrand Legendre, cette situation rappelle notamment la situation du livre de poche dans les années 1950 et 1960. Précisons toutefois que le poche doit enregistrer concrètement un certain seuil de vente ; la quantification fait suite à des acquisitions effectives par les acheteurs. Voir Bertrand Legendre, *Ce que le numérique fait au livre*, op. cit., p. 124.

n'est le plus souvent pas significatif (en France, tout du moins) et les auteurs, pour leur part, rencontrent un succès le plus souvent mitigé lorsqu'ils recourent à ces modèles.

Néanmoins, quoique ces multiples outils puissent certainement bénéficier à divers auteurs (et au détriment de ceux moins bien classés), ceux-ci reposent du fait même de leur nature algorithmique (voir *supra*) sur une légitimation tirée de l'action du lectorat comme masse. Cette absence d'intermédiaires professionnels laisse une responsabilité conséquente à une masse proprement incontrôlable. D'autres outils de démarcation plus spécifiques sont parfois mis en place par ces plateformes¹⁹¹⁵. Ces logiques témoignent d'une intervention humaine singulière – et non plus seulement algorithmique – dans l'acte de démarcation ; malgré tout, ces « accélérateurs » perpétuent l'établissement d'une accentuation de l'attention sur les productions déjà les plus vues, qui rappelle les démarches à l'œuvre dans l'édition imprimée. Dans un cas comme dans l'autre, l'auteur demeure passif dans la stratégie ; afin de pallier cet écueil, en d'autres cas, les stratégies de distinction peuvent être activées *de son fait*.

9.2.1.3. Des outils de démarcation et de valorisation reproduisant les schémas du circuit traditionnel

Les moyens employés à des fins de distribution et de promotion étant, dans le cadre d'un contrat d'édition, engagés par l'instance éditoriale au sein d'un système déjà organisé, ne sont plus mobilisables dans l'autoédition : comme dans l'édition à compte d'auteur, l'auteur autoédité a ses responsabilités à sa propre charge. Forme la plus aboutie de l'affranchissement, l'autoédition repose donc sur le principe d'une autonomie intégrale de l'instance auctoriale ; toutefois, la prise en charge intégrale de l'œuvre par son auteur, soit l'autonomie absolue dans la réalisation et la mise à disposition, n'est ni systématique, ni imposée. Il convient ainsi de préciser que cette autonomie est rarement *totale*, l'auteur ayant fréquemment recours à divers maillons de la chaîne du livre, tiers assurant des tâches techniques ; à cette fin, les coûts peuvent être conséquents : « L'autopublication était une escroquerie jusqu'à il y a dix ou quinze ans, qui consistait à faire investir deux à cinq mille balles à des gens qui croyaient que parce qu'ils allaient être édités, allaient vendre leurs livres. » (Christophe Lucius) L'autoédition en ligne, du fait de la facilitation de la mise à disposition du texte, réduit d'autant plus ces éventuelles dépenses (voir *supra*) ; mais là encore, les diverses tâches peuvent être réalisées de deux manières : par l'auteur lui-même, ou bien par un service tiers. Le recours à des prestataires porte notamment sur une pluralité de tâches usuellement dévolues à l'instance éditoriale, mais ici

¹⁹¹⁵ TheBookEdition propose une sélection de « Coups de coeur » (<https://www.thebookedition.com/fr/21929-coups-de-coeur>) ; Iggybook propose une « Sélection des auteurs » hebdomadaire (<https://www.iggybook.com/blog/categories/selection-editoriale>), etc. [consulté le 30 juin 2023].

assurées par des agents spécialisés directement sollicités par l’auteur lui-même (services d’impression à la demande, de correction, de mise en page, etc.), de sorte à pallier d’éventuels manques de compétences :

Amazon proposait de dégager un peu ces distributeurs, mais il manquait encore des gens : beaucoup d’auteurs ne savent pas convertir un ebook, ni faire une mise en page ou quoi que ce soit. Il manquait donc seulement une prestation de service d’aide aux auteurs à passer le cap technique et administratif. Je suis l’un des seuls à faire ces prestations de service ; je fais à la place de l’auteur la conversion en ebook, la mise en page, l’ouverture du compte chez Amazon. Je fais le devis, puis une fois ma prestation réglée, l’auteur est en vraie autoédition, autrement dit en direct de vente et il n’entend plus parler de moi. (Sébastien Cataldo)

Malgré ces apports techniques, la prise en charge des moyens de démarcation par l’auteur lui-même se trouve en de nombreux cas grandement insuffisante : devant mobiliser indépendamment un réseau alternatif, le risque d’une invisibilisation est fort. Ainsi les plateformes proposent-elles fréquemment, outre les outils génériques de démarcation, des outils individualisés. Plus que par la hiérarchisation proportionnelle à la visibilité, la force prescriptive s’exprime directement par le biais de l’interaction *avec la structure* (ou plutôt les individus qui la composent), et non plus par le lectorat. Les services proposés par les structures dématérialisées sont ainsi multiples. Ces supports à la promotion se font *via* divers bouquets d’offres assurant les charges de diffusion et de distribution originellement occupées par les instances traditionnelles. Les services offerts gratuitement par les plateformes sont ordinairement limités ; les actions supplémentaires comptent parmi diverses options payantes¹⁹¹⁶. En choisissant celles-ci, l’auteur prend en charge, à ses frais, les coûts reliés à la réalisation de ces tâches dès lors qu’il ne les assure pas lui-même : « L’idée est que les auteurs puissent trouver chez nous tout ce qu’ils pourraient avoir dans une maison d’édition, et qu’ils puissent le prendre en fonction de ce dont ils ont besoin. » (Charlotte Allibert). Sans que ne soit vraiment établi un contrat « à compte d’auteur », ce modèle y ressemble beaucoup, du fait que les coûts relatifs aux stratégies de promotion sont prise en charge par l’auteur, mais assurés par une structure tierce : « Sur Iggybook, le travail est moins poussé car les gens payent en fonction du service qu’ils veulent : correction, bande-annonce vidéo, divers forfaits standards... On fait tout le travail d’un éditeur, sauf que ce sont des services payants. » (Patricia Duliscouet) Le prix des prestations peut rapidement atteindre celui de l’autoédition dans le circuit de l’imprimé : chez Librinova, « plusieurs ont pris notre option à 50 euros, et d’autres en ont dépensé des milliers. » (Charlotte Allibert), phénomène d’ailleurs source de critiques ; dans un détachement de ces pratiques, des acteurs défendent inversement des tarifs abordables :

[II] existe beaucoup d’arnaques et beaucoup de fausses « maisons d’édition » qui profitent de la

¹⁹¹⁶ Voir par exemple sur MonBestSeller : <https://www.monbestseller.com/services/tous> ; ou sur Librinova : <https://www.librinova.com/offre/services-a-la-carte/services-editoriaux> [consulté le 30 juin 2023].

naïveté des auteurs rêvant de trouver un éditeur (en facturant parfois des milliers d'euros pour publier un livre sans aucun soin), Atramenta propose un service de publication honnête, aux tarifs abordables et clairs. [...] L'autoédition pure et les sites qui permettent aux auteurs de publier un livre « tel quel » sont très profitables pour ces sociétés (qui se soucient uniquement de la quantité, pas de la qualité !) » (Thomas Boitel)

Quoiqu'il en soit, bien que là encore leur usage ne soit pas imposé mais laissé au libre choix de l'auteur, l'engagement à la diffusion par le biais de services payants témoigne d'une porosité entre les stratégies en dehors du livre (soit relatives à la diffusion) qui se déroulent dans le circuit traditionnel, et celles qui permettent aux œuvres de se rendre visibles sur les autres plateformes, alternatives à ce circuit. Ce besoin de compétences techniques mobilisées auprès de tiers, de sorte à augmenter les chances de la visibilité, se présenterait comme la marque de l'indispensabilité d'un intermédiaire en dépit du désir d'autonomie auctoriale : « Nous vendons des espaces de quatre ou cinq sortes, qui permettent de mettre les livres en avant, donc de les surexposer et de leur donner une propension à être consultés supérieure à ceux qui n'ont pas fait de promotion. » (Christophe Lucius) Ainsi, la considération de l'autonomie auctoriale dans l'autoédition, évoquée *supra*, est peut-être à nuancer du fait de l'existence de ces divers services proposés par les plateformes permettant de reconfier la charge de certaines de ces tâches entre les mains de spécialistes. Ces fonctions particulières, nécessitant des capacités techniques, requièrent un savoir-faire ou un temps que tous les auteurs ne sont pas prêts à investir. Mais si le livre devient *mis en scène* par l'instance réceptrice du paiement, quels espaces de visibilité sont occupés ? Si assurément les acteurs « en marge » paraissent recopier les codes dominants, les logiques d'imitation s'expliquent alors diversement : sont-ce des moyens d'appliquer des méthodes éprouvées dans leur efficacité ? En divers cas, l'engagement structurel argue en faveur d'une plus grande visibilité auprès d'un plus large réseau du livre lui aussi alternatif¹⁹¹⁷. L'exploitation est celle du pendant des logiques réticulaires de valorisation propre à l'espace numérique : constitués de sources de prescription spécialisées dans le monde du livre, fréquemment amateurs eux-mêmes (voir *supra*), ces relais de poids et de prestige inégaux sont parfois même moteurs de partenariats :

[O]n a tous les nouveaux médias autour du livre : les blogueurs, les influenceurs littéraires, ça marche très bien. Eux lisent de plus en plus en numérique, contrairement aux journalistes. [...] Ça n'a pas la même force de frappe, sauf les très connus ; mais comme ils sont très connus, on ne les touche pas non plus. Ils ont un impact au niveau d'un auteur autoédité qui n'a pas le même objectif de vente que Musso. (Charlotte Allibert)

En d'autres cas, cette mise en scène est bien plus modeste et se confine au site lui-même : « Le site ouvre sur le “Best of” : ce sont des livres repérés par le comité de lecture et qui ont été retenus. Là-dedans, il y en a des bons et des moyens. Nous mettons consciemment en

¹⁹¹⁷ Voir par exemple sur Librinova : <https://www.librinova.com/offre/services-a-la-carte/services-promotionnels/service-netgalley> [consulté le 30 juin 2023].

avant des livres qui n'ont aucune chance d'être édités, mais qui sont un peu plus que "lisibles" » (Christophe Lucius). Dans un cas comme dans l'autre, l'engagement n'est aucunement garantie d'augmentation des ventes, ou de réussite : « comme on ne sélectionne pas, si un livre n'est pas terrible, on peut faire autant de promotion qu'on veut, il ne donnera rien. » (Charlotte Allibert) Plus qu'une concrétisation du succès, la finalité de ces démarches semble surtout être la satisfaction de l'auteur. De la part des plateformes, la démultiplication des stratégies traditionnelles semble moins avoir comme objectif la démonstration d'un pouvoir sur le marché que d'induire la recherche d'une légitimité par l'application de principes déjà communs et reconnus. Incidemment pourtant, la copie des modèles symboliques laisse apercevoir une moindre efficience de « l'indépendance » dont nombre d'acteurs se revendiquent. Quant aux auteurs, si l'autonomie dont ces derniers jouissent par ces plateformes témoigne certes d'un certain détachement de la tradition, leur « liberté », voire leur « libération » ne serait-elle qu'une apparence en raison de la copie de ces modèles ?

9.2.2. Une recherche dissimulée de similarité des rapports hiérarchiques

9.2.2.1. Le besoin persistant d'une valorisation structurelle

L'autoédition imprimée nécessite l'existence de certains intermédiaires, à moins que l'auteur ne possède lui-même les moyens de création – notamment d'impression ; de la même manière, l'autoédition numérique laisse supposer la présence indispensable d'un support. Certes, le principe de la plateforme dite « d'autoédition », soit dédiée à ce modèle de production, n'est aucunement indispensable : le texte autopublié peut l'être sur une simple page web dénuée de tout hyperlien (ce qui en contrepartie le rendrait virtuellement inaccessible par le plus grand nombre), relayé sur un blog ou un site personnel. La réalité d'un recours à ces plateformes demeure pourtant indéniable ; sa fonction symbolique ne peut alors se résumer au simple moyen de mise à disposition de l'œuvre. Aussi modeste que soit son intervention, et quand bien même ces supports organisés se définiraient comme distincts de l'autorité éditoriale dite « traditionnelle », leur modèle d'interaction sociale reste similaire : celui d'un rapport établi entre un créateur d'une part, et d'autre part un moyen de diffusion/de promotion. Les plateformes d'autoédition s'instituent comme des réponses « dédiées » aux diverses velléités d'écriture, en offrant de plus les possibilités d'une visibilité accrue comparativement à une mise à disposition organisée par les seuls moyens de l'auteur ; en cela, elles induisent à la fois l'existence d'un désir d'être accessible par un public, et l'existence même de ce public comme masse d'internautes intéressés par la consultation des œuvres publiées par ces moyens spécifiques. Une forme de hiérarchisation persiste alors : elle est celle de la plateforme elle-même qui, comme support, se présente également comme relais légitime à accueillir des textes,

ou à permettre leur publication. Leur utilisation répond donc à une motivation dépassant le simple désir de publication, pour s'orienter vers la recherche d'un certain cadre valorisant ; de façon plus ou moins forte, la plateforme se présente donc toujours comme un espace possiblement fédérateur et produit un effet de communauté, d'appartenance à un cadre hyperonyme à l'auteur isolé. Cette fonction de caution structurelle que n'offre pas le site d'auteur ou le blog n'est pas pour autant aussi assumée d'un relais à l'autre : si elle peut se limiter à la simple utilisation indifférenciée d'un site par l'auteur¹⁹¹⁸, un argumentaire plus solide se construit ailleurs, reposant notamment sur l'exploitation de certains codes visuels ou structurels.

Comme vu *supra*, ces structures peuvent être ou non qualifiées juridiquement de « maisons d'édition » ; mais indépendamment de cette dénomination, divers énoncés valorisent la conception d'un rassemblement sous bannière, par l'association de l'auteur à une communauté dont le site serait le centre¹⁹¹⁹. Rejoindre la plateforme correspondrait alors à une certaine adhésion à ses valeurs, faisant de l'auteur l'étendard du modèle de l'autoédition et de la structure choisie plus particulièrement : « Cette communauté, elle, n'existerait pas sans les qualités éthiques de notre plateforme. » (Thomas Boitel)

Dépassant la simple esthétique du rassemblement motivé par un partage d'intérêt créatif, un brouillage des frontières à l'adresse de l'auteur-usager se dessine alors parfois, évoquant une dynamique fédératrice. En dépit de l'absence d'affiliation juridique entre une plateforme et un utilisateur (du fait de l'absence de contrat d'édition, auquel est préférée l'acceptation de CGU/CGV/CGS), une certaine forme d'affiliation morale – ou tout du moins son désir – peut être exprimée par la revendication d'un certain statut de la part des gérants : « Nous, clairement, on est éditeurs. Notre ADN, c'est d'être éditeurs » (Patricia Duliscouet)¹⁹²⁰, ou par le discours des auteurs eux-mêmes : « très régulièrement, des auteurs parlent de nous comme de leur maison d'édition. » (Charlotte Allibert) Si la passivité de l'engagement caractérise certaines de ces plateformes, la formulation d'un sentiment d'« appartenance » s'observe en d'autres lieux, réactivant l'effet de sérail vu auparavant (voir partie II), notamment par le trope de la

¹⁹¹⁸ Christine Lacroix déclare ainsi : « Je l'ai choisi [Lulu.com] parce que j'en ai entendu parler dans *Capital* ; je ne connaissais alors que l'autoédition payante. Je suis allée sur le site, je me suis dit que ça avait l'air assez simple à faire soi-même. [...] Je ne me suis pas du tout intéressée aux autres ; Lulu m'a suffi. »

¹⁹¹⁹ Le site de Librinova formule ainsi sur l'une de ses pages : « Rencontrez la communauté Librinova ! » (<https://www.librinova.com/blog/categorie/communaute-librinova>) ; celui de MonBestSeller sur sa page d'accueil : « MonBestSeller est une communauté de 5 000 auteurs et 220 000 membres » (<https://www.monbestseller.com/>) ; celui d'Atramenta indique être une « communauté littéraire en ligne » dans sa page de présentation (<https://www.atramenta.net/about>) [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹²⁰ Cette dénomination n'est pas uniformément déclarée : « Je ne me sens pas du tout éditeur » (Christophe Lucius).

« famille » éditoriale, à l'exemple de cette autrice publiée par Librinova : « Avec chacun des membres de l'équipe s'est nouée une belle relation, amicale ; ils tissent autour de leurs protégés des rapports quasi familiaux. On s'y sent bien, c'est primordial¹⁹²¹. » La revendication d'une caution structurelle contribue à relativiser, voire à fragiliser, le principe d'une autonomie retrouvée ; cette réorganisation du principe de la communauté réduite contribue en outre à renvoyer symboliquement le consommateur à la périphérie des rapport établis. Exclu conceptuellement de la « famille », des modèles limitent expressément son pouvoir d'attestation ou de valorisation : la communication avec les auteurs sur Iggybook n'est possible que par mail¹⁹²². Si dans ces diverses situations, l'échange reste certes possible (permettant donc l'immédiateté et la proximité dans l'interaction), les logiques qui président à ces conditions paraissent déterminées par le seul arbitraire des décisionnaires à la tête des plateformes ; elles participent de fait activement à atténuer la prospective d'horizontalisation des liens entre les différents utilisateurs. A cet égard, le « brouillage des frontières » entre le schéma traditionnel et le schéma alternatif peut directement s'adresser au consommateur, la nature même de l'offre pouvant jouer en ce sens ; l'effet peut alors notamment passer par l'intégration de marqueurs paratextuels, communs à ces œuvres et faisant effet d'estampillage par-delà la liberté dont dispose l'auteur dans la matérialisation de son travail. Quand bien même le lecteur pourrait chercher dans la production autoéditée le complément d'un manque de l'édition traditionnelle, cette frange particulière de la production alternative viserait à l'assimiler à elle par la présentation d'un encadrement légitimant comme *marque* : « Aujourd'hui, les livres numériques se professionnalisent, et donc ont l'air de plus en plus pro. Là où nous brouillons un peu les pistes est que sur une librairie en ligne comme la FNAC, Amazon, Cultura ou Kobo, le lecteur ne va pas forcément voir la différence entre le livre numérique publié par Lattès ou autre, et celui publié par Librinova. » (Charlotte Allibert)

La fragilisation du concept de désintermédiation rattachée à l'autoédition s'observe encore autrement d'une seconde manière : par la répétition, du fait même des structures, d'une hiérarchisation des auteurs au sein de ces proto-catalogues.

¹⁹²¹ <https://www.librinova.com/auteur/chrys-galia> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹²² Chaque fiche d'auteur permet ainsi la prise de contact par le biais d'un onglet intitulé « Ecrire à l'auteur », nécessitant toutefois la création préalable d'un compte par l'utilisateur. Voir par exemple <https://michel-juste.iggybook.com/fr/> » [consulté le 30 juin 2023].

9.2.2.2. La persistance d'une singularisation d'un auteur-marque par les structures d'autopublication

Tandis que certains sites d'autoédition se limitent à un onglet de présentation de l'auteur *via* les fiches de ses ouvrages (ainsi de Book on Demand), et que d'autres s'en abstiennent entièrement (ainsi du site Mon Beau Livre), d'autres promeuvent à l'inverse la distinction d'une image auctoriale individuelle de la masse des utilisateurs, par le biais la présence de fiches, complétées de bibliographies et surtout dont la rédaction est à l'initiative des auteurs eux-mêmes : ainsi de Librinova, Iggybook, Atramenta ou encore MonBestSeller. Ces fiches agissent parfois même à l'instar de sites personnels ; au croisement entre fiche sur site officiel et compte de réseau social :

L'idée à l'origine était de permettre à n'importe quel auteur, qu'il soit édité ou autoédité – puisque notre cible au départ, c'était plutôt les éditeurs – de pouvoir créer des sites très facilement et de manière gratuite. Un auteur [...] peut créer son compte, une page sur laquelle raconter sa biographie, mettre des photos, éventuellement des revues de presse, etc, et sa bibliographie avec autant de pages que l'auteur a écrit de livres. (Patricia Duliscouet)

Sous toutes ses formes, ces modèles réactivent l'autonomie dans la construction de l'*ethos* auctorial par la permission d'une exposition de soi. Mais complémentaire ou alternative aux réseaux sociaux, l'appropriation ne paraît pourtant pas véritable, puisque se déroulant encore sous la coupe de l'instance d'autorité ; ces relais exploitent fondamentalement la même logique que celle des éditeurs « en contrôle » (voir *supra*). Que l'accès aux fiches se fasse directement depuis la plateforme, ou procède par acte de démultiplication des codes visuels du site d'origine¹⁹²³, l'objectif est autant un moyen de mettre en avant l'auteur que la structure encadrante. Ce procédé, du fait qu'il s'adresse à tous les auteurs indistinctement, n'acte toutefois que superficiellement en faveur d'une singularisation ; c'est ainsi qu'en d'autres cas, l'action de la plateforme contribue à distinguer certains auteurs en particulier. Celle-ci se remarque plus aisément par la valorisation d'« auteurs-marques » ou « phares » que divers acteurs instaurent. Ce phénomène n'est pas nécessairement relié au paiement de prestations, mais est plus volontiers généré de l'initiative même des gérants des plateformes, par l'organisation d'entretiens¹⁹²⁴ ou par la production d'énoncés valorisants¹⁹²⁵. Plus qu'une simple promotion, l'objectif n'est plus ici tant l'augmentation de la visibilité que la mythification de l'auteur, par la mise en récit de sa posture. La mise en récit privilégie tout particulièrement le trope de la *success story*, passage de l'anonymat au succès : « Lorsqu'en septembre 2016, Chrys

¹⁹²³ Les « sites » d'auteurs d'Iggybook reprennent ainsi la charte graphique générique du site officiel. Voir par exemple <https://marie-salvatori.iggybook.com/fr/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹²⁴ Voir par exemple sur Book on Demand : <https://blog.bod.fr/portraits> ; ou sur MonBestSeller : <https://www.monbestseller.com/mbs-news/list/interview> [consulté le 30 juillet 2023].

¹⁹²⁵ Le blog de Librinova consacre ainsi plusieurs publications à ses « success stories ». Voir <https://www.librinova.com/blog> [consulté le 30 juillet 2023].

Telle choisit La Boutique des Auteurs pour publier son premier livre intitulé *Ta vie commence aujourd'hui*, elle n'imagine pas une seule seconde l'ampleur du phénomène qui va alors s'enclencher¹⁹²⁶. » Dans une appropriation réinventée du « *best-seller* »/« *best-viewer* », la particularité de ces figures tient en l'agrément du discours d'une évocation du rôle particulier jouée par l'autoédition dans la révélation : « En 2019, quand Magali Discours pose près d'une table Librinova sur laquelle il est écrit : “Et si votre vie d'auteur commençait à cette table ?” elle est loin de se douter de la grande aventure qu'elle s'apprête à vivre¹⁹²⁷. » ; comme dans la rencontre avec un large public : « Aujourd'hui, *Vivantes* s'est vendu à 21 000 exemplaires au total, dont environ 12 500 au format papier autoédité avec BoD, et 8 500 au format numérique. Nous nous sommes interrogé·e·s sur le succès de ce *best-seller*. Comment est née cette belle histoire¹⁹²⁸ ? »

Ainsi, si ces logiques de démarcation peuvent viser à la facilitation de l'identification des emblèmes, l'objectif complémentaire peut être la recherche d'une légitimation de la pratique alternative : le discours vise à s'atteler aux caractéristiques de l'imaginaire collectif de ce qui constitue un « véritable écrivain » pour le réintégrer dans un champ de production lui-même présenté comme tout aussi légitime que l'édition traditionnelle, reproduisant donc ses codes. De nouveau modelé sur les schémas déjà observables ailleurs, un argument transverse se retrouve là aussi fréquemment : paroxysme de l'« affiliation », ces mises en récit fonctionnent aussi comme des *storytellings* d'entreprise, jouant sur l'indissociabilité d'une structure de publication et de tels auteurs, quand bien même ceux-ci s'extraieraient ultimement de leur condition particulière (voir *infra*) : « Carène est une de nos plus anciennes autrices : on la publie depuis 2014. Ce sont des auteurs avec qui on a une relation très particulière, qui nous ont connus quand on était deux dans un petit bureau. Ils sont très fidèles, très attachés à nous et réciproquement. » (Charlotte Allibert) La construction de la légitimité structurelle est aussi celle faite *autour de ses succès* ; la valorisation est donc mutuelle. Mais si les procédés dominants se répètent, il en est de même pour leurs écueils : quoique les bénéficiaires soient manifestement identifiables, la concentration du discours sur une frange réduite du catalogue contribue à en invisibiliser d'autres, marque d'un écart de traitement. Si les travers observés sont de nouveau les mêmes, toutes les structures n'agissent toutefois pas en ce sens ; le seul recours au

¹⁹²⁶ S. n., « Chrys Galia ou le pari réussi de l'autoédition » [en ligne], dans *Librinova*, 28 juin 2017. <https://www.librinova.com/blog/chrys-galia/> [consulté le 30 juillet 2023].

¹⁹²⁷ S. n., « Success story : le rendez-vous réussi de Magali Discours avec son rêve » [en ligne], dans *Librinova*, 10 juin 2021. <https://www.librinova.com/blog/success-story-le-rendez-vous-reussi-de-magali-discours-avec-son-reve/> [consulté le 30 juillet 2023].

¹⁹²⁸ Nathalie David, « Marie-Haude Mériguet présente son *best-seller* autoédité : “Vivantes” » [en ligne], dans *Iggybook*, 21 juillet 2023. <https://blog.bod.fr/promouvoir/best-seller-marie-haude-meriguet/> [consulté le 30 juillet 2023].

classement de consultation des utilisateurs, sans charge symbolique derrière la distinction, ne contribue pas à une telle fédération autour d'une marque : « Atramenta a une communauté active de lecteurs et auteurs, et ce sont eux qui décident ce qui mérite une mise en avant. » (Thomas Boitel) Le principe de la fédération n'est pas pour autant complètement absent de ce dernier exemple, mais le rassemblement est d'abord celui d'une communauté à la fois constituée d'auteurs et de lecteurs partageant un intérêt similaire, plus que celui d'une « écurie d'auteurs » à proprement parler.

En dépit du discours valorisant la désintermédiation dans l'espace numérique, un recours manifeste à des intermédiaires s'observe dans la pratique, dont l'action vise à favoriser la visibilité de l'œuvre, de son auteur, de la plateforme qui les supporte. Un chacun pourrait être amené à croire que la seule différence concrète avec une maison d'édition, hormis la matérialisation de l'œuvre (quoique certaines structures permettent également une impression à la demande), tiendrait en l'absence de sélection du manuscrit par l'instance éditoriale. Pourtant, la reconsidération de la place de l'auteur n'est pas conditionnée qu'à la nuance de sa désinscription vis-à-vis d'un système hiérarchisé ; elle est aussi relative à sa puissance d'appartenance à l'histoire littéraire. Là encore, des éléments témoignent d'une certaine persistance du filtre éditorial particulier qui en conditionne traditionnellement l'entrée : génériquement ou à travers le rôle individuel des représentants de ces plateformes, l'« individu-éditeur » paraît survivre.

9.2.2.3. L'image rémanente de l'individu-éditeur

Plus encore que le recours à des syntagmes signifiants (se dire « éditeur »), l'affirmation d'une légitimité à agir peut provenir de la revendication de diverses compétences ; celles-ci trouvent tout particulièrement une portée symbolique lorsque qu'elles s'inscrivent directement dans le champ culturel du livre. Ainsi, divers représentants affirment détenir une capacité technique en matière de fabrication : « Faire un livre, c'est un métier de pro : il n'y a qu'à voir une maquette, un livre imprimé sans maquette faite par un pro, c'est assez moche. » (Charlotte Allibert) ; ou encore d'estimation particulière des œuvres littéraires, justifiant notamment leur fondation de telles structures : « Si quelqu'un a à voir avec la littérature, c'est moi ; mon partenaire s'occupe des lecteurs et de la sélection des livres. Désormais, celle-ci passe par les fourches caudines de mon partenaire, *a priori* plutôt un *businessman* mais qui est devenu par la pratique un lecteur qualifié avec des opinions. » (Christophe Lucius) La justification de telles compétences n'est pas innocente : en de multiples occurrences, ces individus proviennent directement du milieu éditorial (« J'ai commencé chez First Gründ en 2010, aux tous débuts du

numérique, où j'ai été prise pour m'occuper du développement du livre numérique pour la maison. » (Charlotte Allibert) ou culturel (« J'ai été journaliste pendant vingt-trois ans. La presse ayant évolué de façon peu passionnante de mon point de vue, je voulais en sortir pour aller vers l'édition. » (Patricia Duliscouet) Tous, toutefois, ne répondent pas à ce schéma : « J'ai lancé mon premier site internet à 15 ans (en 1999), 3 mois après avoir eu accès à internet pour la première fois. Cette passion ne m'a jamais quitté et le hasard des rencontres m'a amené d'abord à lancer un site de publication en ligne en 2004, avec un partenaire, puis à relancer le projet seul, sous le nom d'Atramenta, en 2011. » (Thomas Boitel), et reposent plus volontiers le bien-fondé de leur revendication sur l'expérience acquise, présentée comme équivalente à celle des professionnels du circuit de l'imprimé :

Il n'est pas rare qu'un auteur nous transmette un manuscrit « soigneusement relu et corrigé » encore bourré de fautes. En effet n'importe qui peut prétendre être « correcteur professionnel ». Dans ce cas l'auteur peut être très désagréablement surpris lorsque nous lui signalons que son manuscrit n'est pas réellement prêt à être publié. (Thomas Boitel)

Un autre prestataire affirme en ce sens : « Ma formation de webmaster et mon site font que je sais comment tout cela marche » (Sébastien Cataldo). Mais si une trace rémanente de l'individu-éditeur persiste à travers ces modèles, la seule revendication de compétences n'est pas tout : y fait suite leur application directe, visible en de multiples occasions. De façon complémentaire à la promotion, plusieurs plateformes proposent parmi leurs divers services des actions relatives à l'éditorialisation des œuvres. Celles-ci peuvent porter sur la simple correction du texte :

S'il veut une correction, on va lui faire un devis, et elle sera facturée, mais elle sera faite par des correctrices professionnelles. Si c'est de l'ortho-typo¹⁹²⁹ pure, ça va rentrer dans l'offre à 500 €. Dans cette offre, on fait passer un logiciel comme Prolexis, on nettoie le texte, on fait en sorte qu'il soit propre. Mais évidemment, pour 500 € publication comprise, on ne va pas relire le texte. (Patricia Duliscouet)

D'autres s'engagent à la proposition de rédaction de fiches de lecture¹⁹³⁰ ou conseils directement relatifs à la littérarité de l'œuvre :

Nous appelons cela le « Pack diagnostic conseil », qui sont des conseils et non des recommandations, portant sur des personnages à reprendre ou à supprimer, des passages trop longs, etc. Les gens font ce qu'ils veulent de toutes façons, mais nous faisons cela sérieusement : nous ne sommes pas là pour flatter les gens. (Christophe Lucius)

Voire à la réécriture du manuscrit : « Vous avez écrit un témoignage, un récit, ou un manuscrit mais vous n'avez pas le temps de le retravailler ? Vous avez une histoire à raconter mais ne vous sentez pas véritablement l'âme d'un écrivain ? Un écrivain professionnel peut

¹⁹²⁹ Correction orthographique et typographique.

¹⁹³⁰ <https://www.librinova.com/offre/services-a-la-carte/services-editoriaux/conseils-personnalisés> [consulté le 30 juin 2023].

prendre le relais et vous proposer une version clé en main et prête à publier¹⁹³¹. » Si ces offres peuvent être assurées par les membres de la plateforme elle-même, l’accomplissement des services provient en d’autres cas de la mobilisation de prestataires extérieures : « On a pris le parti de ne pas le faire nous-mêmes, pour une raison simple : tellement de prestataires existent qu’il est très bien de le faire avec notre réseau de prestataires que l’on connaît ; de plus, c’est compliqué d’internaliser ce genre de choses » (Patricia Duliscouet) ; « Cet aspect-là [de *coaching* littéraire] est externalisé : ce sont les lecteurs ou éditeurs *freelances* pour des maisons d’édition. L’édition en regorge : il y a peu de postes et beaucoup de gens qui rêvent d’y travailler. » (Charlotte Allibert) Mais dans un modèle comme dans l’autre, la légitimité à agir repose sur l’affirmation de compétences professionnelles, que celles-ci soit revendiquées directement par les individus travaillant pour le compte de la plateforme, ou que ces services soient externalisés. Ainsi, la requête de conseils par l’auteur (surtout dans un système payant) invite à considérer la singularisation du discours de support mené :

Dans 99 % des cas, le manuscrit n’est absolument pas digne d’être publié. Il n’est pas à jeter, non, il lui manque simplement la dernière touche... celle qui fera toute la différence entre un “brouillon” avec problèmes évidents, et un livre soigné, que l’on peut vendre et promouvoir avec fierté. C’est pourquoi depuis 2011 tous nos livres ne sont publiés qu’après de nombreux échanges avec chaque auteur, et avec grand soin. (Thomas Boitel)

Dans une réitération de la fonction éditoriale, un individu agissant comme force motrice de littérarité (ou d’amélioration de cette dernière) prend le dessus, redéployant l’intervention dans la fabrique de l’œuvre vers un état d’aboutissement estimé comme « optimal » dans une posture ascendante : « Beaucoup d’auteurs veulent un retour objectif sur leur livre, et retravailler le texte ensuite. De plus, plus il y a de commentaires négatifs, plus ils sont contents de ce service ! » (Charlotte Allibert) Il en devient dès lors d’autant plus difficile de négliger la possibilité d’une intrusion de l’horizon d’attente « éditorial » au sein de l’auctorial. Mais d’autres indices témoignant d’un chaperonnage de la proposition peuvent également se dessiner. Les conseils ne sont pas nécessairement cautionnés par un paiement préalable du contractant ou même individualisés, mais peuvent être offerts indistinctement à tous¹⁹³². Leur seule présence témoigne d’une certaine autorité prévalant sur celle des utilisateurs :

Dans la page « Tous les livres » se trouve le socle que j’ai écrit avec un ou deux collaborateurs, contenant une série d’articles comme : « Qu’est-ce qu’un roman ? », « Comment écrire un roman ? », etc. Ceci permettait de faire le référencement de base, au moment de notre lancement. C’est un peu racoleur, et cela couvre beaucoup de questions que les gens peuvent se poser sur le roman, ou ses qualités stylistiques. (Christophe Lucius)

¹⁹³¹ <https://www.iggybook.com/iggystudio/correction-de-manuscrit> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹³² Voir par exemple <https://www.librinova.com/blog/categorie/conseils-ecriture> ; <https://www.monbeaulivre.fr/ecrire-premier-chapitre-roman/> ; ou encore <https://www.iggybook.com/entry/5-astuces-pour-ameliorer-son-ecriture> [consulté le 30 juin 2023].

Plus que simplement induite, celle-ci peut d'ailleurs confirmer la présence sous-jacente d'une individualité lorsque de tels conseils sont signés¹⁹³³. Il convient ainsi de distinguer les sites d'apprentissage de l'écriture¹⁹³⁴ de tels soutiens : du fait que les seconds s'affichent aussi comme un encadrement d'optimisation de l'écriture créative aux fins de mise à disposition sur leurs sites, la présence de ces conseils induit l'endossement d'une posture éditoriale par leurs rédacteurs. Celle-ci va même plus loin que les énoncés des sites officiels, qui ordinairement résument ces conseils à une simple demande de prise en considération de la ligne éditoriale avant soumission¹⁹³⁵.

Mais la dispense de conseils n'est pas la seule trace d'une autorité singulière. La facilitation manifeste de l'acte de publication redonne sans conteste une grande liberté à l'auteur dans la maîtrise de son écrit ; toutefois, cette facilitation n'est pas nécessairement absolument inconditionnée. La production textuelle dans le cadre de l'autoédition n'est supposément pas (ou plus) assujettie à la censure systémique et stylistique, et nombre de plateformes imposent malgré tout certaines limitations parfois conceptuelles, idéologiques, ou juridiques. Celles-ci sont généralement assez modérées par le biais des conditions d'utilisation (voir *supra*) ; elles n'en incarnent pas moins un rempart potentiel à un absolutisme auctorial dans l'acte de présentation au lecteur. L'action de modération confierait bien de nouveau au responsable le rôle de *censeur* caractéristique de l'individu-éditeur (voir partie II) ; celle-ci s'opère toutefois *a posteriori* de la publication, et à cet égard renvoie plus précisément au rôle de substitut de censure juridique dès lors qu'elle s'applique¹⁹³⁶. Quelle que soit la justification de telles suppressions, celles-ci ne peuvent se défaire d'une dimension arbitraire, parfois même revendiquée :

Je laisse le plus longtemps possible, jusqu'à ce que ça atteigne un seuil que je considère comme étant

¹⁹³³ Voir par exemple Caroline Ricciardi, « 5 ingrédients pour écrire un roman feel good réussi » [en ligne], dans *Book on demand*, 20 mars 2023. <https://blog.bod.fr/ecrire-2/ecrire-un-roman-feel-good/> ; ou Sebastian, « Écrivez sans syndrome de la page blanche » [en ligne], dans *Pumbo*, 7 avril 2021. <https://www.pumbo.fr/aide/publier-un-livre/ecrivez-sans-syndrome-de-la-page-blanche> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹³⁴ Les manuels d'écriture et autres travaux dédiés à l'acquisition du « statut d'écrivain », tout comme ceux visant à décoder les conditions d'accès à la publication dans le circuit traditionnel, trouvent comme beaucoup d'autres éléments un pendant numérique ; ce foisonnement marque la constance d'un « désir d'écrire », et la persistance d'un imaginaire collectif relatif à l'existence d'une certaine marche à suivre pour accéder à la reconnaissance. Voir par exemple <https://ecrire.net/>, ou encore <https://www.contentologue.com/comment-ecrire-un-roman/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹³⁵ Ceci peut s'expliquer de plusieurs façons : le désir de vouloir garder une part d'ombre sur les critères de sélection éditoriale lors de la réception des manuscrits (et donc de faciliter la légitimation du refus) ; le désir d'éviter une surcharge de propositions en cas de description trop détaillée (au sens de la structuration narrative, par exemple) des attentes éditoriales *a priori* de l'envoi ; ou encore le désir de ne pas se présenter comme une structure éditoriale fonctionnant sur le principe de l'ouvrage de commande (ce qui peut être l'objectif d'autres maisons).

¹⁹³⁶ Même lorsque ces conditions sont indiquées comme prérequis pour la publication ou l'identification générique, elles n'empêchent pas l'utilisateur de ne pas respecter ces demandes, et ne peuvent donc s'appliquer qu'*a posteriori*.

franchi. Il n'y a pas le bon ou le mauvais côté en soi, mais *mon* bon ou *mon* mauvais côté. C'est en tant que MonBestSeller que c'est censuré, pas en tant que *moi* personnellement. Si on me demande pourquoi j'ai retiré tel auteur, et je réponds qu'il s'agit de *mon* espace, de *mon* entreprise, que *je* gère. Dans les conditions générales de fonctionnement, j'ai le droit de retirer ce que je veux. Je n'ai pas d'explications à donner ; le site n'a pas d'explications à donner. (Christophe Lucius)

Toutefois, cette censure se démarque particulièrement par son plus grand champ d'application : l'accès à la communauté étant partagé à la fois par des usagers revendiquant une posture auctoriale, et par d'autres se confortant dans une pratique restreinte à la consommation, la modération s'applique aussi bien dans la proposition des textes mis à disposition que dans la parole lectoriale lorsqu'elle ne correspond pas aux engagements de l'individu-modérateur ; dans cet ordre d'idée, les conditions d'utilisation d'Atramenta indiquent d'une part « En cas d'abus répétés, Atramenta se réserve le droit de vous retirer votre droit d'écrire et de publier sur Atramenta », et d'autre part « Atramenta se réserve le droit, à tout moment, de vous retirer l'accès à son forum de discussion¹⁹³⁷. » L'existence sur les plateformes d'un tel système laisse penser à un contrôle possible mais est aussi la marque d'un désir d'autorégulation de cet espace par les utilisateurs. Autrement dit, si un nouveau pouvoir est confié au lecteur, qui par sa voix profane et individuelle peut revendiquer le mérite d'un avis équivalent à celui d'un professionnel, du moins lui demande-t-on, comme d'ailleurs à l'auteur, de *jouer le jeu*. Tout en étant à sa périphérie, il apparaît donc que ces acteurs peuvent, dans le discours des individus ou les énoncés lisibles et visibles sur les espaces communs de ces structures, se définir comme comparables aux modèles trouvables dans le circuit traditionnel.

Indubitablement, le poids symbolique associé aux pratiques traditionnelles reste particulièrement fort dans l'imaginaire collectif, comme le révèle leur perpétuation dans des espaces qui en promeuvent pourtant l'affranchissement : « Faire seul, quand on peut, c'est très bien ; mais parfois, on a besoin d'accompagnement. Il y a un peu de désintermédiation et c'est clairement un des buts : on enlève un intermédiaire énorme, qui est l'éditeur. Mais en même temps, on se rend compte d'à quel point on ne peut pas tant que ça s'en débarrasser, ou plutôt de s'en défaire. » (Charlotte Allibert) Ces rapprochements sont d'ailleurs parfois dénoncés :

Les boîtes françaises qui ont la possibilité d'être des libraires en ligne ont essayé d'adapter un système du XX^e siècle aux enjeux et aux techniques du XXI^e, et sont toujours bloquées là-dessus, alors que ce n'est pas du tout ça qu'il fallait faire. Elles n'ont pas compris que ce qu'il fallait faire dans l'autoédition était arrêter de passer par le vieux système de l'éditeur, du distributeur et du vendeur. (Sébastien Cataldo)

L'affirmation de l'éloignement n'apparaît plus que discursive : l'action des intermédiaires révèle l'existence d'une autorité assimilable à l'éditoriale. Ainsi, le concept de subordination persiste à travers les nouvelles formes de production : le « divorce » revendiqué

¹⁹³⁷ <https://www.atramenta.net/terms> [consulté le 30 juin 2023].

de l'auteur est sans doute celui de l'édition proprement « traditionnelle », mais pas de ses logiques d'encadrement, voire de domination. Plus encore, à ces modèles institués peuvent être reconnus de tels avantages, et leur bien-fondé entériné sans ambiguïté dans l'énonciation, où est parfois même actée l'optique d'un rapprochement.

9.2.2.4. La valorisation revendiquée des logiques du circuit de l'imprimé et la recherche active de ponts

La légitimation directe des pratiques de l'édition traditionnelle s'observe sur divers discours génériques – soit accessibles à tous indistinctement – présents sur les structures d'autoédition elles-mêmes. Si la critique de divers aspects de ce système peut être mentionnée de façon ostentatoire (voir *supra*), un autre argument le nuance : celui de la reconnaissance du désir auctorial d'accéder à l'édition « classique », présentée envers et contre tout comme un aboutissement. Le site MonBestSeller indique explicitement à cet effet : « Pour l'écrivain, un éditeur c'est le Graal, mais déclencher son coup de cœur n'est pas évident¹⁹³⁸ » ; et celui de Librinova : « Le Graal de beaucoup d'écrivains en herbe, c'est d'être édité par une maison d'édition¹⁹³⁹. » Dans la poursuite de cette idée, parmi les conseils mis à disposition sur divers sites se trouvent notablement ceux relatifs à la proposition de projets auprès de structures traditionnelles¹⁹⁴⁰. Cette reconnaissance de la nécessité de leur relais fait écho à la persistance d'un désir d'abord auctorial : la production autoéditée peut s'inscrire dans un objectif revendiqué d'attestation, à terme, de la part de ces instances traditionnelles de sorte à conférer à l'auteur et à son œuvre une légitimité à la fois structurelle (par l'association à une maison-marque) et institutionnelle. La conscience de cette réalité relative au désir d'extraction se retrouve directement au cœur des entretiens des représentants des plateformes : « Trouver un éditeur traditionnel réputé reste l'idéal et ce que je souhaite pour tous les auteurs qui en rêvent. » (Thomas Boitel), mais aussi des auteurs : « Ceux qu'on attire chez Librinova sont plutôt des gens qui rêvent d'édition mais gardent conscience que, s'ils font tout tout seuls, ça risque de ne pas être parfait. » (Charlotte Allibert) A nouveau, le positionnement se veut plus en « complémentarité » qu'en opposition ; mais plus encore qu'à travers la seule énonciation dans le cadre de l'échange privé ou par le biais de recommandations communes, plusieurs de ces acteurs s'engagent activement en faveur de l'établissement de ponts avec le secteur traditionnel, par la mise en place d'actions variées visant à l'extraction des auteurs de leur propre proto-

¹⁹³⁸ <https://www.monbestseller.com/actualites-litteraire-conseil/3012-quest-ce-quune-maison-dedition-comment-approcher-un-editeur> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹³⁹ <https://www.librinova.com/blog/les-maisons-dedition-de-litterature-generale/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹⁴⁰ Voir par exemple chez Iggybook : <https://www.iggybook.com/entry/a-qui-faire-lire-son-livre-avant-de-l-envoyer-a-un-editeur> ; ou chez Librinova : <https://www.librinova.com/blog/la-liste-des-maisons-dedition-a-eviter/> [consulté le 30 juin 2023].

catalogue pour les réinsérer au sein du circuit de l'édition instituée. Ainsi, tandis que certains sont passifs tout en acceptant avec bienveillance de telles récupérations, ou départs à l'initiative de l'auteur lui-même, tel Thomas Boitel qui indique que « plusieurs livres sont sortis de notre catalogue pour être réédités par un éditeur réputé. C'est une excellente chose pour ces auteurs et je suis ravi pour les auteurs qui se servent de l'autoédition comme un tremplin », d'autres mettent en place des outils visant à les accélérer par des moyens variés. L'encouragement actif de ce transfert par les plateformes les instituent comme « tremplins », syntagme lisible dans l'énonciation même : « Après longtemps, on est arrivées à cette idée de proposer une solution d'autoédition aux auteurs, mais aussi de se servir de tout cela comme d'un tremplin pour en amener certains, le plus possible, vers l'édition traditionnelle. » (Charlotte Allibert) Plus encore que la simple acceptation de cette réalité, d'autres outils dépassent les simples conseils générés pour prendre la forme de vecteurs de consécration, dont les modalités révèlent derechef une inspiration manifeste des logiques déjà visibles dans le circuit traditionnel : ainsi des « prix littéraires » de l'autoédition. Parfois abandonnés¹⁹⁴¹, mais encore décernés pour d'autres, l'argument n'est pas sans rappeler les diverses démarches d'alternatives aux « grands prix » déjà abordées (voir partie II) : « Il y a l'idée de dire que les prix littéraires, c'est super, mais que ce sont les dix mêmes livres qui sont dans toutes les présélections. Le but du Prix des étoiles était de récompenser des livres qui n'avaient pas forcément fonctionné dans l'autoédition mais qu'on avait quand même envie de représenter, de pousser » (Charlotte Allibert). Mais quand bien même serait réaffirmée par ce biais la légitimité d'auteurs en dehors du circuit de l'imprimé à jouir d'une reconnaissance et d'une visibilité par un tel acte de consécration, divers éléments paraissent tempérer la recherche d'un détachement d'avec les institutions. Quoique plusieurs de ces prix s'établissent *a priori* en faveur d'un pouvoir redonné au lecteur par sa mobilisation, et rappellent donc la capacité des amateurs à reconnaître la valeur littéraire d'une œuvre, la composition de leurs jurys marque la présence de figures d'autorité du milieu littéraire, voire plus particulièrement de l'édition : le Prix des étoiles de Librinova est géré par « un jury de professionnels de l'édition, soutenus par 200 lecteurs sélectionnés pour leur sérieux et présidé par un auteur de renom¹⁹⁴² » ; au sujet du prix Les Plumes Francophones, organisé par Amazon et réservé aux utilisateurs du KDP, la plateforme indique : « Les lecteurs jouent un rôle clé dans la sélection du lauréat, aidés par un jury composé d'experts du monde littéraire¹⁹⁴³. »

¹⁹⁴¹ Les Editions du Manuscrit, reprises par Iggybook, décernaient auparavant un Prix du premier roman en ligne. Celui-ci n'est plus décerné aujourd'hui. La directrice de la plateforme indique à ce sujet : « ça n'a pas un intérêt majeur. C'est de la promotion pour les auteurs, mais mettre en place un prix littéraire demande énormément d'investissement, de temps, d'organisation. On a préféré se concentrer sur d'autres choses. » (Patricia Duliscouet)

¹⁹⁴² <https://www.librinova.com/prix-des-etoiles> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹⁴³ https://www.amazon.fr/b?ie=UTF8&node=14734726031&ref_=FR_eng_p_sea_goo_EG_unt_523_1 [consulté le 30 juin 2023].

Allant encore plus loin, le jury du Prix-Concours de MonBestSeller est constitué uniquement de professionnels : « Les jurys sont constitués d'éditeurs ou de scénaristes. » (Christophe Lucius)¹⁹⁴⁴. Dans un second temps, le modèle de ces prix dans le circuit de l'autoédition demeure singulier dans son aboutissement, la récompense tenant en la facilitation d'une publication par un éditeur « traditionnel » : pour le prix des Etoiles, « L'ouvrage désigné par le président du jury remporte un contrat d'agent littéraire afin d'être mis en lumière et accompagné dans la recherche d'un éditeur traditionnel¹⁹⁴⁵ » ; pour le Prix-Concours de MonBestSeller,

Tous les semaines, un club de lecteurs pointe un ou deux livres du doigt pour signaler quelque chose d'intéressant, et chaque mois, nous élisons « Le livre du mois ». L'auteur est interviewé, et à la fin de l'année, nous partageons avec un certain nombre d'éditeurs ces dix ou douze livres avec eux. En général, quatre ou cinq sont édités. (Christophe Lucius)

L'aide à la soumission du manuscrit à des maisons d'édition instituées signe à la fois la recherche de passages d'un milieu à l'autre, et la puissance persistante de l'imaginaire collectif relatif à ce qui définirait « vraiment » les œuvres littéraires : l'instance éditoriale est réinvestie comme force de valorisation. La construction même de l'auteur-marque au sein des plateformes est possiblement marquée de cette expérience. Par la mise en concurrence d'auteurs en provenance d'un même environnement, le décernement du prix en cas de victoire remplit notamment le rôle d'accélérateur d'énonciation structurelle, favorisant la démarcation par la publication de *posts*, de fiches, de mentions de l'attribution¹⁹⁴⁶. L'extraction de la structure suite à la (re)publication, suite à l'attribution d'un prix ou non, s'intègre d'ailleurs ponctuellement dans l'argumentaire constitutif de cet auteur-marque réinventé : la *success story* mythifiante devient celle de la récupération ; le site de Librinova narre en ce sens : « Au fil des années, ce prix a permis de récompenser des auteurs de premiers romans dont la plupart ont signé un contrat d'édition et sont aujourd'hui édités chez les plus grands éditeurs traditionnels [...] Grâce à un dispositif associant différentes expertises du milieu de l'édition, le Prix des Etoiles a prouvé son efficacité », et propose un « Retour sur leurs parcours exceptionnels¹⁹⁴⁷ ». Un certain paradoxe s'établit toutefois : l'auteur « extrait », du fait même de son départ, ne peut plus être uniquement défini par la caractéristique d'indissociation d'avec la plateforme dont il provient. Ainsi, si la mise en avant de tels « succès de transfert » tendrait à amoindrir la légitimité de ces plateformes, d'autres, dans des cas bien particuliers, agissent de sorte à conserver un rôle malgré tout de sorte à ne pas rendre cette « sortie » définitive. Dans cette perspective, une

¹⁹⁴⁴ Voir également <https://www.monbestseller.com/collection/prix-concours-monbestseller> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹⁴⁵ <https://www.librinova.com/prix-des-etoiles> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹⁴⁶ Voir par exemple, au sujet de Denis Fainck, Prix des Etoiles 2016: <https://www.librinova.com/blog/belle-histoire-de-denis-fainck-revelation-de-lauto-edition/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹⁴⁷ <https://www.librinova.com/blog/laureats-du-prix-des-etoiles-librinova-que-sont-ils-devenus/> [consulté le 30 juin 2023].

démarche particulière est à repérer parmi les divers services proposés aux auteurs ; endossant une posture hybride, Librinova propose un « Programme d'agent¹⁹⁴⁸ » à partir d'un certain seuil de ventes réalisées : « S'il y rentre, à partir du moment où il dépasse les 1000 exemplaires, nous devenons son agent exclusif pour le représenter auprès des éditeurs. » (Charlotte Allibert) Formule unique en son genre offrant la continuité de l'accompagnement de l'auteur par la plateforme suite à sa possible récupération, Librinova reformule le discours relatif à la nature indispensable d'un intermédiaire en cas de réussite¹⁹⁴⁹ par l'occupation active de fonctions renouvelées, relevant alors de la défense de l'auteur de sorte à protéger ses intérêts. Du fait du lien particulier établi, une responsabilisation auctoriale serait directement issue de l'engagement structurel, et cet auteur deviendrait redevable : « on a aussi eu des auteurs qui étaient dans le programme d'agent, et qui nous *bypassaient* pour aller voir des éditeurs. Là, c'est plus problématique : à partir du moment où ils se sont engagés, ils sont censés respecter cet engagement. » (Charlotte Allibert)

Ces stratégies témoignent donc bien du possible établissement de ponts entre les deux espaces, ce qui viserait à confirmer une volonté de complémentarité : l'autoédition en ligne n'acte pas dans une optique de substitution du modèle traditionnel par le sien ; au mieux s'agit-il d'acquérir une reconnaissance de ses pratiques. Mais si ces dernières sont acquises par une pluralité d'auteurs et de lecteurs du fait de leur adresse à ces outils, elles ne font pourtant pas l'unanimité : tout comme ces passages ne sont pas uniformément établis, les formes alternatives de la création ne sont pas également considérées par tous les acteurs composant le milieu institué.

9.2.3. La (dé)considération des formes alternatives par la chaîne traditionnelle

9.2.3.1. La vision des institutions étatiques sur l'autoédition à l'ère contemporaine

Les rapports publiés par le gouvernement sur la situation du livre témoignent d'une précoce prise en compte de la question de l'autoédition : en 1999, le rapport de la commission présidé par Alain Cordier en brosse un rapide tableau synthétisant les motivations actoriales à s'extraire du circuit éditorial traditionnel :

Certains auteurs mettront à profit les possibilités du numérique pour s'exprimer directement sur le net. Ils le feront afin de rencontrer un public plus large que celui du livre traditionnel : soit ils publient dans des genres difficiles, soit ils se seront fait refuser une publication par un éditeur, soit ils auront le sentiment que la production éditoriale est stéréotypée et qu'elle présuppose un public avec des goûts définis alors que l'on ignore d'autres besoins tout aussi réels, soit encore ils rechercheront une

¹⁹⁴⁸ <https://www.librinova.com/agent-litteraire> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹⁴⁹ Voir notamment Sylvie Bosser, « La plateforme d'autoédition Librinova au prise de la reconfiguration de l'intermédiation littéraire », *Tic&Société*, vol. 13, n°1-2, 2019, p. 195-223.

interactivité immédiate avec les lecteurs¹⁹⁵⁰.

Se gardant d'émettre des recommandations, le rapport renvoie toutefois prestement ce modèle aux marges dont il provient : « L'autoédition, ou édition à compte d'auteur, ne peut cependant pas être mise sur le même plan que l'édition. L'autoédition est peut-être une étape, consécutive aux possibilités offertes par le numérique, mais elle ne peut en aucun cas constituer le modèle futur de l'édition¹⁹⁵¹. » Quelques années plus tard, le rapport Gaymard évoque à nouveau le sujet, mais cette fois sous l'angle du risque corrélé à la désintermédiation que permettent les nouvelles technologies :

Les éditeurs sont également concernés par le risque de désintermédiation et de voir certains auteurs, reconnus ou non, être tentés de s'adresser directement à leurs lecteurs ou de contracter avec de nouveaux opérateurs issus de la téléphonie ou de l'informatique. Enfin, les auteurs eux-mêmes sont fragilisés par ce double risque qui entraîne à plus ou moins long terme l'absence de repères pour le public, et privilégie un monde où tout un chacun peut se dire écrivain¹⁹⁵².

De nouveau, aucune proposition particulière n'est avancée pour la défense des auteurs concernés ; au contraire, le rapport reconnaît son impuissance :

La question du droit d'auteur, déjà complexe en soi, l'est encore davantage dans l'univers numérique. [...] L'honnêteté commande de dire qu'il est à peu près impossible d'avoir des réponses précises aujourd'hui. D'autant que selon certains observateurs, le droit d'auteur au sens classique du terme n'aurait pas de sens dans l'univers numérique, car la gratuité permettrait la notoriété, et c'est cette notoriété qui serait rémunératrice par les autres opportunités qu'elle procure. Ce qui peut être recevable pour certaines vedettes à la réputation déjà établie, ne l'est sûrement pas pour les nouveaux entrants et le plus grand nombre des auteurs et des créateurs. La question du financement de la création reste donc centrale, et à ce jour sans réponse¹⁹⁵³.

En dépit des évolutions en matière de droit d'auteur les années suivantes (voir *supra*), le rapport Racine, dernier en date, n'évoque lui-même que très succinctement la question de l'autoédition¹⁹⁵⁴. A tout le moins la prise en compte de l'évolution des réalités de la création est-elle actée, sans d'ailleurs se limiter à la seule évocation de ces nouvelles pratiques : suite à la « liste des personnes rencontrées dans le cadre de la mission », composée d'auditions en plénières réalisées notamment auprès des principaux syndicats, le rapport indique également avoir complété ces dernières de « rencontres en format plus restreint, notamment avec des acteurs de la “nouvelle économie” », parmi lesquels est mentionnée Librinova¹⁹⁵⁵. Mais si le document fait bien mention d'une augmentation de la part des œuvres autoéditées déposées au

¹⁹⁵⁰ Collectif, *Rapport de la Commission de réflexion sur le livre numérique*, Ministère de la Culture et de la Communication, 1999, p. 5.

¹⁹⁵¹ *Idem*.

¹⁹⁵² Hervé Gaymard, *Situation du livre*, *op. cit.*, p. 110. Le sujet est toutefois évoqué un peu plus longuement dans l'Annexe 4 du rapport, retranscrivant les auditions menées auprès d'un panel d'intervenants.

¹⁹⁵³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁹⁵⁴ Le sujet est abordé exclusivement des pages 49 à 53, au sein du chapitre intitulé « Transition : éléments de prospective. Les nouveaux modes de création et de diffusion, entre risques et opportunités. » Le chapitre entremêle par ailleurs les réflexions relatives à l'autoédition de livres et celle des autres secteurs de la production culturelle. Voir Bruno Racine et al., *L'Auteur et l'acte de création*, *op. cit.*

¹⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 83.

dépôt légal¹⁹⁵⁶, aucune distinction n'est faite entre celles publiées par le biais de plateformes et les autres : seul est induit le rôle des nouveaux relais dans cette augmentation. Les auteurs concernés n'en sont pas moins considérés comme étant dans une situation particulièrement fragile du fait de leur autonomie vis-à-vis des « acteurs de l'aval¹⁹⁵⁷ », le rapport mentionnant à ce sujet l'importance de la récupération par l'édition traditionnelle en cas de succès (voir *infra*), prenant bien conscience de leur poids dans le procédé à la fois de protection de leur statut et de leur reconnaissance sur le marché¹⁹⁵⁸. Toutefois, la constatation de cette réalité ne change pas fondamentalement la donne : aucune directive n'est clairement mentionnée à ce sujet particulier, et tout au plus le rapport se contente-t-il d'évoquer leur exclusion de la couverture sociale telle que prévue par l'Agessa jusqu'à 2020 (année de la publication du document). En effet, cette dernière témoigne jusqu'à très récemment d'une dévalorisation surprenante des pratiques transmédiatiques, parmi lesquels est incluse l'autopublication (y compris en littérature). Aux créateurs recourant à ce biais est initialement refusé l'accès à la protection sociale (voir partie I) ; l'autopublication en ligne y est *de facto* incluse, l'interdiction s'étendant d'ailleurs formellement à toutes les formes assimilées, qu'elles prennent la forme de « livres » ou non : la loi cite ainsi explicitement « les blogs autoédités » comme exemples de l'impossibilité d'accès¹⁹⁵⁹. Le refus est aussi factuel que symbolique : toute production périéditoriale n'est pas à considérer comme une production véritablement auctoriale. Toutefois, pour rappel, la donne change en janvier 2021 (voir partie I) : désormais ouverte à tous types d'auteurs indépendamment de la nature de leur contrat, la protection sociale intègre de fait les auteurs autopubliés, y compris par le biais de plateformes, devenant même obligatoire en cas de commercialisation des œuvres¹⁹⁶⁰. Du fait de l'indistinction de la provenance des œuvres dans les chiffres de l'Agessa¹⁹⁶¹, auteurs édités par voie traditionnelle et auteurs autoédités sont mis – du moins à cet égard – sur un pied d'égalité, marque notable d'amélioration.

Toutefois, d'autres éléments témoignent d'une déconsidération persistante : en d'autres lieux, certains aspects du milieu institutionnel demeurent toujours expressément inaccessibles à

¹⁹⁵⁶ Les chiffres indiqués font ainsi état d'un passage de 10 % en 2010 à 17 % en 2018. Voir *Ibid.*, p. 49. Ces chiffres ont de nouveau augmenté depuis (voir la conclusion).

¹⁹⁵⁷ *Idem.*

¹⁹⁵⁸ Le rapport Gaymard évoquait déjà cette pratique de récupération en 2009 : Alain Absire déclare : « on peut déjà imaginer que tel ou tel auteur pourrait demain décider de publier son prochain roman directement sur internet, sans passer par un éditeur de livre papier, pour toucher son public sans médiation intermédiaire. » Henri Causse répond : « Cela existe déjà, et ceux dont le livre a rencontré un certain "succès" sur internet le transforment finalement toujours en livre papier. » (Hervé Gaymard, *Situation du livre, op. cit.*, Annexe 4, p. 178.)

¹⁹⁵⁹ Voir Bruno Racine *et al.*, *L'Auteur et l'acte de création, op. cit.*, Annexe 9, « Etude sur le champ du régime des artistes-auteurs », p. 128.

¹⁹⁶⁰ <https://www.secu-artistes-auteurs.fr/aide-et-contacts?question=jai-deja-une-couverture-sociale-suis-je-obligette-affilie-a-la-securite-sociale-artistes-auteurs> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹⁶¹ Voir notamment <https://www.secu-artistes-auteurs.fr/nous-connaître/organisme-de-securite-sociale/chiffres-cles> [consulté le 30 juin 2023].

l’auteur autoédité. Ainsi, si juridiquement, l’auteur autopublié en ligne demeure un « auteur » au même titre que les autres (voir *supra*), l’absence de l’établissement d’un contrat d’édition, qui interdit l’adhésion à la SOFIA, induit une extension de cette condition à sa production numérique. Si les œuvres et les textes produits par les nouveaux relais peuvent se réaliser en l’absence de tout cadre (par exemple dans le cas de la publication d’un texte sur un blog), le passage par des plateformes dédiées au support et à la promotion de telles publications ne permet pas non plus l’adhésion : la mise à disposition des textes se faisant par l’acceptation de CGV n’équivaut pas, juridiquement, à un contrat d’édition (ni d’ailleurs à un contrat à compte d’auteur ou dit « à demi »). Quoique ces modèles particuliers ne soient pas explicitement mentionnés, la soumission à l’autorité éditoriale « traditionnelle » reste induite comme nécessaire. Dans cette même dynamique d’inaccessibilité, les nouvelles formes de l’autoédition paraissent exclues des diverses aides institutionnelles. Le CNL restreint notamment celles-ci aux « structures dont l’activité d’édition figure dans l’objet social et les statuts¹⁹⁶² », interdisant de fait la candidature aux diverses plateformes enregistrées sous un code APE différent (voir *supra*). Mais quand bien même la qualification en 58.11 Z serait attestée (voir *supra*), l’exclusion procède derechef par la mention de la restriction de l’aide aux projets publiés « à compte d’éditeur », l’autoédition étant explicitement mentionnée comme argument de rejet¹⁹⁶³. Par extension de cette dénégation portant sur l’activité d’entreprises assurant des fonctions éditoriales mais n’établissant pas de contrats d’édition, l’empêchement s’étend aux auteurs qui recourent à leurs services : ces différences statutaires les empêchent de jouir de telles subventions. Les différents rapports d’activité ne font ainsi mention d’aucune aide apportée à ces nouvelles formes, en dépit de la revendication de la nécessité du soutien du CLN à la lecture, aux auteurs, à l’édition, et au numérique. Les publications du CNL ne semblent jamais faire directement mention des nouvelles pratiques ; d’une manière générale, il apparaît que l’autoédition en ligne n’est pas considérée comme un phénomène à part entière, mais simplement comme l’extension directe de son pendant imprimé ; l’intervention d’un possible intermédiaire comme la plateforme ne changeant alors aucunement la donne.

Cependant, l’absence de versement d’aides n’indique pas un refus complet de considérer l’existence de ces nouvelles formes, comme quelques indications le laissent apparaître¹⁹⁶⁴.

¹⁹⁶² <https://centrenationaldulivre.fr/aides-financement/subvention-aux-editeurs-pour-la-publication-d-ouvrages> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹⁶³ *Idem*.

¹⁹⁶⁴ En témoigne le sondage intitulé « Les Français et l’écriture en 2019 », réalisé en 2019, réunissant le magazine *Lire*, Vincent Monadé, directeur du CNL, et Charlotte Allibert, directrice de Librinova. Voir https://www.facebook.com/events/livre-paris/les-fran%C3%A7ais-et-l%C3%A9criture-en-2019/621609301613586/?locale=de_DE / [consulté le 30 juin 2023]. Remarquons cependant que la démarcation est surtout celle de Librinova, faisant écho à la récurrence du discours de « complémentarité » formulé par ses

Ainsi, en dépit de quelques améliorations, la prise de position des institutions étatiques n'est pas particulièrement plus favorable à la forme alternative de l'autoédition née du numérique qu'aux autres formes marginales au système institué. Cette déconsidération est toutefois essentiellement statutaire, du fait qu'elle se repose avant tout sur la nature du contrat d'édition établi ; l'argument peut être de nature plus volontiers symbolique : bien que les plateformes de partage comptent un nombre élevé de créateurs et de lecteurs, ces premiers se positionnent en parallèle du marché du livre. A ce titre, quel regard portent les représentants des « tiers de légitimation » sur ces pratiques ?

9.2.3.2. La considération des nouvelles pratiques auctoriales et éditoriales par les instances tierces de légitimation

La déconsidération des pratiques d'autoédition par les tiers usuels de légitimation peut elle aussi prendre plusieurs formes : celle d'une critique explicitement formulée, ou celle d'une absence de prise en compte. L'institution scolaire et l'Académie, pour leur part, ne semblent reconnaître aucune place à ces formes créatives¹⁹⁶⁵. La presse, spécialisée ou non, quant à elle, paraît bien plus volontiers portée sur l'autoédition dans l'espace numérique comme *phénomène culturel*¹⁹⁶⁶, que génératrice d'une attention formulée par la rédaction de chroniques d'œuvres parues par ce biais. Plusieurs hypothèses permettraient d'expliquer ce phénomène : la première tiendrait en la dénégation de la qualité des œuvres produites par ces moyens : « [...] il y a parfois une forme de mépris, l'idée que c'est la poubelle de l'édition, celle de dire : “Si tu n'as pas été publié, c'est que ce n'est pas bien.” » (Charlotte Allibert) ; « Il est simplement bien difficile de dénicher les autopubliés qui méritent que l'on en parle. » (Thomas Boitel) La seconde tiendrait en ce que, du fait que ces canaux alternatifs se placent en parallèle des réseaux usuels du marché du livre, ceci limite également en conséquence la possibilité pour ces nouveaux acteurs d'exploiter les canaux traditionnels de promotion. La plupart de la littérature autoéditée peinerait à se rendre visible, et ne pourrait donc être repérée : « Contrairement aux maisons d'édition réputées, les autopubliés n'ont (en général !) pas les connexions nécessaires pour apparaître sur le radar de ces professionnels. Je ne pense pas que ces professionnels ne soient pas intéressés par les autopubliés... » (Thomas Boitel) « Dans la multitude des livres qui

représentants.

¹⁹⁶⁵ Comme le dénote l'absence de décernement de prix littéraires de cette institution aux ouvrages publiés par ce biais, ainsi que l'absence de leur intégration au sein des divers programmes.

¹⁹⁶⁶ Quoique la pratique soit déjà développée depuis un nombre conséquent d'années, et que le nombre de titres publiés par ces canaux soit tout aussi notable (voir *supra*), la publication d'articles sur l'apparition de l'autoédition comme signe de la transformation du paysage culturel est continue. Dans un très récent article, un journaliste d'*Actualitté* parle encore du choix d'autoédition comme « une décision qui reflète le paysage actuel du monde littéraire, caractérisé par des avancées technologiques rapides et des habitudes de consommation dynamiques. » Voir Victor De Sepausy, « Rédiger un livre dans le paysage actuel : l'autoédition face aux canaux traditionnels » [en ligne], dans *Actualitté*, 25 juillet 2023. <https://actualitte.com/article/112770/livres/rediger-un-livre-dans-le-paysage-actuel-l-auto-edition-face-aux-canaux-traditionnels> [consulté le 3 août 2023].

sortent, ils parlent de très peu d'entre eux, un peu comme les libraires. Il y a déjà tellement peu de place pour les livres aujourd'hui dans les médias classiques que s'il fallait en plus lire tous les trucs autoédités, ils ne s'en sortiraient pas. » (Charlotte Allibert) En dépit de ces considérations, et bien que le manque général d'attention sur ce sujet induise un intérêt encore relatif conféré à ces supports, une attention de plus en plus récurrente s'y attache incontestablement, signe d'un terrain à explorer pour les uns, d'une quête d'un outil institué de légitimation pour les autres. Et tandis que certains s'y refusent ouvertement de manière explicite, à l'instar du *Matricule des Anges* qui indique : « Nous ne lisons pas d'ouvrages édités à compte d'auteur¹⁹⁶⁷ », ou plus implicitement à l'exemple de la revue *Page des libraires* qui mentionne : « Les livres sont sélectionnés par les libraires du réseau Page parmi les titres des éditeurs partenaires. Ils sont ensuite mis en lecture, et après avis favorable des libraires, chroniqués dans la revue *Page*¹⁹⁶⁸. », d'autres y ouvrent parfois leurs pages¹⁹⁶⁹. Cette attention n'est pas que spontanée, mais peut résulter de partenariats développés de sorte à favoriser les ponts entre les deux milieux, à l'exemple de *Lire, Magazine littéraire* et de *Librinova*¹⁹⁷⁰, ou de ce que revendique le gérant de *MonBestSeller* :

Nous avons été contactés par la *Quinzaine littéraire* ; ils font notre publicité, des signatures et en échange, nous avons promu leurs ateliers littéraires pendant quelques mois. Nous avons des amitiés avec des sites littéraires, dont *Viabook*, qui a une certaine exigence. Nous allons aussi recontacter *Actualitté*. (Christophe Lucius)

En dépit de ces quelques avancées, l'exposition permise par ces biais reste encore modérée, voire quelquefois suspecte dans son procédé d'accès à une telle « valorisation¹⁹⁷¹ ». La position des libraires physiques paraît pour sa part encore timide. Certains persistent dans leur refus de considération de ces modèles :

Tout auteur indépendant a une anecdote à raconter sur le refus méprisant qu'un libraire lui a opposé un jour. En réaction, ces auteurs développent un sentiment de rejet et favorisent l'édition numérique ainsi que les ventes en ligne. Ils orientent leurs lecteurs vers internet. Puisque ces libraires les prennent de haut ils feront sans eux, et qu'on ne leur parle pas ensuite de soutien à la librairie... Ainsi des amalgames infondés entre « un » libraire méprisant et « tous » les libraires se propagent¹⁹⁷².

¹⁹⁶⁷ <https://lmda.net/foire-aux-questions> [consulté le 30 juin 2023]. Cette catégorie inclut les titres autoédités (entretien par téléphone).

¹⁹⁶⁸ <http://www.pagedeslibraires.fr/v2/faq> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹⁶⁹ Nous pouvons notamment relever la chronique de *Bande de français* de Marco Koskas en 2018 par Patrick Besson. Patrick Besson, « Patrick Besson, *Si je t'oublie, Tel-Aviv* » [en ligne], dans *Le Point*, 18 août 2018. https://www.lepoint.fr/debats/patrick-besson-si-je-t-oublie-tel-aviv-18-08-2018-2244258_2.php [consulté le 30 juin 2023]. Cet ouvrage fera toutefois l'objet de débats (voir *infra*).

¹⁹⁷⁰ Le magazine et la plateforme organisent de la sorte un concours annuel, dont le lauréat bénéficie d'un article et de la publication d'un extrait de son texte. Pour l'édition 2020, voir par exemple Léonard Desbrières, « Et le gagnant est... », dans *Lire, Magazine littéraire*, n°487, 2020, p. 100-103.

¹⁹⁷¹ Relevons ainsi la particularité du modèle de *Lire, Magazine littéraire*, y dédiant chaque mois une rubrique intitulée « Le coin des indépendants », promotion en réalité payante pour l'auteur. Voir <https://www.lire.fr/products/le-coin-des-independants> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹⁷² Jean-Yves Normant, « L'autoédition et les libraires : je t'aime moi non plus ? » [en ligne], dans *Actualitté*, 16 novembre 2018. <https://actualitte.com/article/16218/tribunes/l-autoedition-et-les-libraires-je-t-aime-moi-non-plus>

Mais d'autres leur ouvrent parfois leurs tables dans une logique du circuit court, fruit d'un rapport de proximité, ou de contiguïté : « il est occasionnellement arrivé que des auteurs aillent voir le libraire qu'ils connaissent et leur disent s'être autoédités, et qu'il y ait des signatures. Certains libraires jouent le jeu, et c'est là qu'on voit à quel point leur rôle est important, mais c'est un peu limité. » (Charlotte Allibert)¹⁹⁷³. Cette adresse directe ne concerne toutefois que l'autoédition imprimée dès lors qu'elle s'effectue sans intermédiaire. Les plateformes transforment possiblement ce rapport : d'abord, bien sûr, par la possible présence de ces titres sur les librairies en ligne. Si certains acteurs s'en sont fait une spécialité du fait même de leur proposition de services dédiés à ce modèle (comme Amazon, ou Kobo, voir *supra*), l'ouverture à l'autoédition trouve un ancrage bien plus large par la possibilité de référencement de ces ouvrages sur leurs bases de données : « Via Eden, nous mettons l'ebook en vente chez tous les libraires numériques. » (Patricia Duliscouet) ; Librinova indique pour sa part un partenariat avec 5 000 librairies¹⁹⁷⁴. La librairie deviendrait dès lors l'occasion de légitimer le processus d'autoédition par l'entremêlement actif des deux circuits : « Dans la tête de ces gens, l'autoédition est associée à "Amazon" ; ils ne savent pas qu'il existe autre chose. Ils disaient être contre l'autoédition, parce que ça dessert les libraires, Mais moi, tous mes livres sont disponibles en librairie ! » (Charlotte Allibert) Ce pont n'est toutefois pas équivalent à une véritable promotion dans tous les discours : « beaucoup de ces plateformes trompent un peu l'auteur, en disant que leur livre papier est disponible en librairie, alors que c'est faux. Les livres sont référencés sur une base de données de libraires, ce qui n'est pas du tout la même chose. » (Sébastien Cataldo) C'est ainsi qu'une certaine dualité s'instaure, entre acceptation de l'autoédition dans le circuit de vente en ligne par les acteurs institués, et conservation d'un contrôle du système usuel dans le règne matériel, auxquels les modèles alternatifs restent toujours astreints, en dépit de leur optique d'affranchissement des relais traditionnels. Même les plus puissants ne peuvent y échapper : si Amazon propose un service de distribution étendue permettant de « proposer votre livre à des distributeurs, de sorte que les libraires et les bibliothécaires puisse trouver facilement votre livre et le commander », le site précise toutefois : « L'inscription de votre livre broché dans la distribution étendue ne garantit pas que celui-ci sera accepté par les distributeurs ou commandé par une librairie ou une bibliothèque. La décision de proposer votre livre revient aux distributeurs et la décision de commander votre livre revient

[consulté le 30 juin 2023].

¹⁹⁷³ Voir également Patrick Messien, « Autoédition : où faut-il vendre ses livres ? (1/2) » [en ligne], dans *Le Souffle numérique*, 19 novembre 2014. <https://lesoufflenumerique.com/2014/11/19/auto-edition-ou-faut-il-vendre-ses-livres-12/> [consulté le 30 juin 2023]. L'auteur fournit le conseil suivant : « Pour déposer des romans chez un libraire, il vous suffit d'aller démarcher vous-même les libraires de votre région. »

¹⁹⁷⁴ <https://www.librinova.com/offre/services-a-la-carte/publication/commercialisation-librairies-france> [consulté le 30 juin 2023].

aux libraires et bibliothécaires individuels¹⁹⁷⁵. » A tout le moins, il paraît que l’autoédition, contrairement à la commercialisation dématérialisée de livres tirés du circuit traditionnel, ne représente pas un danger pour la librairie qui, dès lors, se permet de l’inclure en son sein – quoiqu’encore avec une certaine frilosité.

Les relais de la consécration permettent d’appuyer ce dernier argument ; ainsi, la perception de cette frange de la production par les jurys de prix littéraires « traditionnels » (et non réinvestis par les plateformes elles-mêmes, voir *supra*) est à observer. Cette considération est quasiment inexistante, comme le révèle la non-intégration de livres autopubliés dans la quasi-totalité des sélections ; par déduction, ces dernières ne se concentrent presque que sur des ouvrages « d’éditeurs ». Quelques exceptions sont toutefois notables : la première inscription d’un ouvrage autoédité dans la liste d’un grand prix littéraire remonte à 2010, avec *L’Homme qui arrêta d’écrire* de Marc-Edouard Nabe, mais surtout, la présélection du prix Renaudot 2018 fait figurer dans sa liste *Bande de Français*, un ouvrage de Marco Koskas ayant la particularité d’avoir été autopublié par le biais de la plateforme CreateSpace d’Amazon. Source de vives polémiques, l’ouvrage ne passe pas la première sélection ; si ce retrait est pour certains motivé par des raisons idéologiques¹⁹⁷⁶, il demeure que la qualité esthétique de l’ouvrage n’est pas interrogée : si « le fait qu’il ait été retenu dans la liste prouve au contraire que le jury Renaudot n’est pas frileux, il est plutôt audacieux. » (Jean-François Merle), la critique se porterait alors ailleurs ; tout comme le SLF interroge le bien-fondé de la présence du livre de Koskas au nom de « l’avenir de la création et de la diffusion du livre¹⁹⁷⁷ », est aussi dénoncée, plus que la difficulté d’accès à l’œuvre par le public (« cela a peu d’intérêt de primer un livre que les lecteurs ne pourront pas acheter. » (Alice Déon)), la perte de marge des libraires réalisée sur les ventes à venir : en cas d’attribution du prix à Marcos Koskas, les libraires auraient été tenus de passer de nombreuses commandes directement sur Amazon, structure ayant, à leur yeux, juré leur perte en raison de ses politiques commerciales agressives¹⁹⁷⁸. Ainsi, « La polémique et le

¹⁹⁷⁵ https://kdp.amazon.com/fr_FR/help/topic/GQTT4W3T5AYK7L4 [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹⁷⁶ C’est notamment ce que sous-entend le rapport Racine, indiquant qu’« il est intéressant de noter qu’en 2018, un manuscrit autoédité a figuré dans la première sélection du prix Renaudot avant d’en être retiré à la suite d’une fronde des libraires qui se plaignaient que le titre ne soit disponible qu’en ligne. » Voir Bruno Racine *et al.*, *L’Auteur et l’acte de création*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁹⁷⁷ Nicolas Gary, « Amazon et le Prix Renaudot : “Un signal inquiétant pour l’avenir de la création” » [en ligne], dans *Actualité*, 11 septembre 2018. <https://actualite.com/article/17290/distribution/amazon-et-le-prix-renaudot-un-signal-inquietant-pour-l-avenir-de-la-creation> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹⁷⁸ Le questionnement reste fondamentalement éthique : les commandes sur Amazon ne vont pas ruiner immédiatement les librairies passant la commande d’un tel livre, même en de nombreux exemplaires. Il s’agit plutôt d’attaquer des pratiques qui sur le long terme leur seraient dépréciatives, et surtout de questionner le fait paradoxal d’être à l’origine malgré eux de ces pratiques (les librairies devant fournir et réassortir leurs rayons directement auprès d’Amazon, sans passer par les intermédiaires que sont le diffuseur, le distributeur et le représentant). La sélection du livre de Nabe en 2010 n’a pas généré de polémique comparable. L’ouvrage n’étant par ailleurs passé par aucune plateforme en ligne, il apparaît bien que l’accusation se porte donc sur Amazon en

vrai problème n'étaient pas sur le fait que le livre soit autoédité, mais sur le fait que ce livre ne se trouve que chez Amazon. » (Patricia Duliscouet) La résistance serait alors la réponse à une crainte possiblement double : celle d'un pouvoir sans cesse plus grand laissé entre les mains d'acteurs venant rompre l'équilibre financier précaire des maillons les plus faibles de la chaîne ; et celle, plus subtile, de voir cette même chaîne se fragiliser dans ses rapports internes de pouvoir. A l'ère des nouvelles formes de création, les prix ont-ils toujours pour objectif véritable la reconnaissance d'un phénomène littéraire (dans le sens de la qualité intrinsèque d'une œuvre donnée) ou la défense d'un système installé, doublé de la défense d'une habilitation à reconnaître la valeur d'une œuvre ? La question se pose : « Je trouve que cette frilosité tient beaucoup du mépris et de l'entre-soi. À mon sens, un roman est un roman, et il y a le mieux comme le pire en autoédition, de même qu'il y a le mieux comme le pire dans l'édition. » (Anita Berchenko) En somme, l'autoédition n'est que modérément source d'intérêt, et n'est pas non plus source d'inquiétude pour les tiers de légitimation tant que celle-ci ne présente pas une menace de la position tenue par le locuteur, que cette menace soit relative à la pérennité de son activité professionnelle ou relative à la légitimité de celle-ci. Du fait de sa lenteur à changer ses habitudes, le milieu du livre contemporain en France aborde une position conservatrice : quelle que soit la position prise par les uns et les autres, il demeure que la critique directe des modèles alternatifs, comme l'absence de leur prise en compte dans le discours, contribue inversement à entériner le rôle éditorial comme système privilégié dans la mise à disposition des textes auprès d'un public. Quelle est justement la réponse émise par les acteurs composant ce secteur ?

9.2.3.3. L'affirmation d'un savoir-faire éditorial

Les acteurs tiers ne sont pas les seuls à exprimer une opinion sur les nouveaux relais de la création ; un discours est fréquemment formulé de la part d'acteurs appartenant directement au milieu de l'édition traditionnelle. Ces relais font ainsi l'objet d'une critique récurrente, dont la substance s'avère pour partie similaire à celle observée ailleurs. D'une part, celle-ci porterait sur la mauvaise qualité de la conception des ouvrages réalisés :

Sur ces plateformes, peu importe le contenu ; le contenant est souvent de l'impression numérique, donc dans le bas de gamme du service : pas de bonne qualité, et cher. L'idée me hérisse : on entend dire que les éditeurs prennent de l'argent aux auteurs, mais il faut voir les prix que ces plateformes prennent pour publier un livre qui tombera en lambeaux au bout de deux semaines. (Jérémy Rueff)

Cette critique s'oppose manifestement à la défense avancée par les gérants des plateformes eux-mêmes, qui revendiquent une qualité conceptuelle : « En autoédition, on est sur un créneau plutôt qualitatif. Nos coûts sont peut-être plus élevés que certains de nos

concurrents, mais l’auteur sait que son bouquin sera un vrai livre, bien mis en page, avec tous les codes de la typographie respectés, avec une couv’ qui tient la route. » (Patricia Duliscouet) D’autre part, l’accusation porte fréquemment sur la qualité littéraire supposément faible de ce qui y est publié :

Il y a des pépites qui s’y cachent mais il faut rester prudents : beaucoup de choses sont aussi, ou doivent être extrêmement médiocres, et c’est aussi pour ça que ces auteurs-là n’ont pas trouvé leur public. Parce que la qualité n’est pas au rendez-vous. Je ne pourrais pas dire en quelles proportions mais une majorité de livres autoédités le sont parce que ça ne « méritait pas » une place dans une maison davantage reconnue. (Anaïs Pournin)

Ce refus des textes par les maisons, justifié par un tel manque de qualité, serait pourtant à l’origine même de leur adresse subséquente auprès d’acteurs alternatifs. Ainsi, quoiqu’à la racine du « problème », la constatation d’une persistance d’un « besoin d’écrire » trouvant sa satisfaction dans l’autoédition n’est pas foncièrement reniée : « L’initiative des maisons à compte d’auteur ou l’autoédition est bien sur le principe : tout le monde ne peut pas trouver sa place sur le marché littéraire. Il y a trop d’auteurs, trop de manuscrits, et après, chaque maison a ses exigences, et certaines se retrouvent avec des textes qui n’ont leur place nulle part. Il est donc bien que cette possibilité-là puisse émerger pour des auteurs, d’avoir un rayonnement quoique peut-être un peu relatif. » (Anaïs Pournin) La critique ne se suffit donc pas de ces constatations, et porte bien plus volontiers sur la revendication, par les plateformes ou par les auteurs qui y recourent, d’une légitimité donnée ou acquise égale à celle que permet l’édition traditionnelle. Comme affirmé précédemment, la portée symbolique associée à l’auteur dans l’imaginaire collectif est très souvent associée au passage par celle-ci (voir partie I) ; or, l’autorité de l’expertise professionnelle, qui se veut qualitative, tend à se voir progressivement concurrencée par une autorité à la fois autopoïétique (pour l’auteur) et profane (pour les récepteurs). Cette recherche d’une attestation par le public n’est pas entièrement étrangère à l’édition traditionnelle, qui la recherche également par son intervention dans la projection de l’horizon d’attente auctorial ; mais ce modèle alternatif, allant plus loin, interroge la possibilité d’une action entièrement débarrassée du prisme éditorial pour remplacer la reconnaissance institutionnelle par celle du *seul profane*, individuel ou comme masse anonyme. Que ceci soit concrètement le cas ou non (voir *supra*), la crainte n’est pas tant celle d’un pouvoir du public que celle d’une perte d’influence dans les modalités de transmission de l’œuvre. La crainte est donc d’abord celle d’une crise de la légitimité culturelle des intermédiaires institués dans la confection de ce qui *fait* la valeur ; cette crainte fait écho à la théorie d’une « édition sans éditeurs », ici encore plus drastiquement reformulée : il n’est plus question d’un milieu de l’édition où le rôle nécessaire de l’éditeur dans la défense et la promotion de l’œuvre aurait été remplacé par l’obsession des commerciaux pour le profit (voir partie I), mais d’une édition où

ce même rôle aurait été simplement effacé. Si en conséquence, le statut légal des auteurs autoédités n'est pas interrogé, le bien-fondé d'une telle absence dans la construction du statut symbolique d'écrivain l'est bel et bien :

Dans le cas de l'autopublication, il n'y a aucun travail éditorial, donc la relation auteur-éditeur est inexistante ; ce qui est sûr, c'est que cette pratique, rendue possible parce pas trop coûteuse, tend à embourber un marché déjà bien encombré ; quant à l'argument du droit de chacun à être vu, être publié, c'est la prime à l'amateurisme, et si je chante sous ma douche, dois-je m'insurger de ne pas passer à l'Olympia ? C'est faire bien peu de cas, me semble-t-il, du travail de l'éditeur, de sa fonction même. (Jean-François Merle)

Deux arguments se trouvent ainsi confrontés : le premier repose sur la nécessaire liberté de l'auteur, faisant du lecteur le seul juge véritable de la qualité des œuvres ; le deuxième repose sur l'affirmation d'un nécessaire intermédiaire éditorial. Par extension, la dénégation s'étend au rôle des intermédiaires non-traditionnels revendiquant une activité comparable, et au statut des œuvres produites par ces biais comme non équivalentes à celles produites par l'édition instituée :

[...] ce qui fait qu'un livre est considéré comme un livre, et pas comme un document encapsulé sur internet, est qu'il a aussi un éditeur qui a pris un risque. Je serais un peu embêtée si ça devait se généraliser, mais ce n'est pas un point de vue moral que j'adopte. Si un ami vous dit avoir publié un livre sur Iggybook, vous ne considérez pas qu'il a publié un livre, mais qu'il a écrit un livre. Les choses peuvent changer ; mais ce qui fait que quelque chose existe, c'est le regard qu'on pose sur lui. (Amélie Petit)

En dépit de ces accusations, l'éditeur traditionnel ne peut empêcher l'autoédition en ligne, et ne peut empêcher sa large production. Sans pouvoir l'assujettir à ses propres règlements, sa dénégation ne peut s'étendre qu'au rejet de son autorité par le mépris (« plus grand ennemi de l'autorité » selon Arendt¹⁹⁷⁹), et par la continuité de son action habituelle sans la prise en considération de celle-ci. Cette délégitimation n'est donc, somme toute, que discursive. Elle peut néanmoins se compléter d'un autre argument, à savoir le rappel (voire la défense) du savoir-faire des composantes de l'institution, et tout particulièrement de l'individu-éditeur. Plus encore que sa capacité professionnelle de conditionneur de la réception par la transformation du texte en produit adressé au lecteur (du fait que ces tâches peuvent être accomplies par des instances ne se définissant pas comme « éditoriales », ou se contentant d'imiter ces dernières), importerait l'exercice de son *autorité subjective* (individuelle ou structurelle) comme filtre de la production : « [...] si on fait de l'autoédition, on n'a plus besoin d'éditeurs. Et nous sommes des filtres, très fins. [...] dans l'autoédition, on voit n'importe quoi. Les gens nous disent : “Ce n'est pas grave, je vais publier quand même.” Et on sait très bien que ce n'est pas bon. » (Patricia Martinez) La réaffirmation des compétences éditoriales a ainsi comme enjeu non pas la tempérance de la production alternative, mais la (re)légitimation du

¹⁹⁷⁹ Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence*, op. cit., p. 145.

rôle d'éditeur comme seul véritable juge possible du mérite d'un texte à être intégré à un catalogue imprimé et mis à disposition d'un public. Ce rappel comme moyen de conférer une légitimité à sa propre action et aux entités sur lesquelles cette autorité s'exerce (l'auteur et l'œuvre publiés) procède aussi par exclusion des formes s'éloignant des pratiques instituées.

Différentes pratiques culturelles engagent des rapports de force : les professionnels se supposent légitimes, s'instituent comme tels, et agissent dans le sens d'une reconnaissance de cette légitimité par les autres tiers ; à l'opposé, les pratiques amateurs se supposent également légitimes à s'exprimer mais ne sont pas instituées, et de fait subissent des discours délégitimants de la part de ces instances au pouvoir. Ainsi, si les nouvelles formes ne tentent pas tant de reconfigurer la norme que de proposer des alternatives à cette dernière, réalisées en dehors du canon, ce désir ne trouve pas toujours écho auprès des acteurs dominants ; mais plus qu'une peur factuelle de la concurrence de ces modèles, assez peu probable du fait que ceux-ci ne cherchent pas à remplacer les éditeurs traditionnels, ni à s'y substituer (voir *conclusion*), la crainte est celle d'une remise en question de la légitimité du statut professionnel d'éditeur. Mais si la délégitimation semble ancrée, celle-ci n'est pourtant pas toujours, et en tous lieux, unilatérale : d'autres acteurs reconnaissent les bienfaits de l'hybridation, les accueillent, voire même les recherchent activement. Cette recherche, qui prend de multiples formes, n'est cependant pas désintéressée.

9.2.4. La récupération active au compte de l'édition traditionnelle

9.2.4.1. L'exploitation ponctuelle des nouveaux tiers de légitimation

Les éditeurs ne sont pas bêtes : ils font la même chose. Tout le monde veut avoir son livre lu ou critiqué par les youtubeurs, par les instagrammeuses les plus célèbres, etc. (Sébastien Cataldo)

Quoique de nombreuses critiques soient menées, visant à la dévalorisation des moyens alternatifs de la production et de la légitimation, la reconnaissance de ces marges n'est pas impossible. Plus que de s'inscrire dans une opposition franche aux discours contestant l'hégémonie de l'édition traditionnelle, d'autres acteurs interrogent leurs pratiques et les modèles de construction de leur propre légitimité ; ceci s'observe tout d'abord par la prise en compte de ces modèles alternatifs ou périphériques au canon par les producteurs des biens culturels – soit les réseaux professionnels d'édition et de publication – qui les insèrent dans le champ de la production culturelle tout entière, et mettent ces productions alternatives en vis-à-vis des circuits canoniques. Cette prise en compte peut se suffire d'une complémentarité technique : acté et non plus seulement désiré, le lien établi par le recours aux structures

dématérialisées devient le moyen de pallier certaines limitations¹⁹⁸⁰. Mais cette démarche n'est pas la plus fréquente : non seulement ces services particuliers ne s'adressent qu'aux éditeurs « moins visibles », mais ils ne sont de surcroît pas communs à toutes les plateformes. La prise en compte des nouveaux outils peut être alors faite indépendamment, par la copie des principes initialement associés aux circuits alternatifs de la légitimation, ou par leur exploitation directe. Ainsi, quelques rares occurrences d'une ouverture à la recommandation profane s'observent sur des sites d'éditeurs. Possiblement accompagnés d'une option de notation, ces outils offrent parfois la possibilité d'interaction directe¹⁹⁸¹, ou parfois fonctionnent par l'intégration d'avis d'internautes publiés depuis d'autres relais¹⁹⁸².

Sans se limiter à la reconnaissance du droit de parole revendiqué par le lecteur mais en la contraignant à l'espace des commentaires, les acteurs mobilisés peuvent devenir directement les « nouveaux tiers » de légitimation individualisés. Ces formes renouvelées de la légitimation ne sont pas également considérées par tous, et certains se placent en opposition avec ces pratiques. D'aucuns accusent l'amateurisme de ces nouveaux acteurs : « A mon avis, ils n'aident en rien au rayonnement du livre, les jugements sont dans l'ensemble très pauvres, sur le fond et la forme (la grammaire y est bien maltraitée...) – hormis quelques blogs tenus par des intervenants de niveau professionnel, mais ceux-là, nous les connaissons. Pour autant, quel est leur lectorat ? » (Jean-François Merle) ; d'autres, plus modérément, ne s'y investissent pas faute de temps ou de moyens : « C'est vrai qu'il faudrait qu'on soit beaucoup plus présents sur certains blogs pour certains livres. [...] Si on était plus nombreux, si on avait plus de temps, on s'en occuperait ; mais ce n'est pas la priorité. » (Amélie Petit) Pourtant, indubitablement, ces réseaux sont devenus prescripteurs aujourd'hui : « Certains blogs prennent par exemple le dessus sur d'autres systèmes de communication ; des blogueurs deviennent aujourd'hui aussi importants que les produits qu'ils promeuvent. » (Philippe Meslé) Les acteurs au cœur de cette promotion prennent d'autant plus de force qu'ils exploitent des espaces incarnant les nouveaux lieux où se jouent les enjeux de la prescription contemporaine : « Ce qui est important aujourd'hui, c'est le *buzz* sur Facebook ou Instagram ; relayer le bouche-à-oreille virtuel. » (Anaïs Pournin) Ainsi, si

¹⁹⁸⁰ Très ponctuellement, l'établissement de « ponts » entre des structures dématérialisées et des maisons d'édition « traditionnelles » prend ainsi la forme de solutions numériques à travers l'offre de services ciblés : « On peut tout à fait aussi devenir un prestataire de services de distribution et d'édition dans Iggybook, pour des tout petits éditeurs qui vont nous déléguer ce genre de choses. Il arrive d'avoir des maisons d'édition qui ne font pas le numérique ; qui nous donnent leurs livres numériques à mettre en ligne, ou même à fabriquer. » (Patricia Duliscouet)

¹⁹⁸¹ C'est notamment le cas du site Black Ink. Voir <https://blackinkeditions.com/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹⁸² Editis procède de la sorte avec *Lisez !*, plateforme présentant le catalogue des maisons d'édition appartenant au groupe. (<https://www.lisez.com>). La plateforme propose sur chaque fiche d'ouvrage des notes d'utilisateurs extraites de Babelio. Michel Lafon use de la même tactique (<http://www.michel-lafon.fr/>) [consulté le 30 juin 2023].

plusieurs des acteurs composant le milieu institué se détournent des nouvelles pratiques de la prescription, celles-ci n'en gagnent pas moins en popularité ; du fait de leur capacité à toucher rapidement de larges communautés, ces nouveaux relais de l'exposition médiatique suscitent l'intérêt d'acteurs traditionnels. A l'opposé de ces postures réfractaires se dessine alors un intérêt grandissant pour ces biais : « Blogs, youtubeurs, réseaux sociaux : les lecteurs ont désormais beaucoup de moyens d'exprimer directement leur avis sur un livre, d'en faire ou non sa promotion auprès de leur entourage plus ou moins nombreux : oui, nous y prêtons attention, sans que ça change notre façon de travailler. C'est une visibilité nouvelle. » (Alice Déon) La prospection directe peut alors prendre la forme d'envoi de services de presse, marque de la reconnaissance de leur puissance prescriptrice auprès du lectorat (ou d'un lectorat spécifique, celui constitué par leur communauté) et de l'attention donnée à leur parole. L'intégration de ces vecteurs dans leurs procédés de légitimation est, selon certains discours, un usage réservé aux acteurs moins pesants sur le marché : « Plus la structure est petite, plus on a tendance à faire ça. Quand une publiciste est bonne, elle a tendance à regarder les réseaux sociaux, à suivre les blogueuses, à leur parler, à proposer des livres, etc. Celles-ci font ensuite de la promotion auprès de leurs *followers*, les invitent à des événements pour les motiver, etc. » (Marie-Laure Deprez) Le phénomène est attestable à certains égards, comme l'induit Charlotte Bayart-Noé :

Ma logique a été de dire : « Ce que je propose est si minuscule, et j'ai si peu de moyens, que j'ai intérêt à utiliser toutes les médiations possibles, si tant est qu'elles sont dans mes moyens, c'est-à-dire gratuites ou presque. » C'est gratuit d'avoir des liens avec les blogueurs, mais il faut leur envoyer des services de presse, et souvent le timbre est plus cher que le livre sorti de l'imprimerie : ce sont des budgets.

Pourtant, ces modèles sont aussi utilisés par des structures disposant de bien plus de moyens : « Il y a dix ans, la maison-mère [Gallimard] virait les internautes qui demandaient un service de presse, même ceux qui avaient un site de critique. Aujourd'hui, on envoie des cartons de bouquins aux booktubeuses. » (auteur anonyme) Au paroxysme de cette proximité s'observent notamment des partenariats formellement établis auprès de blogueurs ou vlogueurs : « Ce sont aujourd'hui nos partenaires. Il s'agit de passionnées de littérature et du genre en particulier. Elles utilisent différents supports : vidéos, chroniques sur des blogs, etc. » (Sarah Berziou) ; « Nous avons des partenariats avec des blogueurs, qui reçoivent nos services de presse et qui relaient nos sorties, et nous sommes aussi suivis par des groupes de lecteurs, qui partagent leurs avis de lecture sur les réseaux sociaux. » (Anita Berchenko) Dans un tel cas, si l'acte de recommandation de l'influenceur littéraire peut être le reflet de ses engagements personnels, la réalité des liens établis induit une finalité profitable aux deux parties. D'un côté, le discours autonome de l'influenceur originellement isolé (voir *supra*) n'empêche pas l'existence d'un désir de caution structurelle ; à cet égard, plus encore que la sollicitation, le

partenariat signe l'approbation de cette prescription par des acteurs déjà établis. De ce fait, la légitimité n'est plus seulement autogénérée, mais s'inscrit dans un système hiérarchique et professionnalisant¹⁹⁸³. Ce dernier point fait l'objet d'une certaine circonspection quant à la durabilité de ce modèle sur le long terme :

Ces énergies sont positives, mais pas pérennes ; elles ne s'inscrivent pas dans des visions, ou des métiers durables du futur. Ce sont des initiatives individuelles conjuguées qui créent des phénomènes, mais qui ne sont pas organisées. Même sur le net, il faut à un moment donné avoir une vision économique des choses : on ne peut pas donner tout le temps sans rien recevoir. Ou bien recevoir des livres, car des éditeurs sont intéressés par la promotion de leurs livres *via* ces booktubers. (Christophe Lucius)

Quoi qu'il advienne dans le futur, la complémentarité entre les deux espaces paraît plus signifiante dès lors qu'elle ne se contente pas de combler des manques par ces utilisations, mais plutôt d'accroître leur influence mutuelle. D'un autre côté, ces actions peuvent révéler une finalité plus pragmatiquement mercantile : moyen d'investir dans un nouveau médium publicitaire permettant de contourner diverses restrictions légales liées à la présence du livre à la télévision (voir partie II) pour la réincarner dans un autre relais vidéo, ce qui s'apparente alors à un placement de produit n'exige même plus de l'acteur mobilisé une spécialisation dans la prescription culturelle livresque, l'enjeu premier étant celui de l'exposition du livre à un nouveau public :

Il faut vivre avec son temps, mettre à profit ce qui peut l'être. [...] On perd évidemment en qualité et en légitimité, mais si ça permet que le livre continue à se vendre et à rayonner, il faut s'en servir et l'utiliser. [...] C'est ce que beaucoup de maisons d'édition font : « Points » a des partenariats avec un panel de booktubers et de blogs. En échange du livre à sortir, obtenu gratuitement, la blogueuse ou le blogueur, la booktubers met en avant le livre sur sa plateforme. Ça permet un rayonnement qui peut faire la différence dans les ventes, en étant un canal touchant un type particulier de public. Le public de *La Grande Librairie*, de *France Culture*, ou qui lit la presse littéraire n'est pas le même que ceux qui vont aller sur Youtube ou sur un blog. [...] On met en avant ce qui peut parler aux plus jeunes, à la société actuelle. Pour des encarts publicitaires de livres, on ne va pas citer *Lire* ou *Le Monde des livres*, mais un lecteur banal ou une personnalité un peu *mainstream* qui s'exprime. (Anaïs Pournin)

La création d'un phénomène social par le repos sur l'image personnifiée et notoire du vidéaste marque l'établissement des liens comme servant prioritairement aux acteurs qui les instaurent, afin d'étendre leur pouvoir promotionnel. En conséquence, l'objectif ne paraît pas tant la mise en avant de l'auteur que celle du produit ; et l'entremise de l'instance éditoriale transforme cette démarche en opération plus manifestement commerciale. Ainsi, si une mutation est à l'œuvre également chez les professionnels initialement garants des formes traditionnelles, l'intégration des outils propres aux nouveaux espaces dans leurs propres processus de production et de légitimation, et le croisement des réseaux de production et de légitimation

¹⁹⁸³ Voir Raphaël Gariépy, « Influenceurs littéraires : vers une professionnalisation ? » [en ligne], dans *Actualité*, 10 juillet 2020. <https://actualite.com/article/6980/reseaux-sociaux/influenceurs-litteraires-vers-une-professionnalisation> [consulté le 30 juin 2023].

faisant suite à l'exploitation des nouveaux tiers laissent percevoir que la frontière entre les enjeux culturels et commerciaux se fait toujours plus frêle. Mais les « récupérations » prennent une seconde forme : celle d'*œuvres* issues des circuits alternatifs et réinjectées au sein du modèle traditionnel.

9.2.4.2. Les phénomènes de récupération d'auteurs

Dans la poursuite de l'argumentation vue *supra*, la réalité du souhait de publication par un biais « traditionnel » reste persistant dans le discours ; si celui-ci peut être formulé par les représentants des plateformes eux-mêmes (voir *supra*), il est aussi auctorial :

« L'objectif inavoué de certains auteurs autoédités est de se faire reconnaître par l'édition traditionnelle, d'être rattrapé. [...] J'aimerais l'être aussi : devenir visible reste l'objectif. [...] Ce n'est pas que je pense que c'est mieux de passer par une maison d'édition, mais c'est factuel. On est plus visible dans une maison d'édition qui assure la promotion. » (Philippe Meslé)

Mais si ce désir peut être appuyé par une diversité d'outils favorisant ces départs, et instaurant les environnements initiaux comme de possibles tremplins, aucune de ces démarches n'assure absolument la réussite de l'entreprise : à ces volontés se confronte ultimement l'approbation de l'instance réceptrice concernée. Cohérents dans le rejet de toute périphérie au dogme, certains représentants de maisons d'édition ne portent pas d'intérêt à de telles ouvertures : « Ce ne sont en général pas des livres qui m'intéressent. » (Amélie Petit), voire la condamnent : « [Les récupérations] ne sont pas différentes de celles de nombreux éditeurs qui s'emploient à récupérer des talents découverts par d'autres. Cette récupération est malheureusement dans l'ordre des choses. » (Bertrand Fillaudeau) A l'inverse cependant, divers éléments témoignent d'une posture plus favorable au rapprochement : de la sorte apparaît progressivement un phénomène de récupération effective d'œuvres originellement autopubliées, puis réinvesties dans le circuit traditionnel : « Même dans les exemples récents, on voit beaucoup émerger un nouveau phénomène : Aurélie Valognes, c'est de l'autoédition qui a été récupérée par Michel Lafon. Agnès Martin-Lugand, c'est pareil. Il y en a de plus en plus, de ces auteurs. » (Patricia Duliscouet) Assurément, toutes les structures ne s'y attellent pas, et celles qui y procèdent ne le font pas de manière équivalente : parfois simplement ponctuelles¹⁹⁸⁴, les reprises semblent en d'autres lieux une véritable spécialité d'entreprise : « Certains éditeurs ont pris l'habitude d'aller faire leur marché sur le marché de l'autoédition. » (Patricia Duliscouet) Parmi ceux-ci, quelques noms reviennent de façon récurrente : « Fleuve, ou Michel Lafon sont des maisons qui cherchent ça » (Charlotte Allibert) ; « La Martinière, les Editions Fleuve,

¹⁹⁸⁴ Par exemple, Lousiane D. Cor, *Les Méduses ont-elles sommeil ?* (2016 Gallimard) ; ou encore Serge Farnel, *La Malicieuse Revanche d'un souffre-douleur* (Mazarine, 2017), originellement titré *Ouverture en lamineur* sous le pseudonyme Aurel Angeli. Les deux ouvrages ont initialement été publiés sur le KDP d'Amazon.

Michel Lafon... » (Christophe Lucius) ; d'autres sont moins couramment évoqués en dépit de leur recours régulier à ces récupérations, à l'exemple des éditions Nouvelles Plumes : « cet éditeur a constitué un comité de lecteurs qui se prononcent sur votre livre en lui attribuant une note et des commentaires. Si ce dernier obtient une note supérieure à 8/10, il est alors édité en version papier et numérique¹⁹⁸⁵ ». La distribution subséquente, assurée « en exclusivité par France Loisirs pendant 6 mois », aurait rencontré de « grands succès » (Christophe Lucius). Quel que soit le degré d'investissement, si l'autoédition en ligne interroge le détachement des réseaux institués et l'autonomie auctoriale et lectoriale d'avec le pouvoir éditorial, il apparaît que les phénomènes de récupération témoignent plus que jamais de ponts instaurés entre ces deux entités, plutôt que d'une fracture brutale ou d'un écrasement d'un modèle par rapport à l'autre. Malgré tout, ces récupérations ne sont pas sans signification. En premier lieu, les auteurs bénéficiant d'une telle extraction ne représentent qu'une (très) faible minorité des proto-catalogues ; quoique le ratio des *happy few* choisis est parfois indiqué comme honorable (Librinova indique ainsi : « Depuis 2014, Librinova a signé plus de 130 contrats d'édition et a permis à 1 auteur sur 50 de rencontrer son public et de trouver un éditeur¹⁹⁸⁶ »), il apparaît en d'autres cas bien plus drastique que le filtre applicable aux manuscrits reçus par une maison d'édition (voir partie I)¹⁹⁸⁷. La récupération de textes issus de sites spécialisés dans l'écriture collaborative est encore plus rare¹⁹⁸⁸ ; elle existe toutefois bel et bien, comme en témoignent des succès de librairie initialement parus sur Wattpad¹⁹⁸⁹ ou sur des sites plus orientés vers la *fan fiction*¹⁹⁹⁰. Privilège manifeste de quelques rares élus, il importe conséquemment de savoir à

¹⁹⁸⁵ <https://www.monbestseller.com/actualites-litt%C3%A9raire/1480-se-faire-editer-les-solutions-qui-soffrent-aux-auteurs> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹⁸⁶ <https://www.librinova.com/blog/les-meilleures-maisons-dedition-francaises-pour-les-auteurs-auto-edites/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹⁸⁷ Si Thomas Boitel affirme que « plusieurs livres sont sortis de notre catalogue », cet adjectif est à mettre en perspective du nombre total d'ouvrages disponibles sur le site d'Atramenta, qui compte plusieurs dizaines de milliers de publications (voir *supra*).

¹⁹⁸⁸ En janvier 2021, le site de Wattpad publie un billet revendiquant la présence de plus de 90 millions d'utilisateurs de son site, parmi lesquels 5 millions d'auteurs : « *Wattpad's global community reached 90 million people in 2020 — including more than five million writers [...]* ». Sur ce total est avancé le chiffre de plus de 1500 œuvres abordées en livres, séries, ou films : « *Wattpad stories have found enormous success on screens and in bookstores, and to date around 1,500 Wattpad stories have been published as books, or adapted for TV and film.* » Ce montant est toutefois à mettre au regard du milliard d'histoires téléversées sur la plateforme : « [...] *more than one billion uploads written on the platform [...]* ». Le ratio d'adaptation est donc dérisoire. Voir S.n., « Wattpad Board of Directors Approves Agreement to be Acquired by Naver, the South Korean Internet Conglomerate and Home of WEBTOON™, a Leading Global Digital Comics Platform » [en ligne], dans *Wattpad*, 19 janvier 2021. <https://company.wattpad.com/blog/p7qymwnq1yr0d8ohf9w2wss0sbxqzg-3QD5Y> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹⁸⁹ Dont l'exemple le plus connu est *After* de Anna Todd, publié originellement en 2013 sur la plateforme, puis par la maison Simon & Schuster en 2014, avant de connaître une adaptation en France en 2015 chez Hugo Romance. Parmi les récupérations d'auteurs Français, mentionnons Morgane Bicaïl, autrice de *Phone Play* en 2015 (Michel Lafon, 2017) ; Morgane Moncomble, pour *Viens, on s'aime* en 2016 (Hugo Publishing, 2018), ou encore Nine Gorman et Mathieu Guibé, *Ashes falling from the Sky* en 2017 (Albin Michel, 2018).

¹⁹⁹⁰ L'exemple le plus emblématique restant encore à l'heure actuelle *Fifty Shades of Grey* d'E. L. James, *fan fiction* de *Twilight* originellement publiée sur le site The Writer's Coffee Shop en 2011 ; récupéré par la maison Vintage Book en 2012, il est publié en France aux Editions Lattès la même année.

quoi cette récupération est conditionnée. La justification repose parfois sur des arguments de nature esthétique : le regard favorable des acteurs traditionnels sur les nouveaux relais s'observe alors également en matière d'une possible qualité de la production : « Quelque chose dans l'édition reste très artisanal : un éditeur, même avec un livre issu de chez nous, publie avant tout au coup de cœur. Il sait donc qu'il prend un risque : ça fait partie du jeu et de son métier. » (Charlotte Allibert) Toutefois, une vision plus pragmatique ne mettrait pas tant en avant la qualité du texte en tant que telle que son approbation par un public initial : l'exploitation serait plus volontiers focalisée sur les œuvres ayant *déjà* témoigné d'un succès conséquent : « lorsque un auteur rencontre le succès *via* l'autoédition (ou *via* Atramenta !), les éditeurs traditionnels s'intéressent soudainement à eux ! » (Thomas Boitel) Sous couvert d'une légitimation par la réinsertion dans le circuit classique transpirerait alors une volonté vénale d'abord réalisée au profit de la structure chasseresse ; le succès éditorial de certains ouvrages en dépit d'une critique récurrente de leur substance tendrait à confirmer cette hypothèse : « Il ne faut pas se leurrer, ce sont des coups commerciaux. *Cinquante nuances de Grey* est une purge, c'est mauvais. L'intérêt n'est pas éditorial mais commercial. » (Jérémy Rueff) ; « Pour moi, ce n'est pas le travail d'un éditeur, mais plutôt d'un commercial qui chercherait à faire entrer à coup sûr un nouveau produit qui se vendra très bien, puisque le marché a déjà été testé, sans que l'éditeur en question ait pris le moindre risque. On est bien loin de la littérature, je pense. » (Anita Berchenko) La primauté d'une validation quantitative (l'espoir étant celui de réaliser de grandes ventes dans l'imprimé) sur la qualitative *du fait de l'entreprise éditoriale* apparaît comme un réinvestissement des logiques de *best-sellerisation*, par une confusion active entre célébrité et consécration (voir partie II). La logique de l'offre et de la demande est toutefois inversée : plutôt que de produire dans le but de plaire au plus grand nombre, au risque de l'accusation ultérieure d'une moindre exigence littéraire, l'objectif est désormais de considérer ce succès populaire pour le réactualiser auprès d'un nouveau public supposément encore plus large. La démarche n'est pourtant pas toujours assurée ; pouvant effectivement jouer le rôle d'accélérateur de visibilité¹⁹⁹¹, la récupération n'engendre pas toujours l'acquisition d'un lectorat complémentaire significatif¹⁹⁹². Sans que le succès soit toujours au rendez-vous, la tentative reste signifiante, car

¹⁹⁹¹ Le site officiel d'Amélie Antoine, autrice de *Fidèle au Poste* (KDP, 2015), récupéré par Michel Lafon en 2016, indique de la sorte : « J'ai donc publié mon roman de cette manière en mars 2015. Plus de 30 000 lecteurs l'ont acheté, l'ont lu, l'ont aimé. Un parcours incroyable, fou, inimaginable. Un an après, en 2016, *Fidèle au poste* sortait en librairie aux éditions Michel Lafon et aux États-Unis, allant à la conquête de 250 000 lecteurs... » <http://www.amelie-antoine.com/fr/amelie-antoine-bio> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹⁹² La publication initiale de *Danser, encore* de Julie de Lestrangé sur le Kobo Writing Life mène le titre à compter « parmi les meilleures ventes de la plateforme ». Voir S. n. « Le prochain roman de Julie de Lestrangé en exclusivité sur Kobo » [en ligne], dans *Kobo Writing Life*, 10 novembre 2018. <https://kobowritinglife.fr/2018/10/11/le-prochain-roman-de-julie-de-lestrange-en-exclusivite-sur-kobo/>. Toutefois, sa récupération en 2017 par les éditions Mazarine se fait « sans tambour ni trompette ». L'auteur déclare à ce sujet : « C'est le désavantage de venir de l'autoédition, ça reste une étiquette péjorative pour de nombreux libraires

l'intérêt de nature financière transparaît toujours en filigrane ; en effet, toute entreprise éditoriale, dès lors qu'elle avance son rôle dans la production d'« inédits » (qu'il s'agisse de primo-écrivains, ou d'une réédition d'une œuvre encore inédite dans l'espace lectoral considéré) induit nécessairement la possibilité d'un ratage (voire partie I). Par le repérage des ouvrages ayant d'ores et déjà rencontré un public dans l'espace numérique, la récupération repose sur l'assurance de la préexistence d'un certain lectorat pour l'œuvre ou son sujet. Autrement dit, la capitalisation sur de telles créations préalablement validées interroge la persistance des caractéristiques de l'éditeur comme « découvreur de talents » et comme « preneur de risques » :

C'est quelque chose d'assez fructueux et pratique pour les éditeurs : quand on récupère un auteur, on sait qu'il aura du succès, puisqu'il en a déjà. On ne prend donc plus aucun risque. C'est une manifestation du fait que dans le lot, il y a quelques pépites, des livres qui trouvent leur succès contre toute attente. Une fois qu'ils ont trouvé leur succès, on peut venir les accompagner. Le bouquin explose après une bonne campagne de marketing, puisqu'on sait déjà qu'il plaît. (Patricia Dulisouet)

Ce repérage, facilité du fait même de la simplicité d'accès aux espaces qui mettent ces œuvres à disposition, est en certaines occurrences simplifié et optimisé par la mise en ligne de plateformes de publication par les instances éditoriales elles-mêmes, à l'exemple de Hugo&Cie et Fyctia¹⁹⁹³, ou encore par le biais d'un partenariat établi entre les structures éditoriales et les plateformes d'autoédition. En certains cas, la proposition de manuscrits auprès d'éditeurs traditionnels est directement intégrée dans les forfaits payants¹⁹⁹⁴. D'autres outils proposés par ces plateformes se chargent d'une présélection de manuscrits de sorte à délester l'éditeur d'une partie de sa fonction filtrante, service notamment exploité par Iggybook :

Le principe est un formulaire qui évite aux éditeurs de recevoir tout de façon très désordonnée, par mail ou autre. L'auteur va remplir le questionnaire qui permet d'avoir de façon bien organisée sa biographie, le genre du livre, le titre, etc. Nous gérons les manuscrits uploadés en back-office, ce qui permet à l'éditeur d'avoir tous ses manuscrits avec la date de réception et d'envoyer des mails automatiques, par exemple de bonne réception du manuscrit. Cela lui permet ensuite de le lire, ou de l'envoyer à son réseau de lecteurs, et de l'annoter ensuite comme « lu », « à lire », « à rejeter », « à accepter », etc. (Patricia Dulisouet)

Au paroxysme de cette déresponsabilisation, quelques maisons invitent les auteurs aspirants à s'adresser à de telles plateformes avant de soumettre à nouveau leur proposition, à la

et journalistes ». Delphine Peras, « Autoédition : le succès si je veux ! » [en ligne], dans *L'Express*, 5 novembre 2017. https://www.lexpress.fr/culture/livre/autoedition-le-succes-si-je-veux_1957197.html [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹⁹³ Les mentions légales de la plateforme indiquent de la sorte : « Le principe du Concours vise à permettre aux auteurs de mettre en ligne des textes propres à une thématique choisie par la Société Organisatrice, qui seront présentés au vote de la Communauté des Lecteurs Fyctia. [...] Les textes ayant recueilli le plus grand nombre de votes seront soumis à un jury composé de professionnels de l'édition qui désigneront le lauréat. Le lauréat du concours verra son ouvrage publié sous forme de livre électronique et, le cas échéant, sous forme d'ouvrage de librairie. » <https://www.fyctia.com/mentions-legales> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹⁹⁴ Ainsi de Librinova : <https://www.librinova.com/offre/services-a-la-carte/soumission-manuscrit/soumission-de-manuscrit> [consulté le 30 juin 2023].

condition d'obtenir préalablement une visibilité minimale : « Certains éditeurs en ont fait leur principale source de nouveaux auteurs, et certains même répondent aux auteurs qui leur envoient des manuscrits de s'inscrire chez Librinova (plateforme d'autoédition bien chère pour les aspirants auteurs) avec un code de leur part. » (Anita Berchenko) Le principe est confirmé par la directrice elle-même :

Ce sont des éditeurs à qui on vend un logiciel de gestion de manuscrits, qui va avec un partenariat. Dans leur mail de refus apparaîtra une formulation comme : « Si vous avez envie de publier quand même, et que vous vous autoéditez chez Librinova, nous pourrions vous suivre ». Ils peuvent suivre sur notre site les ventes de ces auteurs de façon plus précise. Si les livres décollent, on les avertit et ils peuvent le republier. (Charlotte Allibert)

Comme le résume Sylvie Bosser, « La plateforme sert ainsi de zone test, de terrain d'expérience pour l'éditeur qui, en cas de succès – grâce au code promotionnel, l'éditeur a la possibilité de suivre en direct les ventes du livre sur la plateforme –, peut proposer à l'auteur une publication traditionnelle¹⁹⁹⁵. » Quoique de tels partenariats existent parfois sans que tous les représentants d'une même structure en aient connaissance, leur finalité n'en est pas moins défendue : « Je ne suis pas bien au courant du détail de ce partenariat, reste que ça nous libère du flux de manuscrits qui nous parvenait – des centaines par mois, en quasi-totalité impubliables [...] » (Jean-François Merle). Mais loin de faire l'unanimité, ces principes sont en retour ouvertement dénoncés : « La déviance est de laisser l'auteur faire ses preuves pour voir s'il est rentable avant de le publier, ce que je trouve malhonnête. » (Adrien Mangold) Quelles sont, enfin, les conséquences symboliques de la récupération pour l'auteur et le lecteur ?

9.2.4.3. Quelles marques identitaires suite à la récupération ?

La récupération engendre d'indubitables avantages relatifs à la protection juridique, à la possibilité d'une meilleure représentation de l'œuvre du fait de la cession des droits d'exploitation à une entreprise pouvant disposer d'importants moyens, voire à la perspective de plus grands gains. En échange toutefois, l'auteur assume un statut d'« obéissance inconditionnelle » : par la signature du contrat dit « d'édition », présentée comme l'aboutissement de la démarche (voir *supra*) mais à l'opposé de la situation qui le liait précédemment à une plateforme par un engagement moins contraignant juridiquement, la récupération induit un retour conscient (les transferts se produisant toujours avec l'accord de l'auteur) à la soumission auctoriale envers une structure, et la fin de son autonomie. Cette acceptation induit donc la supposition auctoriale d'un bénéfice supérieur à la perte de liberté ; celui-ci n'est pas que relatif à sa condition d'auteur, mais est également porteur d'enjeux

¹⁹⁹⁵ Sylvie Bosser, « La plateforme d'autoédition Librinova au prisme de la reconfiguration de l'intermédiation littéraire », art. cité, p. 218.

symboliques. L'un est corrélé à la puissance d'accompagnement éditorial, soit d'une attente d'approfondissement de la littérarité de l'œuvre ; Serge Farnel dit ainsi : « Travailler avec un éditeur m'a permis de mieux structurer mon roman, de progresser et de me sentir plus légitime en tant qu'auteur¹⁹⁹⁶. » ; Sophie Tal Men énonce pour sa part : « En travaillant avec Lina, mon editrice, j'ai le sentiment d'avoir évolué dans l'écriture, d'avoir acquis des automatismes¹⁹⁹⁷. » Un autre est notamment corrélé à la caution structurelle acquise par la recherche d'une hégémonie structurale bâtie sur une indissociabilité nouvelle¹⁹⁹⁸. Dans un second temps, la récupération est l'occasion de l'intégration active, ou inversement de l'esquive, de marqueurs paratextuels signifiants. D'une manière générale, la récupération induit une réadaptation de l'œuvre dans le processus d'adresse à un nouveau public, témoignage d'une autorité éditoriale *lissante* : celle-ci s'observe par le coulage dans un environnement marqué de « traditions », soit l'application d'un « accastillage » partagé, signant l'intégration de l'œuvre au sein d'un catalogue et de fait la légitimation de l'œuvre récupérée : « digne » du fait de l'estampillage, l'œuvre y trouve les preuves d'une reconnaissance de sa littérarité. Mais les indicateurs peuvent également être relatifs au *passage* même d'un milieu à l'autre ; la mention paratextuelle de la récupération proprement dite prend ainsi des formes variables. Certains titres laissent une place à cette indication relative au parcours auctorial, depuis l'autoédition vers l'imprimé, l'intégrant activement dans le cheminement d'écriture¹⁹⁹⁹. La combinaison des informations relatives aux deux espaces auxquels l'auteur a été associé participe de la mise en récit dans l'élaboration de l'*ethos* : face à l'autorité autopoïétique de l'auteur, bâtie en marge de l'institution, la reconnaissance littéraire se mesure, encore et toujours, à l'aune de l'approbation par cette dernière, « entretenant la mythologie de l'écrivain révélé²⁰⁰⁰ » ; l'argument de la sortie vers l'édition traditionnelle devient le moyen de construire l'« auteur-phare », en miroir de l'exploitation possible du modèle d'auteur « sorti » produit par les plateformes (voir *supra*). Mais à l'inverse du discours mythifiant reposant sur l'accès à la célébrité du fait principal de

¹⁹⁹⁶ Arthur Cerf, « Autoédition : tous écrivains ? » [en ligne], dans *Emile Magazine*, 1er mars 2019. <https://www.emilemagazine.fr/article/2019/3/1/enquete-auto-edition-tous-ecrivains> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹⁹⁷ S. n., « Entretien avec Sophie Tal Men », [en ligne], dans *Lecthot*, 19 mai 2016. <https://www.lecthot.com/entretien-avec-sophie-tal-men> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹⁹⁸ Par exemple, les pages de remerciement d'*Entre mes mains le bonheur se faufile* d'Agnès Martin-Lugand (Michel Lafon, 2014) indiquent : « Aux éditions Michel Lafon... votre confiance et votre respect me portent dans l'écriture. Quelle belle et extraordinaire aventure nous partageons ! »

¹⁹⁹⁹ Cette indication peut prendre forme par l'intégration de la mention dans les remerciements ; ceux de *Mémé dans les orties* d'Aurélien Valognes (Michel Lafon, 2014) indiquent ainsi : « Un cheminement original pour un premier roman : celui de l'autoédition ». La mention peut être rendue plus visible par son évocation au sein du paratexte plus proprement éditorial, comme l'exemplifie le revers de jaquette de *Adopted love* de Gaia Alexia (Hugo Poche, 2017), qui l'établit comme « détentrice de tous les records sur la plateforme Fyctia ». Dans sa forme la plus assumée, cette source peut même figurer en image de couverture : l'édition de poche de *After* de Anna Todd (Le Livre de poche, 2016) y inscrit le logo de la plateforme Wattpad.

²⁰⁰⁰ Oriane Deseilligny, « La fabrication de *best-sellers* via l'autoédition : des conseils aux auteurs aux pratiques éditoriales sur les plateformes numériques », dans Olivier Bessard-Banquy *et al.* (dir.), *Best-sellers : l'industrie du succès*, *op. cit.*, p. 182.

l'acte de récupération elle-même, la production paratextuelle vise en d'autre cas à atténuer ces effets : partie ou totalité des marqueurs témoignant d'une origine autoéditée peuvent être effacés au sein du paratexte éditorial, que cette absence s'observe sur le péri-texte ou sur l'épi-texte en ligne²⁰⁰¹. Quelles que soient les modalités envisagées et leur éventuelle discrétion, toutes desservent la même finalité de recréation d'une homologie structurale renouvelée entre l'auteur-cible et la maison destinataire, ceci pouvant procéder par l'affaiblissement de l'homologie préalablement instaurée. Mais un tel effacement ne se limite pas qu'au conditionnement matériel de l'objet-livre (re)construit : il repose aussi sur la suppression des liens établis au cœur de l'espace numérique entre l'auteur, la plateforme, et les lecteurs. Cet effacement est double : en premier lieu, l'ouvrage-source est retiré du site, entraînant la disparition de l'auteur du « proto-catalogue » d'origine : « Nous avons plusieurs fois dû retirer un livre de notre catalogue peu après sa publication car un éditeur s'était manifesté et avait fait une offre intéressante à l'auteur. » (Thomas Boitel) ; ce cas est valable également pour Librinova, distinguable par son système d'agent : « A partir du moment où on signe le contrat d'édition, on cède tous les droits, y compris numériques. On est agents, mais le livre part chez l'éditeur ; il n'est donc plus chez nous. » (Charlotte Allibert) La désolidarisation de la structure d'origine suite à l'extraction rompt la possible association initiale (pour peu qu'elle existe), au profit d'une autre, contribuant d'autant plus à fragiliser la caractéristique d'un auteur « en marge »²⁰⁰². Dans un second temps, l'effacement est celui du pouvoir originellement confié au lectorat : dans sa masse comme dans son individualité, ce dernier incarne plus que jamais la force dominante de la prescription justifiant les opportunités de récupération. L'indexation de celles-ci sur les succès préalables pourrait laisser croire à une éventuelle aliénation de l'instance éditoriale à l'influence profane ; pourtant, l'accaparement éditorial n'en est pas moins *privation* : le gommage est aussi celui des communautés d'origine, la suppression des formes originales sur les plateformes signant la terminaison des relations entre les lecteurs, voire avec l'auteur. L'extraction réduit le lectorat en ligne aux simples rôles de reconnaissance première et d'incubateur de succès éventuel, qui justifieraient l'adresse ultérieure à un second lectorat plus « usuel » ; l'autoédition ne

²⁰⁰¹ Si les ouvrages d'Aurélié Valognes en font mention dans leurs remerciements, ceci n'est pourtant pas repris dans le péri-texte strictement éditorial ; de la sorte, aucune mention de cette première édition n'est indiquée sur la biobibliographie de quatrième, ni de titre là où se trouvent usuellement les mentions « chez d'autres éditeurs » ou « du même auteur ». La reconnaissance structurelle initiale est donc mise à mal. La page d'auteur et les fiches d'ouvrages sur le site officiel des éditions Fayard s'abstiennent également de cette mention : <https://www.fayard.fr/auteurs/aurelie-valognes> [consulté le 30 juin 2023].

²⁰⁰² Remarquons toutefois que la récupération des droits numériques par l'éditeur n'est pas systématique : Ainsi, Julie de Lestrang affirme au cours d'un entretien : « Vous conservez la maîtrise de vos droits numériques depuis votre première publication. En quoi est-ce important pour vous en tant qu'auteure ? J'ai commencé par le numérique. Il était donc logique, selon moi, de poursuivre dans cette voie. Cela me permet d'appréhender d'autres domaines liés à l'édition, comme la communication et le marketing. Par ailleurs, concernant ce livre-ci, le numérique m'ouvre les portes de l'international. » S. n. « Le prochain roman de Julie de Lestrang en exclusivité sur Kobo », art. cité.

deviendrait ici plus que la phrase première d'une expérimentation qui n'est plus nécessairement textuelle (par le recours à des genres moins légitimés, ou un style plus original), mais lectoriale. Par l'effacement des marqueurs de la marginalité, et la réaffirmation de la hiérarchie instituée dans la confection de la valeur, le statut symbolique d'écrivain et la littérarité des œuvres sont entérinés comme des phénomènes ne pouvant être véritablement attestés que par le seul biais des instances traditionnelles. Puissance auctoriale et puissance lectoriale, dont les autorités se sont formées du fait même de l'autonomie, redeviennent sujettes à caution : ces « communautés interprétatives » alternatives ne semblent que de façade. La reprise au compte de l'édition traditionnelle est ainsi conditionnée à une réinjection dans l'organisation hiérarchique sans déstructurer cette dernière. Par le passage est induite la reconsidération d'un écart de légitimité entre formes nouvelles et formes anciennes. La réintroduction des succès autoédités dans la chaîne pourrait apparaître comme un moyen de préserver la légitimité du système institué face aux tentatives de rupture de son hégémonie :

Il me paraît logique qu'on fasse ça ; ils font bien leur métier. C'est devenu le service de manuscrit, en quelque sorte ; ça corrobore ce que je disais avant : le livre accède au statut de livre quand c'est Michel Lafon qui les publie. Michel Lafon donne à l'auteur autopublié le galon d'auteur publié, et du coup cet auteur peut dire qu'il a écrit un livre. On peut écrire des livres ; mais le livre n'est socialement reconnu que s'il est présent sur les tables des librairies. Je ne juge pas la qualité des textes : il est tout à fait possible qu'il y ait des chefs-d'œuvre dans les méandres d'internet ; seulement, pour qu'un livre existe, il doit être lu. (Amélie Petit)

Plus encore que le seul discours des professionnels selon lesquels le passage par un éditeur est nécessaire pour accéder à la reconnaissance, l'action de récupération confirme cette vision. Mais le processus n'est pas à sens unique : du fait d'une telle recherche active par nombre d'auteurs autoédités, la récupération effective contribue à l'entérinement de l'éditeur comme approbateur « véritable », même au prix de leur soumission « inconditionnelle » à venir.

La construction plus horizontale de la chaîne du livre telle que les nouveaux canaux le permettent révèle une construction de la légitimité possiblement lectoriale, où l'instance éditoriale semblerait prendre la forme d'une ultime attestation. Cette dernière demeure pourtant normative, par sa puissance d'attestation de légitimité à la fois instituée et présente comme impérative dans l'imaginaire collectif. Du fait de ce contrôle effectif ou supposé, l'inscription véritable du texte dans l'histoire littéraire est induite comme toujours limitée au passage par l'édition traditionnelle. Le principe de la récupération nivelle possiblement la production du côté des amateurs : un fossé se creuse entre des œuvres toujours réalisées dans un contexte de différenciation, et les autres ayant bénéficié d'une intégration au cœur du système dominant.

CONCLUSION

1. Considérations générales du rapport de domination dans le circuit traditionnel

1.1. L'édition traditionnelle comme rapport asymétrique de nature économique et juridique

De toutes les observations menées, quelques points peuvent être synthétisés. L'édition est un système répondant à la fois à des logiques partagées par l'ensemble des éléments qui la constituent (les maisons d'édition) et à des logiques propres à chacun de ces mêmes éléments. Mais qu'il s'agisse de l'échelle de *toutes* les entreprises composant le « milieu de l'édition » ou de l'échelle de chaque entreprise prise individuellement, une donnée reste stable : en dépit de la très grande hétérogénéité des structures, des schémas se dessinent, permettant de tracer les grandes lignes qui définissent le rapport qu'entretiennent « l'auteur » et « l'éditeur » à l'ère contemporaine. L'instance éditoriale demeure avant tout celle qui détient les moyens de la production et de la mise à disposition de ses produits auprès d'un public. Face à ce système, l'auteur qui ne dispose pas de ces moyens est structurellement individualisé, voire *atomisé*. Mis face à un tel système composé de « professionnels », l'auteur est par ailleurs réduit à un état de « non-initié », simple « prestataire de services » en qualité de producteur d'un travail que l'instance éditoriale exploite pour en tirer des bénéfices permettant sa survie ou son développement. A moins qu'il n'agisse de manière autonome, l'auteur devient en conséquence dépendant de celle-ci. Du fait qu'elle détient les moyens de la production, l'instance éditoriale touche en outre la plus grande partie des revenus liés à la commercialisation des ouvrages qu'elle contribue à mettre sur le marché, de sorte à couvrir les différents frais liés à la production, à la distribution et à la diffusion des œuvres ; l'auteur, lui, n'en touche qu'une moindre partie. La plupart des ouvrages ne connaissant pas un succès commercial notable, bien des auteurs ne peuvent en conséquence générer de revenus suffisants pour vivre des revenus liés à la vente de leurs ouvrages, et se retrouvent donc dans un état de précarité, imposant pour beaucoup l'occupation d'activités parallèles. Cette allégeance structurelle à laquelle l'auteur est contraint est aussi juridique. La loi entérine la nature des relations entretenues, notamment par le biais du contrat dit « d'édition ». La signature de ce dernier n'est pas sans avantages : favorisant la protection de l'auteur, elle le déresponsabilise également des engagements financiers relatifs à la mise à disposition de l'œuvre sur le marché ; en revanche, elle entérine toutefois son « obéissance » à l'instance éditoriale. Dans l'établissement de ce rapport contractuel, la capacité de négociation auctoriale est par ailleurs fortement affaiblie. Bien que fortement déséquilibré en faveur de l'instance éditoriale, et quoi qu'un tel lien ne soit pas fondamentalement obligatoire, il s'inscrit néanmoins dans un régime de croyance en son bien-

fondé. La déconsidération des formes contractuelles alternatives (contrats à compte d'auteur, contrats dits « à demi »), comme la déconsidération de l'absence de tout lien (comme le permet l'autoédition), de la part de l'édition « traditionnelle » mais aussi de la part des institutions étatiques laissent transparaître une volonté de faire perdurer ce rapport désavantageux pour l'auteur. Dans un second temps, cette allégeance est aussi symbolique.

1.2. L'allégeance symbolique

L'acte de publier semble somme toute correspondre à la volonté auctoriale de faire rencontrer l'œuvre de cet auteur et un public, dans le but d'une reconnaissance de ce dernier. Cette reconnaissance, qui est celle de la pertinence de l'œuvre à lui être adressée de la sorte, est aussi celle de l'entérinement du *statut* de l'auteur comme figure intellectuelle et artistique, soit comme « écrivain ». Mais en raison, de nouveau, de sa possession des moyens de mise à disposition du livre dans l'espace public, cette entrée de l'œuvre dans la scène sociale est très majoritairement conditionnée à l'approbation préalable d'un intermédiaire qui, depuis deux siècles, s'instaure comme indispensable. Plus encore que sur une scène sociale, cette insertion est celle de l'œuvre sur un marché réunissant tous les biens symboliques lui étant comparables ; de fait, l'instance éditoriale est aussi celle permettant l'entrée symbolique de cette œuvre dans l'histoire de *toutes* les publications et, dans le cas de la littérature, dans l'histoire littéraire plus spécifiquement. Être publié correspond de la sorte à être « autorisé » à rejoindre l'histoire littéraire. Son action est donc aussi celle d'un *filtre*. En effet, cette approbation n'est pas automatique – tout du moins dans l'édition dite « traditionnelle » ; mais découle d'un ensemble de facteurs – de nature esthétique et économique – la menant à opérer une sélection. La permission de l'« entrée » est ainsi relative à la considération de la littérarité de l'œuvre, correspondant à ce que l'instance éditoriale en conçoit, ou conçoit comme le besoin de sa poursuite, de sa perpétuelle complétion. Ce filtre est donc celui de la *valeur* et du *mérite*, dont l'estimation est chargée subjectivement : structurellement d'abord, par le prisme de la ligne éditoriale, et individuellement ensuite, par l'action de l'individu-éditeur, premier « lecteur professionnel » qui incarne les valeurs de la structure pour laquelle il agit. Mais du fait même de cette action comme filtre, et du fait de son initiative dans l'acceptation ou le refus de publier, alors les rapports qui lient l'auteur de l'œuvre et l'éditeur semblent à nouveau fondamentalement déséquilibrés. Même après l'acceptation de publier, la négociation n'est pas à l'avantage de l'auteur : l'éditeur détient les rênes de la publication, donc de la mise à disposition de l'état « final » de l'œuvre. A cet égard, il dispose d'une certaine autorité lui permettant d'agir comme améliorateur de littérarité par une instigation (ou une action directe) sur l'œuvre, ou comme améliorateur de son « accastillage » par la composition de tout son

appareil péri-textuel, dont la finalité vise autant à donner du crédit à l'œuvre qu'à la structure la transformant en produit. L'instance éditoriale dispose donc d'avantages structurels, économiques, juridiques, et symboliques. Malgré tout, puisque cette activité fait reposer son fonctionnement sur une œuvre générée par une instance originellement extérieure à elle, alors il se déduit que le lien qui s'établit entre l'auteur et l'édition par le biais de la publication est générateur d'une légitimation réciproque. Elle est indubitablement celle de l'auteur, par son insertion dans une histoire « double » – celle de toutes les œuvres parues, et celle du catalogue qu'il rejoint plus particulièrement ; et elle est également celle de l'éditeur, par la constitution progressive dudit catalogue. Mais la valorisation mutuelle qui résulte de cette complexe allégeance ne se limite pas à la seule publication. Par-dessus ce lien factuel se tissent des postures mythifiées et mythifiantes, fruits des énoncés verbaux et non-verbaux qu'auteurs et éditeurs produisent d'abord au sujet d'eux-mêmes. De l'auteur « isolé » et dédié à son seul art à l'auteur assumant pleinement son succès ; de l'éditeur s'engageant comme « homme de lettres » avant tout, au dirigeant revendiquant le besoin de réaliser des profits (quoique le rôle de l'éditeur, même lorsqu'il affirme un détachement des impératifs financiers, ne peut contrevenir au fait que l'édition reste d'abord un commerce, avant même d'être un moyen de mettre à disposition des œuvres et de les promouvoir), une grande hétérogénéité de profils se distinguent. Ces énoncés peuvent aussi être produits au sujet de l'autre, participant notablement à produire des effets de rapprochement : sentiment d'appartenance au sérail ou rapport basé sur la confiance, l'instance éditoriale agit d'abord comme *fédératrice* des individus de son catalogue, visant idéalement à établir un certain effet d'« homologation structurelle » entre les deux instances – avec succès ou non, ces homologations se rompent parfois. Mais cette recherche d'indissociabilité n'est pas que restreinte au cercle privé ; elle s'expose ensuite sur la scène sociale : elle est alors le moyen pour l'instance éditoriale d'instaurer des « auteurs-marques », récupérés ou accompagnés dès leurs débuts mais plaçant en tous les cas ces derniers au cœur d'une production énonciative visant à les établir comme emblèmes, possiblement constitutifs de la mythification de la maison : les créateurs deviennent alors les étendards et les reflets des valeurs des entreprises qui contribuent à leur insertion dans le monde du livre. La construction de ces mêmes auteurs-marques repose sur une variété de modèles, allant de l'imaginaire persistant du « grand écrivain », *paradigme* de ce qui fait la littérature aux yeux de cette instance éditoriale, au « *best-seller* » dont la légitimité s'estime à l'aune de son succès commercial. Incontestablement, l'auteur-marque est une modalité d'exploitation promotionnelle de l'image de l'écrivain ; du fait que l'initiative de cette caractérisation revienne le plus fréquemment à l'instance éditoriale, l'étude a pu montrer la certaine propension de cette dernière à demeurer maîtresse de l'image ainsi bâtie. Mais ces postures qui se construisent

mutuellement ne sont pas exactement isolées ; elles correspondent aussi à *l'image* véhiculée de soi ou de l'entreprise, autrement dit donnée dans l'espace public. De fait leur exposition, tout comme celle de l'œuvre qui les relie, se confronte inévitablement au reste du milieu littéraire au sein duquel l'auteur et l'éditeur ne sont somme toute que des maillons.

1.3. L'indispensable besoin de valorisation : la promotion au cœur de l'activité

La seule mise au jour de l'œuvre n'est pas suffisante. Aucune tentative éditoriale ou auctoriale, quelle qu'elle soit, ne garantit le succès d'une œuvre auprès d'un public, ou même l'optimisation de la rencontre entre ces deux entités. Toutefois, par la *publication*, soit par l'exposition dans l'espace public, l'œuvre se trouve insérée au sein d'un champ qui n'est plus que celui de la production, mais aussi celui de la valorisation. Pour assurer la visibilité de l'œuvre et augmenter ses chances de réussite, voire son simple accès au public, l'instance éditoriale – qui a la responsabilité de cette diffusion – peut mettre en place différentes stratégies. Elle peut promouvoir l'œuvre – ou l'auteur – par ses propres moyens, prenant la forme d'énoncés péritextuels ou épitextuels, notamment publicitaires. Mais le champ de la valorisation ne se restreint pas à cette seule action ; il se compose aussi d'une multitude d'acteurs participant à cette mise en spectacle : parmi ceux-ci se retrouvent les libraires, directement intégrés dans le circuit de vente, mais aussi d'autres vecteurs de légitimation, voire de consécration. Dans cette optique, l'action ne se suffit plus de reconnaître le littéraire (la fonction initiale de l'éditeur), mais aussi de le *faire voir*, aux fins de le *faire reconnaître*. Parmi les acteurs en mesure d'y procéder se trouvent les institutions étatiques qu'incarnent l'Ecole et l'Académie ; et dans une mesure tout aussi capitale, les jurys de prix et médias divers – imprimés et audiovisuels, dématérialisés ou non. Par leur production d'énoncés, ces tiers améliorent la visibilité de l'œuvre, mais contribuent également à renforcer – ou inversement à affaiblir – le bien-fondé de l'existence même de l'œuvre dans l'espace social, autrement dit approuver le bien-fondé de sa création. Par extension, cette estimation de légitimité appuie ou non la posture des deux instances centrales mobilisées dans la génération de cette œuvre que sont l'auteur et l'éditeur. Si certains recherchent activement la légitimité issue du discours d'experts ou de la reconnaissance de tiers institués, d'autres reposent plus volontiers sur des relais amateurs, voire assument la primauté d'une légitimité acquise d'abord auprès du public comme masse, cherchant alors le succès populaire par les seules ventes.

Mais dans tous les cas un écueil se constate, résultant du croisement entre la réalité du marché et la nécessité de l'exposition. Le marché du livre est un marché de la surproduction ; et dans une tentative continuelle de diminution du risque d'échec – risque consubstantiel de la

publication – visant à tempérer les aléas de cette surproduction, diverses stratégies peuvent être menées. En effet, l'édition se conçoit comme une permanente recherche d'équilibre entre deux aspects : d'un côté, la mise à disposition d'un produit dont la valeur intrinsèque dépasse les coûts de sa seule production ; de l'autre, son besoin de rentabilité de sorte à assurer sa survie ou à permettre son développement. Face à ce double impératif, les uns viseront à « noyer le marché » par la multiplication des publications ou par l'occupation d'un maximum de secteurs, tandis que d'autres cibleront des publics plus restreints, ou restreindront la masse des publications elles-mêmes. Dans un second temps, le déséquilibre n'est pas visible qu'entre les instances éditoriales, mais se répercute sur les écarts entre les auteurs eux-mêmes : les investissements ne sont pas équitables entre toutes les œuvres, entraînant des régimes de visibilité variables. Conséquence des logiques de rationalisation exercées, des auteurs « élus » bénéficient des avantages du système et ne sont pas dévalorisés, tandis que beaucoup demeurent peu visibles. Si un tel écart de traitement est dû à l'instance éditoriale, les acteurs tiers participent aussi à leur manière de ce creusement, par l'attention inégalement répartie sur l'ensemble de la production, qui les amène également à procéder à des choix parmi les œuvres pouvant bénéficier d'une mise en avant. Ces acteurs participent à la distinction de l'auteur par la valorisation de ses qualités littéraires, contribuant activement à l'instauration des « grands écrivains », ou facilitent sa meilleure exposition du fait même de son succès auprès du public – la légitimation de cet auteur *best-seller* est alors volontiers quantitative – quoique les deux caractéristiques ne soient pas foncièrement incompatibles. Mais en conséquence, cette distinction par la valorisation d'auteurs se réalise de nouveau au sacrifice de beaucoup d'autres. Cette distinction réalisée par les tiers s'articule autour de l'action éditoriale, de sorte à bâtir l'« auteur-marque » selon différents modèles ; plus encore, face à la considération de cette puissance d'exposition, l'édition peut être partenaire de ces acteurs étroitement mêlés avec elle, et témoigne en bien des cas d'une certaine mainmise sur ces réseaux, tout en se caractérisant elle-même par une certaine discrétion sur la scène sociale évoquée. Dans tous les cas, si l'auteur est toujours « perdant » en raison de son atomisation face au système, il s'en trouve de plus perdants que d'autres. De sorte à compenser ce manque, ces acteurs peuvent être amenés à assurer leur propre exposition.

Cette recherche a ainsi tenté de démontrer en quoi l'un des enjeux fondamentaux de l'activité éditoriale, mais aussi auctoriale, est la promotion faisant suite à la création et à la mise à disposition de cette dernière. La relation entre les deux entités au centre de ce travail porte donc dans son essence sur ce qui est dit de l'autre ou de soi-même, sur ce qui est fait de l'autre (cette action est fréquemment à sens unique), et sur ce que l'on dit de l'autre suite à ces deux

étapes. Ceci étant établi, quelles évolutions de cette situation peut-on chercher à observer au temps présent ?

2. Les enjeux relatifs à la chaîne traditionnelle du livre

2.1. D'immuables rapports inégaux, même en temps de crise

Un bref retour sur la crise sanitaire permet de se convaincre de la pérennité des modèles institués. La crise du Covid-19, et le confinement national à partir de mars 2020 – suivi d'autres – qui s'ensuivit a entraîné l'arrêt presque complet du circuit du livre. Le 17 mars 2020, au lendemain de l'allocution présidentielle²⁰⁰³, la fermeture des librairies est annoncée. La décision de reléguer ces relais, à l'instar de bien d'autres, au rang de « commerces non-essentiels » soulève de nombreuses interrogations : « en excluant le livre de la liste des produits et services à caractère essentiel, les gouvernements conseillés par des comités d'experts s'étaient en effet attaqués à l'une des croyances les plus enracinées dans le monde du livre²⁰⁰⁴. » Suite à cette déclaration, le livre est subitement redevenu un « produit comme un autre », battant en brèche la déclaration de Valéry Giscard d'Estaing prononcée en 1976²⁰⁰⁵. Le discours présidentiel d'Emmanuel Macron n'est portant pas sans paradoxe ; celui-ci affirme dans le même communiqué faisant état de la fermeture des librairies – qui s'ensuivra rapidement de la fermeture des rayons de produits culturels, dont ceux proposant des livres, dans les grandes surfaces spécialisées ou alimentaires – : « Lisez, retrouvez aussi ce sens de l'essentiel. Je pense que c'est important dans les moments que nous vivons. La culture, l'éducation, le sens des choses est important²⁰⁰⁶. » Cet encouragement à l'acte de *lecture* ne fut pas encouragement à faire vivre le livre comme produit culturel, et cette posture fut accélérée par la rapide interdiction faite à Amazon de vendre des livres²⁰⁰⁷, les plateformes étant alors devenues des solutions de repli dans un contexte où le commerce par ces moyens restait possible tandis que les librairies restaient closes. Plus encore qu'être considérées comme très secondaires relativement aux décisions concernant la santé, les préoccupations culturelles parurent tout simplement balayées. Presque un an après le début du premier confinement, le changement de

²⁰⁰³ Déclaration de M. Emmanuel Macron, président de la République, sur la mobilisation face à l'épidémie de COVID-19, la guerre sanitaire contre le coronavirus et sur les nouvelles mesures adoptées (report du 2e tour des municipales, suspension des réformes en cours, restrictions de déplacement...), Paris, le 16 mars 2020. Accessible sur <https://www.vie-publique.fr/discours/273933-emmanuel-macron-16-mars-2020-coronavirus-confinement-municipales> [consulté le 30 juin 2023].

²⁰⁰⁴ Tanguy Habrand, *Le Livre au temps du confinement*, op. cit., p. 10-11.

²⁰⁰⁵ Lettre de M. Valéry Giscard d'Estaing à Monsieur Jacques Chirac, premier ministre, sur les problèmes du livre, 2 août 1976, doc. cité.

²⁰⁰⁶ Déclaration de M. Emmanuel Macron, président de la République, sur la mobilisation face à l'épidémie de COVID-19, doc. cité.

²⁰⁰⁷ Clément Solym, « Amazon a désormais interdiction de vendre des livres en France » [en ligne], dans *Actualité*, 14 avril 2020. <https://actualite.com/article/8070/distribution/amazon-a-desormais-interdiction-de-vendre-des-livres-en-france/commentaires/3> [consulté le 30 juin 2023].

politique amenant à la réouverture des « commerces de détail de livres » par le Décret n°2021-217 du 25 février 2021²⁰⁰⁸ fut source de soulagement pour les professionnels de la chaîne. Mais cette réinstitution tardive a soulevé à nouveau nombre de questionnements relatifs à la posture particulièrement ambivalente de l'Etat :

Le confinement avait révélé les insuffisances et les contradictions de politiques du livre qui, en France comme en Belgique (après quarante ans de débats), s'abritaient bien souvent derrière le seul prix unique. Avec ce constat relevant de la pensée magique, et hautement paradoxal, que le secteur pouvait de fait s'autoréguler. Politiques du livre dont les promoteurs semblaient avoir oublié que le prix unique du livre n'était qu'un rouage du système, une condition de possibilité, et qui n'apporteraient en définitive que peu de soutien matériel à une chaîne qualifiée dans le même temps d'essentiel²⁰⁰⁹.

De lourdes conséquences se sont aussi observées en amont de la chaîne du livre. Ainsi les éditeurs ont-ils été contraints au décalage de la production et des offices – phénomène en outre combiné à la question épineuse des retours²⁰¹⁰ –, poussant certains à stopper la réception de nouveaux projets en prévision de la reprise²⁰¹¹, tout en développant une sélection de leur catalogue numérique à titre exceptionnel²⁰¹² : « Dans un contexte de suspicion à l'égard de la surproduction, la grande majorité des éditeurs n'avaient d'ailleurs pas tardé à annoncer la réduction de leur production²⁰¹³. » Cette décroissance s'est toutefois traduite, à la réouverture des librairies, par une aggravation des logiques d'écart de traitement entre les auteurs déjà constatable usuellement :

Pour désengorger le marché, les distributeurs, abandonnaient les remises en vente [...] au profit des livres sortis juste avant le confinement, des titres déjà prospectés par les représentants mais bloqués dans les entrepôts. Tombaient également à l'eau certaines nouveautés. Celles dont le potentiel commercial était le plus faible, car les éditeurs disaient vouloir se concentrer sur les titres de valeur sûre²⁰¹⁴.

De sorte à éviter un « coup de bélier²⁰¹⁵ », des œuvres furent parfois condamnées au profit d'autres plus rentables, de sorte à assurer en priorité la pérennité d'un système institué. Indubitablement, « les grands perdants de ces stratégies de resserrement étaient évidemment les

²⁰⁰⁸ Décret n°2021-217 du 25 février 2021 modifiant les décrets n°2020-1262 du 16 octobre 2020 et n°2020-1310 du 29 octobre 2020 prescrivant les mesures générales nécessaires pour faire face à l'épidémie de Covid-19 dans le cadre de l'état d'urgence sanitaire, dans *Journal officiel de la République française*, 26 février 2021.

²⁰⁰⁹ Tanguy Habrand, *Le Livre au temps du confinement*, op. cit., p. 16-17.

²⁰¹⁰ Une négociation s'est opérée entre distributeurs et libraires de sorte à limiter les retours des livres sur le temps du confinement, qui auraient sacrifié toute visibilité pour plusieurs nouveautés parues avant mars. Voir Nicole Vulser, « Les libraires dans le sas du déconfinement » [en ligne], dans *Le Monde*, 22 avril 2020. https://www.lemonde.fr/livres/article/2020/04/22/les-libraires-dans-le-sas-de-deconfinement_6037431_3260.html [consulté le 30 juin 2023].

²⁰¹¹ À l'exemple de Gallimard indiquant sur son compte Twitter [@Gallimard] le 2 avril 2021 : « Compte tenu des circonstances exceptionnelles, nous vous demandons de surseoir à l'envoi des manuscrits. » <https://twitter.com/gallimard/status/1378024322321760256?lang=ha> [consulté le 30 juin 2023].

²⁰¹² Tanguy Habrand cite notamment comme exemple les éditions Fayard, la Fabrique, ou encore Zulma. Tanguy Habrand, *Le Livre au temps du confinement*, op. cit., p. 36.

²⁰¹³ *Ibid.*, p. 51.

²⁰¹⁴ *Idem.*

²⁰¹⁵ *Idem.*

auteurs les moins en vue, sacrifiés au nom de la rentabilité²⁰¹⁶. » Plus encore, le confinement a encore plus invisibilisé ces auteurs, déjà traités selon une répétition des logiques usuelles, du fait de la cessation des manifestations culturelles, quoique certains aient pu profiter de la crise pour développer leur activité en ligne²⁰¹⁷.

Quid du « monde d'après » ? « Pouvait-on légitimement escompter une transformation de la chaîne du livre sous le confinement ? N'était-il pas illusoire de vouloir réinventer un système alors que ses acteurs faisaient face aux plus grandes difficultés²⁰¹⁸ ? » Du côté de l'édition traditionnelle, les rapports de force semblent stables ; en dépit d'aides gouvernementales exceptionnelles à destination des acteurs les plus fragiles suite à la crise (voir partie I) – signant en cela le désir étatique de faire perdurer coûte que coûte ce modèle –, il se constate toujours aujourd'hui que « le fossé professionnel [reste] immense entre les quelques groupes se taillant la part du lion et la pluralité des petites structures d'édition²⁰¹⁹. » En témoigne le fait qu'à grande échelle, la crise n'a aucunement empêché la continuation de la mise en place du rachat du groupe Lagardère par le groupe Vivendi, événement ayant de quoi « saper les espoirs du changement de la filière²⁰²⁰. » Ainsi, les schémas de domination qui s'établissent depuis plus d'un demi-siècle paraissent se retrouver encore à l'ère contemporaine et font, une fois de plus, craindre l'émergence d'un monopole. L'Union Européenne autorise ultimement le rachat en avril 2023, au prix de quelques concessions, dont la filiale d'édition Editis²⁰²¹. Si du côté des auteurs, des fonds d'urgence ont bien été générés pendant la crise²⁰²², ce plan de soutien a toutefois fait l'objet de controverses du fait de l'exclusion de l'accès à ces aides pour un grand nombre d'entre eux ; la LDA dénonce à cette occasion un « manque d'appréhension de la réalité de nos métiers par les institutions, qui nous porte gravement préjudice²⁰²³. » En dehors du contexte spécifique à la crise sanitaire, le statut d'auteur paraît d'une manière générale toujours sujet à caution, comme en témoigne l'absence d'évolution concrète de leur situation actuelle en dépit de la publication du Rapport Racine, précédant le premier confinement de quelques semaines à peine mais dont les recommandations n'ont pas été suivies d'effets (voir partie III). A tout le moins, « Il ne faisait que peu de doutes que la vie d'avant reprendrait son

²⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 68.

²⁰¹⁷ A ce sujet, voir tout particulièrement Sylvie Ducas *et al.* (dir.), *Les Ecritures confinées : créer, afficher, diffuser*, Hermann, 2021.

²⁰¹⁸ Tanguy Habrand, *Le Livre au temps du confinement*, *op. cit.*, p. 41-42.

²⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 50.

²⁰²⁰ *Ibid.*, p. 49.

²⁰²¹ Reuters, « Bruxelles autorise sous conditions le rachat de Lagardère par Vivendi » [en ligne], dans *Les Echos*, 9 juin 2023. <https://investir.lesechos.fr/actu-des-valeurs/la-vie-des-actions/bruxelles-autorise-sous-conditions-le-rachat-de-lagardere-par-vivendi-1950940> [consulté le 30 juin 2023].

²⁰²² Collectif, *Bilan des aides 2020*, doc. cité.

²⁰²³ S. n., « Problèmes avec le plan d'urgence CNL / SGDL » [en ligne], dans *Ligue des auteurs professionnels*, 8 avril 2020. <https://ligue.auteurs.pro/2020/04/08/problemes-plan-d-urgence-cnl-sgd> [consulté le 30 juin 2023].

cours²⁰²⁴. », comme elle le fait déjà depuis des décennies dans le monde du livre ; les plus récentes évolutions n'en semblent que la poursuite ou l'extension : même une situation de crise aussi exceptionnelle n'a pas bouleversé les rapports de force ou les logiques instituées. Ces enjeux évoqués, que la crise sanitaire n'a aucunement résolus, ne sont bien sûr pas que considérables dans le circuit de l'imprimé. D'autres, auctoriaux comme éditoriaux, sont aussi relatifs à l'exploitation du support numérique. La technologie reste somme toute assez jeune ; peut-on malgré tout tenter de tirer un bilan de la situation jusqu'à présent des divers usages qui en sont faits ?

2.2. Les enjeux éditoriaux du numérique : une réinvention promotionnelle, mais non formelle

L'informatique et le numérique ont bouleversé le monde du livre, imposant une réinvention des modes de la création et de la commercialisation des ouvrages suite à la démocratisation de ces technologies ; le livre lui-même comme *objet* a également connu une transformation dans sa matérialité. Mais en dépit de quelques discours alarmistes initiaux, la « mort du livre » n'a pas eu lieu comme le prouve la stabilité du marché de l'imprimé ; le renouvellement, s'il est manifestement constatable dans certains secteurs (dont l'édition scolaire et scientifique), est bien plus timide que celui concernant la littérature. Face à l'émergence de ce nouveau marché, l'un des enjeux de l'édition face à cette évolution était malgré tout de réinventer son offre : *quid* alors de l'exploitation des nouvelles ressources dans l'espace numérique ? En dépit d'un investissement tardif, l'édition semble aujourd'hui en bonne voie d'exploitation des possibilités que ces nouveaux relais permettent, signe d'un indubitable intérêt perçu par la majorité des acteurs – en dépit de son faible impact commercial –, quoique tous ne s'y engagent pas de façon égale. Toutefois, cette « réinvention », du moins dans l'édition littéraire, n'a pas été *formelle* du fait de la persistance des formes homothétiques de la production encore aujourd'hui ; celle-ci n'a pas non plus été exploitée comme une substitution des logiques instituées, du fait que les politiques de numérisation entreprises par les structures éditoriales sont encore orientées vers la couverture des nouveautés, et non vers l'archivage de leurs catalogues. Cette démarche essentiellement dérivée du modèle traditionnel témoigne ou bien d'une volonté de continuité de la part des éditeurs, peu propices à s'engager dans des domaines à l'évolution encore incertaine, ou d'une incapacité du lectorat à changer ses habitudes. Toutefois, cette évolution étant surtout fonction de l'activité éditoriale (car c'est elle qui sous ses différentes formes incarne le relais entre l'auteur et le lecteur, et ce indépendamment de la place laissée (effectivement ou dans le discours) à cet auteur), la

²⁰²⁴ Tanguy Habrand, *Le Livre au temps du confinement*, op. cit., p. 42.

possibilité que la stabilité existante vienne d'un désir manifeste des lecteurs est sujette à caution. Le numérique n'en est pas moins l'occasion d'autres enjeux : ainsi, la réinvention a bel et bien été celle de l'*exposition*. L'émergence des nouvelles technologies n'entraîne pas que de nouveaux supports pour la littérature (par les moyens de dématérialisation), mais aussi de nouvelles formes de promotion que les éditeurs exploitent à travers une présence sur internet, à travers les sites officiels et les réseaux sociaux. Si l'accaparement de ces outils s'observe incontestablement, et qu'il est constatable à ce sujet que la période de crise a été manifestement mise à profit par beaucoup pour renouveler leur solution numérique (notamment par la refonte de leurs sites, et par l'accélération de leur présence sur les réseaux), l'exploitation de cet espace dispose encore de perspectives d'amélioration en dépit de ces avancées. Le principe de l'homothétie formelle fait l'objet de questionnements, visant à réinvestir les possibilités de transmédiation que permettent les nouvelles technologies, rapidement mises de côté :

Il y a un certain terrain à investir sur le livre numérique, mais qui ne serait pas juste un ePub bête et méchant du livre papier. Quelque chose qui serait plus enrichi, ludique, transversal entre différents supports, une plus-value différente, peut-être connectée, en lien avec la société contemporaine. Cela pourrait faire gagner le livre numérique en visibilité sur le marché du livre. (Anaïs Pournin)

Plus encore, diverses solutions pourraient être envisagées de manière à accroître encore leur visibilité : l'une d'elle serait notamment d'exploiter plus intensément tous les outils mis à disposition mais pourtant encore délaissés pour partie ; ainsi des réseaux sociaux les plus récents, porteurs mais encore délaissés et pourtant en vogue auprès d'un public jeune. Une autre pourrait consister en le développement d'*applications* dédiées, relais promotionnel, espace de création et potentiel module supplémentaire dans le réseau de vente du livre en ligne mais encore très superficiellement employé²⁰²⁵.

Du point de vue auctorial, le numérique incarne un moyen d'expression nouveau pouvant être investi : desservant la finalité continue de légitimer sa légitimité ou d'assurer sa promotion, celui-ci permet en outre une certaine autonomie, voire des manières originales de création. Mais malgré ces quelques espaces de liberté, les rapports de pouvoir ne semblent pas fondamentalement inversés : l'allégeance déjà en place résiste, et celle qui se bâtit se fait sur la répétition des modèles entérinés. Quoique le numérique réinvente les formes de la proposition et les réseaux de la promotion, l'éditeur garde la main sur beaucoup d'aspects : par l'occupation de l'espace de la production, par sa force d'impact promotionnelle, par son contrôle éventuel de

²⁰²⁵ Si les sites de vente (FNAC, Amazon, etc.), ou les sites de communautés de lecteurs (Babelio, Goodreads, etc.) y recourent bel et bien, les applications d'éditeurs sont manifestement absentes du Google Play Store ou de l'Apple Store. Hormis quelques rares exceptions telles que le guide Hachette des vins, la téléphonie mobile semble presque entièrement délaissée en dépit de son évidente puissance promotionnelle. Une explication pourrait provenir de la toujours tardive exploitation des nouveaux moyens par ces acteurs.

l'image auctoriale en ligne, etc. L'action de l'édition traditionnelle en réseau vise à tous ces égards à reproduire l'ordre préalablement établi, dans lequel elle se trouve déjà en position de force ; les nouvelles technologies sont donc avant tout pour celle-ci le moyen de montrer ou de confirmer son contrôle du marché. Si un nouveau médium se positionne en parallèle des usages déjà établis, celui-ci ne tend pas nécessairement à s'y substituer ; la « mutation » à la charnière des siècles n'implique pas nécessairement le concept de disparition, mais plutôt celui de *transposition*. En dépit de cet assujettissement (pour l'auteur) et de cette relégation aux marges (pour le lecteur), ces deux acteurs peuvent chercher des moyens d'expression et de création alternatifs non soumis aux institutions. L'émergence des nouvelles technologies est aussi l'occasion d'exploiter un espace propice au développement d'un système *remodelé*, moyen d'expérimenter de nouvelles manières de lire et de produire du texte. Quel bilan peut-on tirer de l'émergence de ces formes parallèles ?

3. L'émergence de nouveaux modèles : un affranchissement du rapport de domination ?

3.1. Ce que permet le numérique aux auteurs pour s'affranchir des contraintes du système

Si l'espace numérique donne une certaine liberté aux auteurs, cette liberté peut donc conserver les traces d'une allégeance persistante. Mais l'émergence des nouvelles technologies signe aussi l'évolution de l'activité des relais originellement distincts du circuit traditionnel. Les moyens d'autoédition sont ainsi facilités par le développement de diverses plateformes ; leur émergence répond à l'expression d'un besoin d'exposer son œuvre, de *faire lire*, tout en offrant la possibilité de s'affranchir du carcan éditorial traditionnel, de son action comme permission d'accès au milieu « légitimé », et de son action comme *filtre* de la valeur. Face à la difficulté d'intégrer le milieu légitimant composé des institutions qui structurent le monde du livre traditionnel, ou de sorte à compléter ce que ce milieu peut apporter, divers auteurs cherchent des alternatives. Plus qu'un unique « refus par tous les éditeurs », les raisons qui motivent les auteurs à se tourner vers l'autoédition répondent ainsi à toute une série d'enjeux. Désirée pleinement ou prise comme une solution de la dernière chance, l'autoédition, à tout le moins, permet à l'auteur une certaine liberté dans son action du fait de la disparition des intermédiaires présents dans la chaîne de l'imprimé. Dans ce nouveau contexte, l'auteur se retrouve supposément autonome ; c'est ainsi que comme dans le circuit usuel, l'autoédition en ligne redonne et promeut le contrôle de l'auteur sur les questions économiques, juridiques et symboliques, autrement dit sur tous les aspects qui contribuent à le positionner dans un rapport perdant de domination face à l'éditeur. En outre, ce système réorganise les schémas de la

valorisation également entrelacés dans la chaîne du livre et qui participent de la construction de la valeur. L'auteur devient *a priori* seul responsable de la commercialisation et de l'exposition de son image et de son travail, et donc seul à décider de ce qui fait de son œuvre une œuvre, seul à se déterminer comme « écrivain ». Comme il apparaît, la non-soumission aux formes traditionnelles joue sur toutes les strates sur la constitution du statut d'auteur : reconnaissance de ses droits, de la littérarité des œuvres, de la légitimation de sa condition, etc. Une telle exploitation des outils numériques se présente ainsi comme un symptôme signant la persistance d'une crise de l'auteur ; cette crise n'est pas celle de l'auctorialité : ce n'est pas *le statut d'auteur* qui est interrogé, car non seulement celui-ci ne disparaît pas mais trouve de plus de nouvelles manières de se déclarer comme tel. La crise est celle de l'autorité de l'auteur comme individu questionnant la subjugation à un système déséquilibré, la refusant, ou s'en extrayant.

Dans un second temps, plus encore que la liberté auctoriale, ce modèle promeut l'horizontalisation. C'est ainsi que l'auteur n'est pas seul à gagner en autonomie ; le lecteur en bénéficie également. Si ces formes renouvelées d'expression s'affichent, autrement dit se rendent visibles, par leurs propres moyens, elles sont aussi potentiellement affichées (donc légitimées par des tiers). Et du fait que l'œuvre est adressée directement au public, celui-ci gagne un pouvoir d'expression, de jugement, obtient une puissance prescriptive ; si cette dernière s'exerce facilement parmi une masse, elle peut aussi être singularisée. Mais ce lecteur-prescripteur se caractérise notablement par son statut d'amateur, de profane. Ainsi, la différence tient en ce que ce public, du fait de la désintermédiation et de l'adresse directe de l'auteur au lecteur, n'appartient pas – *a priori*, ou du moins pas prioritairement – aux tiers de légitimation institués. Ces formes alternatives témoignent ainsi également d'un changement des pratiques de consommation, indiquant que la solution de « repli » s'offre en somme aux deux extrémités les plus faibles de la chaîne traditionnelle, qui sont désormais en mesure de retrouver une autorité. Si les éditeurs traditionnels tendent à entretenir les rapports déjà établis, les nouveaux acteurs cherchent à l'inverse à déconstruire (ou à faire muter) ces rapports pour en proposer une nouvelle distribution. Le numérique permet à bien des égards aux formes nouvelles d'opérer comme une tentative de renversement des codes. Mais cette nouvelle autorité que recherchent l'écrivain et le lecteur entraîne-t-elle le risque d'une crise de la légitimité de l'instance éditoriale ? Autrement dit, les formes traditionnelles de la légitimité culturelle sont-elles devenues inopérantes suite à cette mutation des pratiques ?

3.2. L'édition traditionnelle et le contrôle persistant de la valeur

Toute modification d'un système, qui suppose des réorganisations et des redistributions des rôles qui le composent, induit le possible remplacement des modèles en place. Déjà lors de l'industrialisation du marché au XIX^{ème} siècle, l'enjeu principal, outre le remodelage des rapports de force, était de répondre aux nouvelles demandes du marché et d'adapter sa production à l'aune de l'apparition des nouvelles technologie et des nouveaux moyens de production. Cette étude a porté dans sa partie finale sur la comparaison entre les enjeux rencontrés lors de l'apparition de la figure nouvelle de l'éditeur et la situation contemporaine, à l'heure du numérique. Aujourd'hui, le système dans son ensemble est de nouveau interrogé, et pose les mêmes questions qu'autrefois : les nouveaux modes de diffusion des textes engagent-ils l'ordre établi ? L'autoédition est-elle le signe d'une fin des instances de la chaîne traditionnelle, par l'obsolescence annoncée de leur travail ? Face à l'émergence des modèles alternatifs, l'enjeu paraît celui d'une lutte symbolique contre l'arrivée de nouveaux acteurs venant possiblement remettre en question la légitimité de la « tradition », soit ce qui est au fondement de son autorité même. Si les formes alternatives gagnent de l'autorité, celle de l'édition traditionnelle en sera conséquemment affaiblie, le pouvoir étant redistribué ; dans un cas extrême, elle pourrait disparaître dans cette même forme traditionnelle. Si ce scénario semble catastrophiste et improbable au premier abord, les différentes révolutions de l'histoire du monde des lettres ont démontré que des positions que l'on croyait établies de manière pérenne et immuable pouvaient disparaître. « Éditer », en effet, est une activité bien plus récente que celle de l'écriture, et « éditeur », surtout considéré dans sa forme actuelle, est un métier bien plus jeune que celui d'« écrivain ». Le premier, qui est nécessairement tributaire des formes d'existence du second, doit donc prendre en compte ses évolutions (relatives ici aux pratiques d'écriture) s'il ne veut pas à terme disparaître dans sa forme présente, ou être si modulé qu'il en devienne méconnaissable. Le risque encouru en cas d'échec est le désintéressement du lectorat envers les formes traditionnelles de l'édition, qui entraînerait l'affaiblissement des structures éditoriales sur le marché culturel. C'est bien pourquoi les enjeux macrostructurels de l'édition à l'ère numérique se voient remodelés suite à l'émergence de nouveaux acteurs cherchant à interroger la pertinence de la hiérarchie traditionnelle. C'est dans cette perspective que, selon Olivier Bessard-Banquy, le rôle de l'éditeur suite à l'émergence du numérique ne sera pas fragilisé mais au contraire conforté : sa force tiendra du « besoin de certifications de labels, de garanties de qualités » de la part des lecteurs, dont les éditeurs « apporteront la caution²⁰²⁶. » Cette posture ne peut que faire écho aux inquiétudes exprimées quelques années plus tôt par

²⁰²⁶ Olivier Bessard-Banquy, *L'industrie des lettres*, op. cit., p. 526.

Jérôme Lindon, posant un regard plus pessimiste sur le futur du milieu et selon qui la production de contenus sans cette garantie de qualité est un phénomène contre lequel devront toujours lutter les instances éditoriales²⁰²⁷. Dans les deux cas, l'affirmation du rôle de l'éditeur comme « garantie », soit comme filtre de la production et témoin de l'engagement qualitatif dans la construction de l'histoire livresque et littéraire est au cœur de la réflexion ; cette fonction reste présentée comme capitale pour la vie de la littérature en ce qu'en son absence mourrait une potentialité de création – suite à la disparition d'une force d'aide et d'accompagnement dans l'aboutissement de l'œuvre. Ainsi, cette opportunité qu'offre le numérique, investie par de nouveaux acteurs et offerte aux créateurs, fait directement opposition à un autre des enjeux fondamentaux de l'édition traditionnelle vis-à-vis du numérique ; à savoir, plus encore que d'imposer visuellement sa présence pour confirmer l'usage des nouveaux relais comme canaux d'exposition et de valorisation, de rappeler son rôle essentiel de *garant de la valeur*. Mais est-ce que le détachement de la force institutionnelle, qui remettrait cette « garantie » en cause, est si évident ? Cette « garantie » est-elle vraiment fragilisée ?

3.3. Des modèles peu « alternatifs » symboliquement et structurellement

Par « édition traditionnelle » s'entend aujourd'hui le fonctionnement des structures éditoriales tel qu'établi au XIX^{ème} siècle, reposant originellement sur la publication d'œuvres sous forme imprimée et persistant depuis. L'édition « non-traditionnelle » désignerait alors toute pratique éditoriale n'appartenant pas à cette forme, soit celles en périphérie des pratiques instituées. Poursuite d'un modèle passé, source d'inspiration et dont les valeurs seraient inamovibles, l'édition traditionnelle apparaît interrogée avec l'émergence des nouvelles formes de la production et de la valorisation, qui sont en effet « non traditionnelles ». Mais les frontières entre la production d'une culture « légitime » puisqu'attestée institutionnellement et celle qui s'en affranchit par le détachement de l'acte éditorial, sont-elles véritablement fragilisées à l'ère contemporaine ? Ces modèles alternatifs cherchent-ils *vraiment* la remise en cause du système ? Ces acteurs promeuvent pour partie la singularité et le détachement des modèles traditionnels, du fait que le leur repose sur la défense d'une autonomie auctoriale, et sur une équivalence de la production avec celle passant par le système institué. En dépit de cette revendication, il apparaît que de nombreux éléments témoignent de rapprochements d'avec ces mêmes logiques. La finalité est d'abord identique : l'exposition que permettent ces relais se présente comme une réponse à la constante quête de reconnaissance, de légitimité, et de visibilité des auteurs. Malgré tout, si l'autoédition offre de nouveaux moyens d'exposition de l'œuvre et d'affirmation de la légitimité à être lu, elle entraîne aussi un inévitable écueil lui

²⁰²⁷ Jérôme Lindon, « L'édition sans éditeur », art. cité.

aussi constatable dans le circuit traditionnel : plus encore que la création, le besoin est encore et toujours celui d'une *reconnaissance* de la légitimité de cette création par la, ou les, instances de réception. L'exposition de l'œuvre auprès d'un public, comme dans l'édition traditionnelle, attend l'approbation par un public ; l'auteur somme toute est toujours dépendant de la reconnaissance des autres, fussent-ils dans les marges du système en place. Le support du public composé d'amateurs est toujours un moyen de valider cette reconnaissance – à défauts des tiers institutionnels qui s'y penchent encore avec modération ; toutefois, donner de l'autonomie au lecteur dans l'autoproclamation de sa légitimité, et donner du pouvoir au lecteur dans sa capacité d'attestation ne semble pas toujours suffire à garantir l'exposition. Même dans le circuit de l'autoédition, les auteurs restent en concurrence avec tous les autres acteurs par le biais de leurs œuvres, se confrontant à ce qui demeure, même dans le circuit dématérialisé, une situation de surproduction. Et dans ce circuit concurrentiel comme dans le circuit de l'imprimé, les succès sont rares et seuls quelques auteurs vraiment visibles surnagent parmi une mer d'invisibles. Les œuvres ayant acquis une large reconnaissance (ici prise strictement dans le sens d'un succès commercial, ou d'une consultation par un large lectorat dans le cas d'un texte accessible gratuitement en ligne) restent minoritaires au regard de la production d'ensemble. Pour beaucoup, cette autonomie dont les auteurs bénéficient se fait donc au prix de la visibilité, aggravée par l'absence de support institutionnel du fait même de cette autonomie auctoriale. C'est alors que nombre de ces relais, répondant au besoin inassouvi des auteurs d'être vus et lus, ne se veulent plus seulement « supports » des textes mais aussi accélérateurs de visibilité ; ces espaces mettent ainsi en place des stratégies, par la mise en œuvre d'un panel d'outils. Dans l'autoédition aussi, il apparaît ainsi que le cœur de l'enjeu est autant la mise à disposition des moyens de la création et de l'exposition proprement dite (*publier*, donner à un public) que la promotion. Mais ces nouvelles formes d'édition ont aussi des enjeux qui leurs sont propres. Quoique ces acteurs ne soient pas astreints aux règles qui régissent le milieu traditionnel de l'édition, il apparaît que leur fonctionnement structurel s'inspire grandement des logiques traditionnelles. Pour beaucoup, la copie est d'abord formelle : la réponse est toujours celle d'un besoin de faire paraître le *livre*, quel que soit son support, et de faire perdurer le statut d'auteur : l'autoédition ne rompt pas la persistance de certains imaginaires collectifs. La ressemblance s'observe ensuite dans l'architecture même de ces sites, qui réitèrent les schémas de classification visibles dans le circuit du livre ; dans les relations que certaines entretiennent avec leurs utilisateurs, qui n'est pas sans laisser penser à des dynamiques fédératrices propres au circuit traditionnel (dans une esthétique du rassemblement sous bannière) ; ou encore dans le principe de valorisation et de consécration des œuvres, par la mise en place de principes là encore similaires au système institué : création de prix, mobilisation de tiers de légitimation, etc.

L'inspiration des modes identificatoires de l'entreprise (ressembler symboliquement à des maisons d'édition) ; de la production (produire des catalogues, favoriser la reproduction des catégories instituées) ; et des logiques promotionnelles laisse percevoir, par-delà l'offre d'autonomie, la résistance d'un imaginaire collectif consistant en la nécessité d'un intermédiaire pour accéder à la légitimité, à la reconnaissance, voire au succès. Plus encore, l'établissement (ou la recherche) de ponts entre plateformes et circuits traditionnels par l'instauration de l'autoédition comme « tremplin » ou par l'établissement de divers partenariats, témoigne d'une reconnaissance active pour beaucoup de ces acteurs de la légitimité du modèle institué, et indique aussi comme second enjeu de ces plateformes le fait de voir leur légitimité reconnue par les instances traditionnelles. A bien des égards, ces solutions restent peu « alternatives » et fonctionnent surtout comme des démultiplications conceptuelles du système dominant, voire le visent consciemment comme un aboutissement du processus : le « régime de la croyance » du besoin d'allégeance de l'auteur n'a pas été entièrement brisé. Il s'observe donc que la recherche de différenciation d'avec le circuit traditionnel est fragilisée sous divers aspects : ces nouveaux acteurs ne paraissent pas tant vouloir remplacer l'édition traditionnelle que proposer des solutions qui s'en approchent, les imiter, voire viser une reconnaissance de leur part. Il apparaît enfin que les rapports de force proprement dits ne semblent pas bouleversés.

3.4. Le tissage restreint des liens entre autoédition et édition traditionnelle

Quel bilan peut-on tirer aujourd'hui de l'émergence de ces nouvelles formes ? Comme observé, les formes traditionnelles ne sont pas unilatéralement dévalorisées par ces relais alternatifs, qui les érigent toujours comme les parangons de l'accès à la reconnaissance et à la légitimité. En retour s'observe toutefois une certaine résistance des institutions étatiques qui ne lui reconnaissent pas une légitimité équivalente à celle de l'édition traditionnelle. Une certaine déconsidération est aussi visible de la part des tiers de légitimation qui ne s'y intéressent vraiment que tardivement, montrant de surcroît un intérêt plus orienté vers l'autoédition comme phénomène que sur la possibilité d'intégrer ses productions elles-mêmes dans leurs logiques de valorisation ou de consécration. Malgré tout, le rejet des « alternatives » n'est pas unilatéral ; si l'édition traditionnelle reste considérée comme le modèle par excellence, celle-ci n'est pas entièrement fermée à ces formes et s'y ouvre ponctuellement. En témoignent l'intégration des nouveaux relais de prescription amateurs, et la présence de ponts mentionnés par le biais de divers partenariats ou de veilles. Aboutissement de cette dernière démarche, le lien s'opère par la récupération d'œuvres publiées depuis l'autoédition vers l'édition traditionnelle. Bien que ces phénomènes restent somme toute assez localisés (toutes les structures éditoriales n'appliquant pas ces dynamiques), à tout le moins peut-on constater qu'à grande échelle, il est manifeste

qu'une évolution des mentalités a lieu : « Il y a encore des résistances, mais entre le moment où on a commencé et maintenant, ça n'a plus rien à voir. Au début, les éditeurs étaient assez frileux et aujourd'hui, il n'y a pas de mépris chez les éditeurs avec qui on travaille, y compris les plus littéraires. » (Charlotte Allibert) Toutefois, si la récupération marque la prise en compte grandissante des nouveaux modèles, elle signe aussi la conservation de la puissance de l'édition traditionnelle. Le passage par l'institution reste marqueur de légitimité ou ancrage d'un succès. Incontestablement, au vu de la force de sa présence, l'éditeur a bel et bien conservé sa fonction de *garant de la valeur* ; la revendication d'un savoir-faire et d'un rappel de son rôle comme filtre de la valeur ne paraît même pas tant indispensable : la puissance de son capital symbolique est encore entérinée. Peut être ce rappel serait-il indispensable si les formes alternatives concurrençaient véritablement les instances traditionnelles. Mais est-ce le cas ?

L'Observatoire du dépôt légal du livre montre que la place de la *masse de production* autoéditée est de plus en plus conséquente²⁰²⁸. Il est en outre possible de soupçonner que cette masse est inférieure à la réalité de la production réalisée en dehors du circuit traditionnel, du fait qu'une partie de celle-ci, n'étant pas commercialisée ou ne répondant pas à un désir d'auctorialité équivalent aux productions mises à disposition sur des plateformes d'autoédition à proprement parler, n'est pas comptabilisée²⁰²⁹. Il n'en convient pas moins de chercher à savoir si cette masse déclarée pèse ou non sur le marché. L'estimation paraît difficile du fait de la méthodologie employée par les instances officielles réalisant ces études, établies auprès d'acteurs traditionnels mais sans intégrer ces nouveaux acteurs. Ainsi des *Chiffres-clés* du SNE, qui excluent encore entièrement la pratique dans sa dernière édition²⁰³⁰, ou de façon encore plus parlante du classement annuel de *Livres Hebdo* qui recense actuellement les plus grands éditeurs français par chiffres d'affaires, mais laisse percevoir l'absence manifeste de ces plateformes dans sa liste²⁰³¹. Cette absence peut résulter du statut même de ces entreprises, ne permettant

²⁰²⁸ Les chiffres donnés par le bilan de *L'Observatoire* en 2021 font état d'un total passé de 25,4 % des dépôts effectués comme relevant du « circuit de l'autoédition » (p. 18), soit une augmentation significative comparativement aux 17 % évoqués dans le rapport Racine en 2020 (voir partie I). La méthodologie inclut toutefois dans ce total les « éditeurs à compte d'auteur », intégration questionable à notre sens au regard de la différence de lien contractuel établi entre l'individu et la structure. Cependant, le rapport détaille par la suite le nombre de publications déposées par des « auteurs autoédités » (6 696) et par des « prestataires de services » qui paraissent correspondre à nos critères définitoires établis en partie III (2 820) (p. 19). Le total serait donc à ramener à 9 516 sur 88 016 (*Ibid.*), soit un total plus réaliste de 10,8 %. La séparation des pratiques est toujours sujette à caution, et ces chiffres doivent être pris avec prudence ; gardons plus généralement à l'esprit que, qu'elle soit d'un dixième ou d'un quart du total, l'autoédition représente une part non négligeable de la production. Voir Collectif, *Observatoire du dépôt légal, données 2021*, Bibliothèque nationale de France, 2022.

²⁰²⁹ Un certain décalage avec la réalité peut aussi provenir de l'omission de dépôt de la part des auteurs. Comme l'indique *L'Observatoire du dépôt légal* dans son édition de 2020, « le développement de l'autoédition s'accompagne d'une méconnaissance croissante des obligations de dépôt légal. » Voir Collectif, *Observatoire du dépôt légal, données 2020*, Bibliothèque nationale de France, 2021, p. 26.

²⁰³⁰ Collectif, *Les Chiffres de l'édition : synthèse 2022-2023*, Syndicat national de l'édition, 2023.

²⁰³¹ Fabrice Piault, « Les 200 premiers éditeurs français », dans *Livres Hebdo*, n°23, 2022, p. 60-72.

pas de les inclure en ce qu'elles ne répondent pas aux critères définitoires de « maisons d'édition » – ainsi d'Atramenta, de Book on Demand, de MonBestSeller, etc., mais aussi du KDP d'Amazon. Du fait de leur inscription dans un marché véritablement *parallèle*, ces structures s'inscriraient dès lors dans un « écosystème clos²⁰³² » ne les positionnant pas (encore ?) en concurrence directe avec les éditeurs traditionnels ; le « renversement » des codes se délimiterait dès lors à l'usage qui en est fait dans des espaces confinés à la périphérie de l'institution, mais n'agissant en aucun cas comme une menace envers cette dernière. D'autres pourtant répondent aux critères de classification (ainsi de Librinova), mais n'y figurent pas²⁰³³. Sans qu'il soit possible de donner une explication claire à cette absence, une hypothèse pourrait être à chercher dans le désir même de ces acteurs de ne pas se positionner en concurrence du marché traditionnel, mais en complément de celui-ci : le classement indique ne pas avoir inclus « Certains éditeurs, dont les comptes ne sont pas déposés au greffe du tribunal et qui n'ont pas souhaité les communiquer²⁰³⁴ », signe d'une certaine posture symbolique malgré quelques indices qui pourraient justifier une telle intégration vis-à-vis de la méthodologie employée²⁰³⁵. Pourtant, tout n'est pas qu'affaire de statut et de chiffre d'affaires : les produits autoédités et commercialisés restent des livres, et sont de ce fait même en concurrence avec les produits mis sur le marché par l'édition traditionnelle. C'est alors qu'un dernier indice peut être déduit des pratiques de récupération : si ces nouveaux acteurs représentent une masse lectorale importante, les ventes sont le plus souvent moins conséquentes ; les succès ponctuels étant en outre réintégrés dans le circuit classique. Pour cette variété de raisons, ni la production alternative dans son ensemble, ni les structures d'autoédition singulières ne sont en mesure (ni même parfois ne cherchent) à rentrer en concurrence véritable avec les formes instituées. Sans être déstabilisées, ces dernières cantonnent à l'inverse volontiers l'autoédition au rôle de vivier ; résumant cette situation, Arnaud Nourry déclare en 2018 : « L'autoédition ne constitue pas une menace. C'est une source d'approvisionnement très intéressante. On observe et on récupère²⁰³⁶. » Dans la logique constante de rationalisation de la production, cette exploitation intéressée pourrait-elle malgré tout donner lieu à des formes d'hybridation plus développées ?

²⁰³² Collectif, « Nous sommes entrés dans la best-sellerisation du monde. Table ronde des professionnels du livre », art. cité, p. 380.

²⁰³³ Fabrice Piault, « Les 200 premiers éditeurs français », dans *Livres Hebdo*, n°23, 2022, art. cité.

²⁰³⁴ *Ibid.*, p. 62.

²⁰³⁵ Le site *societe.com* indique une indisponibilité du chiffre d'affaires réalisé par Librinova pour l'exercice 2021 sur lequel se base l'article de *Livre Hebdo* (<https://www.societe.com/societe/librinova-793571886.html>). Un site mentionne néanmoins un chiffre d'affaires de « deux millions d'euros » pour l'année 2022 (Elizabeth Sutton, « Autoédition – Librinova fête ses 10 ans » [en ligne], dans *IDBoox*, 23 juin 2023. <https://www.idboox.com/economie-du-livre/autoedition-librinova-fete-ses-10-ans/> [consulté le 30 juin 2023]. Ce montant sera théoriquement largement suffisant pour intégrer le classement dont le seuil est fixé à 500 000 €. Voir Fabrice Piault, « Les 200 premiers éditeurs français », dans *Livres Hebdo*, n°23, 2022, art. cité, p. 61.

²⁰³⁶ Nicole Vulser, « Arnaud Nourry, PDG d'Hachette Livre : “L'autoédition ne constitue pas une menace” » [en ligne], dans *Le Monde*, 10 octobre 2018. https://www.lemonde.fr/economie/article/2018/10/10/l-autoedition-ne-constitue-pas-une-menace_5367245_3234.html [consulté le 30 juin 2023].

Certaines prévisions envisageaient déjà très tôt la possibilité de regroupements, comme le laisse supputer le rapport ministériel de 1999 :

L'autoédition est peut être une étape, consécutive aux possibilités offertes par le numérique, mais elle ne peut en aucun cas constituer le modèle futur de l'édition. On peut penser qu'en réalité l'apparition de sites personnels d'auteurs n'échappera pas à des formes de regroupement et de référencements, voir de labels accordés par un ensemble d'éditeurs²⁰³⁷.

Mais contrairement au milieu traditionnel où le phénomène de la prédation éditoriale peut s'observer entre structures, la récupération dans l'autoédition est très majoritairement une prédation singulière et non structurelle ; la fluctuation d'allégeance n'est opérée qu'à l'échelle individuelle, par le « transfert » d'auteurs. De la sorte, les occurrences de rachat de plateformes ou leur intégration à des groupes semblent particulièrement rares²⁰³⁸ ; dans une autre forme de démarche hybride, nous pourrions également rappeler l'existence de quelques structures ayant fondé leurs propres plateformes²⁰³⁹. Cependant, dans un cas comme dans l'autre, ces logiques ont éminemment pour but de garder un contrôle sur ledit « vivier ». A ce titre, le développement d'une édition plus hybride (soit orientée vers l'autoédition ou la reprise *officielle* de plateformes assurant des publications de cette nature – et qui ne se contenterait donc pas uniquement d'une veille comme cela s'observe encore aujourd'hui) est une possibilité qui n'est pas à exclure dans le futur ; cet espoir transparaît dans certains discours, invitant à réinventer l'offre éditoriale pour l'ouvrir à d'autres formes :

Je pense que le système économique actuel est désuet, que ce sont des institutions qui se défendent car elles ont l'impression d'être attaquées par un monde sauvage, alors qu'elles devraient – parce qu'elles ont plus de puissance, *a priori* – organiser cette offre, et elle-même avoir des collections d'autoédités. [...] Il y a des moyens énormes, avec internet et l'autoédition, d'organiser l'offre différemment. Si quelqu'un dans le monde de la lecture, de l'écriture, de la littérature peut aujourd'hui réorganiser l'offre, ce sont les maisons d'édition puissantes. Mais elles ne le font pas : elles ont l'impression d'être attaquées, que des vilains essayent de rentrer dans le château ; que les serfs veulent faire la révolution. (Christophe Lucius)

L'absence de récupérations d'entreprises d'autoédition peut être expliquée par un désir d'indépendance de la part de ces acteurs, limitant volontairement les ponts aux divers partenariats, de sorte à renforcer la légitimité de la pratique : « Il est important qu'on soit indépendant vis-à-vis des éditeurs, puisqu'on travaille avec tout le monde. C'est toujours notre optique aujourd'hui. » (Charlotte Allibert) En vis-à-vis de ce constat doit être interrogée la prise de position des acteurs de l'édition traditionnelle eux-mêmes, soit en mesure de procéder à de telles récupérations. L'absence d'engagements en ce sens peut reposer sur la délégitimation de

²⁰³⁷ Collectif, *Rapport de la Commission de réflexion sur le livre numérique*, op. cit., p. 32.

²⁰³⁸ Le groupe Pearson rachète de la sorte Authors Solutions en 2012, mais le cède en 2015 à Najafi Companies, une société d'investissements. En France, on relèvera tout particulièrement l'exemple du rachat de Scribay par Editis, renommé l'Atelier des auteurs. Sans qu'il s'agisse d'une structure occupant des fonctions à proprement parler éditoriales, mentionnons malgré tout dans cette note le rachat de Publishroom par l'imprimerie ICN en 2019.

²⁰³⁹ A ce sujet, les exemples d'Iggybook, filiale de StoryLab, et de Fyctia par Hugo&Cie ont déjà été mentionnés dans la troisième partie.

ces pratiques parfois observée ; mais cet argument n'est pas partagé par tous les acteurs, du fait que certains exploitent ces réseaux comme des laboratoires d'expérimentation, ou des écuries d'auteurs « en puissance ». Une autre hypothèse se dessine alors : ces modèles alternatifs, particulièrement récents, n'ont pas encore pérennisé leur existence. Du fait de la persistance de la place de l'édition traditionnelle comme modèle dominant, son remplacement, ou du moins son équilibre avec ces structures alternatives n'est pas encore avéré. Plus encore, du fait de l'impossibilité de prévoir à long terme l'évolution des pratiques auctoriales, la continuité (ou même l'accroissement) de la pratique de la littérature autoéditée n'est qu'hypothétique ; son effondrement prochain est tout aussi envisageable.

A de nombreux égards, les « nouvelles » formes incarnées par les plateformes amènent à se questionner sur la manière dont le pouvoir est redistribué à la suite de l'émergence des nouvelles technologies ; mais si ces nouveaux espaces de représentation questionnent les échelles usuelles de valeur, celles-ci ne semblent pas tant, au bout du compte, particulièrement impactées. Une certaine résistance de l'édition traditionnelle s'observe donc ; celle-ci, transposant sa domination sur les nouveaux supports que permet le numérique, et limitant son intégration des nouvelles pratiques dans son mode de fonctionnement à ce qui lui est profitable, tend à vouloir faire perdurer l'ordre établi. La « garantie » de l'édition traditionnelle comme force de légitimation repose donc en partie sur l'immobilisme, soit sur le refus de transformer les rapports de force qui demeurent encore à son avantage. Par le délaissement des formes alternatives aux marges, et l'absence continue de leur prise en considération véritable se dissimule la deuxième manière de l'édition traditionnelle de contrôler le marché du numérique. Sans qu'il soit possible de prédire ce qu'il adviendra, le « coup de pied dans la fourmilière » (Christophe Lucius) désiré par certains n'a pas encore eu lieu. Si la donne vient à changer – par exemple dans le cas où Amazon, le plus puissant des acteurs du livre en ligne, représentant déjà une concurrence réelle pour la librairie, décidait de rentrer en conflit direct avec le milieu éditorial²⁰⁴⁰ – alors l'enjeu des éditeurs traditionnels restera relatif à leur capacité d'adaptation et d'innovation, afin de répondre aux attentes estimées du lectorat, à l'évolution effective du marché, en tentant de ne pas négocier au rabais leur place au sein des rapports de pouvoir.

²⁰⁴⁰ Cette hypothèse a notamment été formulée par Sébastien Cataldo : « Les éditeurs avaient intérêt à réagir avant au lieu de se tirer dans les pattes et de vouloir tirer la couverture chacun à soi. Amazon est venu, et a mis tout le monde d'accord : tant pis pour les éditeurs s'ils se font manger par lui. [...] le jour où Amazon veut manger tout le monde, il le fera. »

BIBLIOGRAPHIE ET WEBOGRAPHIE

1. Bibliographie thématique

1.1. Définitions et usuels

GODEFROY, Frederic, « Autorité », dans *Lexique de l'ancien français*, Champion, 1990, p. 40.
DE JAUCOURT, Louis, « Pouvoir », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. XIII, 1765, p. 255.
<https://gaffiot.fr/#auctor>
<https://gaffiot.fr/#auctoritas>
<https://gaffiot.fr/#augeo>
<https://gaffiot.fr/#editor>
<https://gaffiot.fr/#possum>
<https://gaffiot.fr/#scriba>
<https://www.cnrtl.fr/definition/litt%C3%A9rature>
<https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/domination>
<https://www.cnrtl.fr/definition/amateur>
<https://www.cnrtl.fr/definition/autorisation>
<https://www.cnrtl.fr/definition/genre>
<https://www.cnrtl.fr/definition/m%C3%A9tier>
<https://www.cnrtl.fr/definition/pouvoir>
<https://www.cnrtl.fr/definition/profession>
<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A4E0227>
<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8A238>
<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8E0259>
<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A320>
<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E0366>
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/litt%C3%A9rature/47503>
S. N., « Editeur », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. V, 1765, p. 396.

1.2. Sources juridiques

Arrêtés

Arrêté du ministère du Travail et de la Sécurité Sociale du 4 février 1955.
Arrêté du 1er août 1963 relatif à l'Institution sur le plan national d'un brevet professionnel de librairie et d'édition, dans *Journal officiel de la République française*, 8 août 1963.
Arrêté du 24 juillet 2000 portant extension de la Convention collective nationale de l'édition, dans *Journal officiel de la République française*, 9 août 2000.
Arrêté du 10 décembre 2014 pris en application de l'article L.132-17-8 du Code de la propriété intellectuelle et portant extension de l'accord du 1er décembre 2014 entre le Conseil permanent des écrivains et le Syndicat national de l'édition sur le contrat d'édition dans le secteur du livre, dans *Journal officiel de la République française*, 28 décembre 2014.

Avis

DE BAGNEUX, JEAN *et al.*, *Avis présenté au nom de la Commission des Affaires, sur le projet de*

loi, adopté par l'Assemblée Nationale après déclaration d'urgence, portant approbation du VIème Plan de développement économique et social (n°344), Sénat, Seconde session ordinaire de 1970-1971, Annexe au procès-verbal de la séance du 22 juin 1971.

CARAT, Jacques, Avis n°123 présenté au nom de la Commission des Affaires culturelles, sur le projet de loi, adopté par l'Assemblée nationale, relatif à la Sécurité sociale des artistes auteurs d'œuvres littéraires et dramatiques, musicales et chorégraphiques, audiovisuelles et cinématographiques, graphiques et plastiques, déposé le 11 décembre 1975.

Codes

Code général des impôts

Code de la propriété intellectuelle

Code de la sécurité sociale

Décisions

Cour de cassation, Chambre civile 1, 7 juin 1995, 93-15.485.

Cour de cassation, Chambre civile 1, 20 décembre 2007, 05-14.372.

Cour de cassation, Chambre civile 1, 12 juin 2012, 11-10.923.

Cour d'appel de Paris, 31 mars 2015, n°13/23894.

Cour d'appel de Paris, pôle 5, chambre 1, 24 septembre 2019, Sarl VH Editions/SA Flammarion, n°17/19205.

Cour d'appel de Rennes, 2ème chambre, 16 septembre 2022 / n°19/03935.

Déclarations

Déclaration de M. Emmanuel Macron, président de la République, sur la mobilisation face à l'épidémie de COVID-19, la guerre sanitaire contre le coronavirus et sur les nouvelles mesures adoptées (report du 2e tour des municipales, suspension des réformes en cours, restrictions de déplacement...), Paris, le 16 mars 2020.

Décrets

Décret impérial contenant règlement sur l'imprimerie et la librairie, 5 février 1810.

Décret n°59-889 du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère chargé des affaires culturelles, dans *Journal officiel de la République française*, 26 juillet 1959.

Décret n°73-539 du 14 juin 1973 relatif au Centre national des lettres, dans *Journal officiel de la République française*, 22 juin 1973.

Décret n°75-1003 du 29 octobre 1975, dans *Journal officiel de la République française*, 31 octobre 1975.

Décret n°75-1218 du 23 décembre 1975 portant création d'une direction du livre au secrétariat d'Etat à la culture, *Journal officiel de la République française*, 26 décembre 1975.

Décret n°76-113 du 30 janvier 1976 relatif au Centre national des lettres, dans *Journal Officiel de la République française*, 3 février 1976.

Décret n°77-1195 du 25 octobre 1977 relatif aux organismes agréés et aux commissions prévus au titre 5 du livre 6 du Code de la sécurité sociale, dans *Journal officiel de la République française*, 27 octobre 1977.

Décret n°85-556 du 29 mai 1985 relatif aux infractions à la loi n°81-766 du 10 août 1981 modifiée relative au prix du livre, dans *Journal officiel de la République française*, 30 mai 1985.

Décret n°92-280 du 27 mars 1992 pris pour l'application du 1° de l'article 27 de la loi du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication et fixant les principes généraux

concernant le régime applicable à la publicité et au parrainage, dans *Journal officiel de la République française*, 28 mars 1992.

Décret n°93-397 du 19 mars 1993 relatif au Centre national du livre, dans *Journal officiel de la République française*, 21 mars 1993.

Décret n°2007-1888 du 26 décembre 2007 portant approbation des nomenclatures d'activités et de produits français, dans *Journal officiel de la République française*, 30 décembre 2007.

Décret n°2021-217 du 25 février 2021 modifiant les décrets n°2020-1262 du 16 octobre 2020 et n°2020-1310 du 29 octobre 2020 prescrivant les mesures générales nécessaires pour faire face à l'épidémie de Covid-19 dans le cadre de l'état d'urgence sanitaire, dans *Journal officiel de la République française*, 26 février 2021.

Lois

Loi sur la liberté de la presse, dans *Journal officiel de la République française*, 30 juillet 1881.

Loi n°46-2193 du 11 octobre 1946 créant une Caisse nationale des lettres, dans *Journal officiel de la République française*, 12 octobre 1946.

Loi n°49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, dans *Journal officiel de la République française*, 19 juillet 1949.

Loi n°55-385 du 3 avril 1955 relative à l'état d'urgence, dans *Journal officiel de la République française*, 7 avril 1955.

Loi n°56-202 du 25 février 1956 tendant à assurer le fonctionnement de la Caisse nationale des lettres, dans *Journal officiel de la République française*, 26 février 1956.

Loi n°64-1338 du 26 décembre 1964 sur l'assurance maladie, maternité et décès des artistes peintres, sculpteurs et graveurs, dans *Journal officiel de la République française*, 30 décembre 1964.

Loi n°71-567 du 15 juillet 1971 portant approbation du sixième Plan de développement économique et social, dans *Journal officiel de la République française*, 16 juillet 1971.

Loi n°75-1348 du 31 décembre 1975 relative à la sécurité sociale des artistes auteurs d'œuvres littéraires et dramatiques, musicales et chorégraphiques, audiovisuelles et cinématographiques, graphiques et plastiques, dans *Journal officiel de la République française*, 4 janvier 1976.

Loi n°81-766 du 10 août 1981 relative au prix du livre, dans *Journal officiel de la République française*, 11 août 1981.

Loi n°85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle, dans *Journal officiel de la République française*, 4 juillet 1985.

Loi n°90-615 du 13 juillet 1990 tendant à réprimer tout acte raciste, antisémite ou xénophobe, dans *Journal officiel de la République française*, 14 juillet 1990.

Loi n°92-597 du 1er juillet 1992 relative au Code de la propriété intellectuelle (Partie législative) (1), dans *Journal officiel de la République française*, 3 juillet 1992.

Loi n°2011-590 du 26 mai 2011 relative au prix du livre numérique, *Journal officiel de la République française*, 28 mai 2011.

Loi n°2014-779 du 8 juillet 2014 encadrant les conditions de la vente à distance des livres et habilitant le Gouvernement à modifier par ordonnance les dispositions du code de la propriété intellectuelle relatives au contrat d'édition, dans *Journal officiel de la République française*, 9 juillet 2014.

Loi n°2015-1501 du 20 novembre 2015 prorogeant l'application de la loi n°55-385 du 3 avril 1955 relative à l'état d'urgence et renforçant l'efficacité de ses dispositions.

Loi n°2018-1317 du 28 décembre 2018 de finances pour 2019, dans *Journal officiel de la République française*, 30 décembre 2018.

Loi n°2021-1901 du 30 décembre 2021 visant à conforter l'économie du livre et à renforcer l'équité et la confiance entre ses acteurs, dans *Journal officiel de la République française*, 31 décembre 2021.

Autres textes

Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, 9 septembre 1886.
Compte-rendu des travaux du congrès de la propriété littéraire et artistique/Loi du 19 juillet 1793 relative à la propriété littéraire et artistique.

Ordonnance n°2014-1348 du 12 novembre 2014 modifiant les dispositions du Code de la propriété intellectuelle relatives au contrat d'édition, dans *Journal officiel de la République française*, 13 novembre 2014.

Projet de loi sur le droit d'auteur et le contrat d'édition, présenté au nom de M. Albert Lebrun, Président de la République française, par M. Jean Zay, ministre de l'éducation nationale et des beaux-arts, et par M. Marc Rucart, garde des sceaux, ministre de la justice, Session ordinaire – 2ème séance du 13 août 1936.

Question écrite n°15207 de Mme Colette Giudicelli, dans *Journal officiel de la République française*, 23 septembre 2010.

Question écrite n°03826 de M. Philippe Darniche, *JO Sénat*, 7 novembre 2002.

Sénat, *Table des débats, année 1975 : deuxième partie – table des matières*, vol. 18, Editions des Journaux Officiels, 1975.

Journal officiel de la République française, 11 mars 1979.

Journal officiel de la République française, 14 janvier 1970.

Journal officiel de la République française, 23 juin 1973.

Réponse du Ministère de la culture et de la communication, dans *Journal officiel de la République française*, 23 décembre 2010.

1.3. Littérature grise

Sources institutionnelles

BENABOU, Valérie Laure, *Rapport de la mission du Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique (CSPLA) sur les « œuvres transformatives »*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2014.

COLLECTIF, « Composition du Conseil supérieur des lettres et modalités de désignation de ses membres : décret du 11 septembre 1973 », dans *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 1973, n°11, p. 560-563.

COLLECTIF, « Programme de français de seconde générale et technologique », dans *Bulletin officiel de l'éducation nationale*, n°1, 2019.

COLLECTIF, « Subvention aux maisons d'édition pour la publication d'ouvrages » [en ligne], dans *Centre national du Livre*, s. d.

COLLECTIF, *Bilan des aides 2020*, Centre national du livre/Ministère de la Culture, 2020.

COLLECTIF, *Culture 1959-2009 : 50 ans de soutien au livre et à la lecture*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2009.

COLLECTIF, *Economie du livre. Le Secteur du livre : chiffres-clés 2018-2019*, Ministère de la Culture, 2020.

COLLECTIF, *Informations sociales : bulletin mensuel à l'usage des services*, n°1 : « 1971-1975 : options du VIème plan », Caisse nationale des allocations familiales, 1971.

COLLECTIF, *La Situation économique et sociale des auteurs du livre : rapport de synthèse*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2016.

COLLECTIF, *Les Français et la lecture en 2023*, Centre National du Livre, 2023.

COLLECTIF, *Observatoire du dépôt légal, données 2020*, Bibliothèque nationale de France, 2021.

COLLECTIF, *Observatoire du dépôt légal, données 2021*, Bibliothèque nationale de France, 2022.

COLLECTIF, *Préparation du VIème plan. Rapport de la commission « Economie générale et financement-emploi »*, La Documentation Française, 1971.

COLLECTIF, *Préparation du VIème plan. Rapport de la commission « Education »*, La Documentation française, 1971.

COLLECTIF, *Préparation du VIème plan. Rapport de la commission « Industrie »*, La Documentation française, 1971.

COLLECTIF, *Préparation du VIème plan. Rapport de la commission « Information économique »*, La Documentation française, 1971.

COLLECTIF, *Préparation du VIème plan. Rapport du comité « Enseignements artistiques – création – diffusion »*, La Documentation française, 1971.

COLLECTIF, *Rapport d'activité pour l'année 2004*, Service central de prévention de la corruption, 2005.

COLLECTIF, *Rapport de la Commission de réflexion sur le livre numérique*, Ministère de la Culture et de la Communication, 1999.

COLLECTIF, *Rapport général du Sixième plan*, La Documentation française, 1971.

Constitution du comité de l'édition pour la préparation du Sixième plan de développement économique et social, dans *Journal officiel de la République française*, 12 septembre 1969.

GAYMARD, Hervé, *Situation du livre : Evaluation de la loi relative au prix du livre et questions prospectives : rapport à la Ministre de la Culture et de la Communication*, Conseil du livre, 2009.

RACINE, Bruno et al., *L'Auteur et l'acte de création*, Ministère de la Culture, janvier 2020.

S. N., « Le marché du livre » [en ligne], dans *Ministère de la Culture*, s. d.

Autres sources

COLLECTIF, « Fiche métier : directeur commercial », Syndicat national de l'édition, s. d.

COLLECTIF, « Fiche métier : éditeur », Syndicat national de l'édition, s. d.

COLLECTIF, « Fiche métier : responsable d'édition », Syndicat national de l'édition, s. d.

COLLECTIF, « Fiche pédagogique : directeur de collection, cas n°3 », Syndicat national de l'édition, s. d.

COLLECTIF, *11ème Baromètre sur les usages des livres numériques/audios – 2021*, SOFIA/SNE/SGDL, 2021.

COLLECTIF, *8ème baromètre des relations auteurs-éditeurs : le relâchement*, SCAM et SGDL, 2021.

COLLECTIF, *Déclaration de performance extra-financière, exercice 2020*, Groupe Madrigall, 2020.

COLLECTIF, *Les Chiffres de l'édition 2019-2020 : rapport statistique du SNE*, Syndicat national de l'édition, 2020.

COLLECTIF, *Les Chiffres de l'édition : synthèse 2022-2023*, Syndicat national de l'édition, 2023.

COLLECTIF, *Nomenclature des professions et catégories socioprofessionnelles*, 3ème édition, INSEE, 2003.

Conseil Permanent des Ecrivains, *Contrat d'édition commenté*, Société des gens de lettres, 2020.

Convention collective nationale de l'édition du 14 janvier 2000.

Convention collective nationale de l'édition, avenant n°7 du 26 février 2010.

PIAULT, Fabrice, « Les 200 premiers éditeurs français », dans *Livres Hebdo* n°682, 2007.

PIAULT, Fabrice, « Les 200 premiers éditeurs français », dans *Livres Hebdo*, n°969, 2013.

PIAULT, Fabrice, « Les 200 premiers éditeurs français », dans *Livres Hebdo*, n°1179, 2018.

PIAULT, Fabrice, « Les 200 premiers éditeurs français », dans *Livres Hebdo*, n°1268, 2020.

PIAULT, Fabrice, « Les 200 premiers éditeurs français », dans *Livres Hebdo*, n°23, 2022.

1.4. Généralités

Autorité, pouvoir, domination

- ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Pocket, coll. « Agora », 1983.
- ARENDT, Hannah, *Crisis of the Republic: Lying in Politics, Civil Disobedience, On Violence, Thoughts on Politics and Revolution*, Harcourt Brace Jovanovitch, 1972.
- ARENDT, Hannah, *Du mensonge à la violence : essais de politique contemporaine*, Calmann-Lévy, coll. « Agora », 1972.
- ARENDT, Hannah, *La Crise de la culture : huit exercices de pensée politique* [1954], Gallimard, coll. « Folio Essais », 1972.
- ARENDT, Hannah, *The Human Condition* [1958], The University of Chicago Press, 1998.
- BENVENISTE, Emile, *Le Vocabulaire des institutions européennes*, t. 2. *Pouvoir, droit, religion*, Minuit, coll. « Le sens commun », 1969.
- BERGER, Peter et LUCKMANN, Thomas, *La Construction sociale de la réalité* [1966], Klinkcksieck, 1989.
- BILHERAN, Ariane, *L'Autorité : psychologie et psychopathologie*, Armand Colin, 2016.
- BOURDIEU, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Seuil, coll. « Points essais », 2001.
- COMPAGNON, Antoine, « Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ? Cours de M. Antoine Compagnon », Quatrième leçon : « Généalogie de l'autorité », s. d.
- COTTA, Alain, « La structure du pouvoir dans les organisations et la théorie des messages », *Revue économique*, 1973, 24/2, p. 197-215.
- DURKHEIM, Emile, *Les Règles de la méthode sociologique*, Presses universitaires de France, 2007.
- ECO, Umberto, *La Guerre du faux*, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1987..
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, t. 1, « La volonté de savoir », Gallimard, coll. « Tel », 1976.
- FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Gallimard, 1970.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Gallimard, 1975.
- GAVOILLE, Elisabeth, *L'Autorité dans le monde des lettres*, Kimé, 2015.
- HUAUT, Isabelle et LECAS, Bernard, « Pouvoir : une analyse par les institutions », dans *Revue Française de gestion*, n°193, 2009/3, p. 133-149.
- LEBRUN, Jean-Pierre, « L'institution : ni établissement ni entreprise », dans *Empan*, n°78, 2010/2, p. 67-72.
- LOURAU, René, *L'Analyse institutionnelle*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1979.
- PEPIN, Charles, *Qu'est-ce qu'avoir du pouvoir ?*, Desclée de Brouwer, 2010.
- QUELQUEJEU, Bernard, « La nature du pouvoir selon Hannah Arendt : du "pouvoir-sur" au "pouvoir-en-commun" », dans *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 2001/3, p. 511-527.
- SINTOMER, Yves, « Pouvoir et autorité chez Hannah Arendt », dans *L'Homme et la société*, n°113, 1994, p. 117-131.
- WEBER, Max, *Economie et société*, vol. 1, « Les catégories de la sociologie », Pocket, coll. « Agora », 1995.

Institution littéraire

- BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936], Allia, 2003.
- BOURDIEU, Pierre, « Le champ littéraire », dans *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°89, 1991, p. 3-46.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992.

COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Seuil, coll. « Points essais », 1998.

DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien* [1980], t. 1, *L'Art de faire*, Gallimard, 1990.

DE CERTEAU, Michel, *La Culture au pluriel* [1974], Seuil, coll. « Points Essais », 1993.

DUBOIS, Jacques, *L'Institution de la littérature*, Labor/Nathan, coll. « Dossiers médias », 1986.

GOLDMANN, Lucien, « Structure sociale et conscience collective de structures », dans *Raison présente*, n°55, 1980, p. 119-122.

LANSON, Gustave, « La méthode de l'histoire littéraire », dans *La Revue du Mois*, 10 juillet 1910, p. 385-413.

LEMELIN, Jean-Marc, « L'institution littéraire et la signature », *Voix et Images*, vol. 6, n°3, 1981, p. 409-433.

LETOURNEUX, Matthieu, *Fictions à la chaîne : littératures sérielles et culture médiatique*, Seuil, 2017.

VAILLANT, Alain, *L'Histoire littéraire*, Armand Colin, 2010.

VIALA, Alain, « Institution littéraire, champ littéraire et périodisation : l'institution du siècle », dans *Littératures classiques*, n°34, 1998, p. 119-129.

Genres littéraires et classification des œuvres

BACRY, Patrick, *Les Figures de style*, Belin, 1992.

BARTHES, Roland, *La Préparation du roman : cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Seuil, 2015.

BLANCKEMAN, Bruno, *Le Roman depuis la Révolution française*, Presses universitaires de France, 2011.

BLANCKEMAN, Bruno, *Les Fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*, Prétextes, 2002.

BON, François, *Daewoo*, Fayard, 2004.

BON, François, *Impatience*, Minuit, 1998.

BOUALILI, Ahmed, « Hétérogénéité discursive et hybridation de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Tahar Djaout », dans *Synergies Algérie*, n°7, 2009, p. 201-211.

CHARTIER, Roger, *Introduction aux grandes théories du roman*, Bordas, 1990.

COMBE, Dominique, *Les Genres littéraires*, Hachette, 1992.

DIDIER, Béatrice, *Dictionnaire universel des littératures*, vol. 1, Presses universitaires de France, 1994.

DUBOIS, Jacques et DURAND, Pascal, « Champ littéraire et classes de textes », dans *Littérature*, n°70, 1988, p. 5-23.

ESCARPIT, Robert, *Le Littéraire et le social*, Flammarion, 1970.

GENETTE, Gérard, « Fiction ou diction », dans *Poétique*, n°134, 2003/2, p. 131-139.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, 1973.

GUICHARD, Thierry et al. (dir.), *Le Roman français contemporain*, Cultures France éditions, 2007.

JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Seuil, coll. « Poétique », 1973.

KREMER, Nathalie, « Charles Batteux, *Principes de littérature*, 1764 » [en ligne], dans *LHT*, n°8, 2011.

MALLARME, Stéphane, *Divagations, Œuvres complètes*, t. 2, éd. B. Marchal, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.

MARY, Alix, « Daewoo, le choix du roman chez François Bon » [en ligne], dans *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde contemporain*, n°9, 2013.

MCKENZIE, Donald F., *La Bibliographie et la sociologie des textes* [1986], Editions du Cercle de la librairie, 1991.

MURAT, Michel, « Le romanesque des lettres (notes sur un livre en préparation) » [en ligne],

dans *Fabula*, 30 novembre 2015.

MURAT, Michel, « Reconnaissance du romanesque », dans Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 223-232.

NADEAU Alain, « Roman français contemporain : une crise exemplaire », dans Jean-Pierre Salgas *et al.* (dir.), *Roman français contemporain*, Ministère des Affaires Etrangères, 1997, p. 68-116.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « La catégorie du romanesque », dans Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 291-302.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, 1989.

TODOROV, Tzvetan, « L'héritage méthodologique du formalisme », dans *L'Homme*, n°5-1, 1965, p. 64-83.

TODOROV, Tzvetan, *La Littérature en péril*, Flammarion, 2007.

TYNIAOV, Iouri, « De l'évolution littéraire », dans *Tel Quel*, 1965, p. 120-137.

TYNIAOV, Iouri, *Le Problème de la langue poétique*, Leningrad, 1924.

VIART, Dominique et VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent*, Bordas, 2008.

VIART, Dominique, « Ecrire avec le soupçon », dans Michel Braudeau *et al.* (dir.), *Enjeux du roman contemporain*, Ministère des Affaires étrangères, ADPF, 2002, p. 129-174.

VIART, Dominique, *Anthologie de la littérature française contemporaine : Romans et récits depuis 1980*, Armand Colin, 2013.

Matérialité du livre

CHARTIER, Roger, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude* [1998], Albin Michel, 2009.

DE ANGELIS, Rossana, « L'usage des blancs typographiques : Tympan (1972) et Glas (1974) de Jacques Derrida » [en ligne], dans *Linguistique de l'écrit*, vol. 1, 2019.

DE ANGELIS, Rossana, « Textes et Textures numériques : le passage de la matérialité graphique à la matérialité numérique », dans *Signata*, n°9, 2018, p. 459-484.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Seuil, coll. « Points », 2002.

JAHHAH, Marc, « Des énoncés sans énonciateurs ? Du surlignement à la citation dans Kindle d'Amazon » [en ligne], dans *Semen*, n°41, 2016.

LABORDERIE, Arnaud et JUHEL, Françoise, « Les relations texte/image dans l'édition numérique enrichie d'une œuvre littéraire : Le cas de l'application *Candide* de la BnF » [en ligne], dans *Itinéraires*, 2015-3 | 2016.

LEFEBVRE, Julie et MAHRER, Rudolf, « Le blanc dans le livre imprimé occidental (XIXe-XXe siècles) » [en ligne], dans *Linguistiques de l'écrit*, vol. 1, 2019.

SAEMMER, Alexandra, « Sémiotique critique du discours hypertextualisé Eléments de méthodologie, à partir de l'analyse d'un livre numérique enrichi » [en ligne], dans *Semen*, n°42, 2016.

SOUCHIER, Emmanuël, « Histoires de pages et pages d'histoire », dans Anne Zali (dir.), *L'Aventure des écritures. La page*, Bibliothèque nationale de France, 1999, p. 19-55.

SOUCHIER, Emmanuël, « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », dans *Cahiers de médiologie*, n°6, 1998, p. 137-145.

THERENTY, Marie-Ève, « Pour une poétique historique du support », Dans *Romantisme*, n°143, 2009/1, p. 109-115.

TREHONDART, Nolwenn, « Le livre numérique enrichi : quels enjeux de littératie en contexte pédagogique ? » [en ligne], dans *Pratiques*, n°183-184, 2019.

1.5. Marché culturel

Marché du livre et politiques culturelles

- BAILLÈRE, Henri, *La Crise du livre* [1904], Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2017.
- BENHAMOU, Françoise, « Concurrence pour la table du libraire », dans *Esprit*, n°6, 2003, p. 98-115.
- BEZES, Philippe, « Aux origines des politiques de réforme administrative sous la Vème République : la construction de “souci de soi de l’Etat” », dans *Revue française d’administration publique*, n°102, 2002/2, p. 307-325.
- BOURDIEU, Pierre, « Le marché des biens symboliques », dans *L’Année sociologique* (1940-1948), troisième série, vol. 22, 1971, p. 49-126.
- BOURDIEU, Pierre, *Contre-feux : Propos pour servir à la résistance contre l’invasion néo-libérale*, Raisons d’agir, 1998.
- BUSSON, Alain et EVRARD, Yves, *Les Industries culturelles et créatives : économie et stratégie*, Vuibert, 2013.
- CHABAULT, Vincent, « La FNAC : distribution culturelle entre le marché et le consommateur », dans *L’Année sociologique*, vol. 61, n°1, 2011, p. 47-70.
- CHABAULT, Vincent, *La FNAC, entre commerce et culture*, Presses universitaires de France, 2010.
- CHAPPELLE, Serge et LECLERC, Edouard, « Landerneau : interview Edouard Leclerc » [entretien télévisé], dans *FR3 Rennes*, 4 janvier 1982.
- CHMC2, « 10 août 1981 : la loi n°81-788 relative au prix du livre » [en ligne], dans *Carnet Hypothèses « Politiques de la culture »*, 10 août 2019.
- COLLECTIF, « Cette crise sanitaire peut et doit permettre une remise à plat du fonctionnement de la chaîne du livre » [en ligne], dans *Le Monde*, 14 mai 2020.
- COLLECTIF, *L’Année politique 1944-1945*, Editions du Grand Siècle, 1946.
- CUSSET, François, *La Décennie : le grand cauchemar des années 1980*, La Découverte, 2006.
- DARDY-CRETIN, Michèle, « 1975. La naissance de la Direction du livre », dans *Carnet Hypothèses « Politiques de la culture »*, 14 décembre 2015.
- DELATTRE, Michel, « 1979-1984 : une nouvelle donne pour les branches de l’industrie », dans *Economie et statistique*, n°186, 1986, p. 3-30.
- DUBOIS, Vincent, *La Politique culturelle : genèse d’une catégorie d’intervention publique*, Belin, 1999.
- ERMAKOFF, Thierry, « Le rapport Pingaud-Barreau », dans *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, n°3, 2009, p. 33-37.
- ESCARPIT, Robert, « Le livre de diffusion de masse », dans *Communication et langages*, n°5, 1970, p. 92-96.
- ESSEL, André, « Dans un an, la librairie », dans *Contact*, n°133, 1972.
- FASSEUR, Barbara, « France : le marché du livre pèse plus de 4 milliards d’euros en 2022 » [en ligne], dans *Actualité*, 18 janvier 2023.
- FAUVELAIS, Christian et GLAIN, Jean-Yves, *Le Prix unique pour le livre : enquête sur une loi au-dessus de tout soupçon*, Institut économique de Paris, 1982.
- FIERRO, Alfred, « Evolution et typologie de la librairie », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l’édition française*, t. 4, « Le livre concurrencé : 1900-1950 », Fayard/Le Cercle de la librairie, 1991, p. 111-123.
- FOUCHE, Pascal, « Irrésistible chute de la librairie indépendante ? », dans *Le Monde*, 22 juin 1999.
- FOULON, Charles-Louis, « Des beaux-arts aux affaires culturelles (1959-1969) : les entourages d’André Malraux et les structures du ministère », dans *Vingtième siècle. Revue d’histoire*, n°28, 1990, p. 29-40.

- FUMAROLI, Marc, *L'Etat culturel : essai sur une religion moderne*, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1992.
- GIRARD, Augustin (dir.), « Le budget du ministère chargé des Affaires culturelles de 1960 à 1985 », dans *Bulletin du Département des Etudes et de la Prospective*, n°67, 1986, p. 1-28.
- HABRAND, Tanguy, *Le Livre au temps du confinement*, Les Impressions Nouvelles, 2020.
- HALEN, Pierre, « Le système littéraire francophone », dans *Les Etudes littéraires francophones : état des lieux*, Editions du Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, coll. « Travaux & Recherches », 2003.
- KALIFA, Dominique, « L'invention de la culture de masse » [en ligne], dans *Sciences humaines*, n°170, 2006.
- KUISEL, Richard F., « L'American Way of Life et les missions françaises de la productivité », dans *Vingtième siècle : revue d'Histoire*, vol. 17, 1998, p. 21-38.
- KUISEL, Richard F., *Le Capitalisme et l'Etat en France : modernisme et dirigisme au XXème siècle*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1984.
- Lettre de M. Valéry Giscard D'Estaing à Monsieur Jacques Chirac, premier ministre, sur les problèmes du livre*, 2 août 1976.
- MALRAUX, André, *La Politique, la culture*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1996.
- MANDEL, Ernest, *La Crise : Les faits, leur interprétation marxiste*, Flammarion, coll. « Champs », 1985.
- MATIGNON, Renaud, « Les prix des livres bientôt libérés. Claude Gallimard s'explique », dans *Le Figaro*, 21 mars 1979.
- MENRAS, Henri, *La Seconde Révolution française : 1965-1984*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1994.
- MOLLIER, Jean-Yves, *Où va le livre ?*, La Dispute, coll. « Etats des lieux », 2007.
- MORIN, Edgar, « L'industrie culturelle », dans *Communications*, n°1, 1961, p. 38-59.
- MOUROUSI, Yves et LANG, Jack, « Plateau Jack Lang » [entretien télévisé], dans *TF1*, 31 juillet 1981.
- PETRUCCIANI, Stephano, « La théorie critique de l'école de Francfort et le mouvement des années 1968 : un rapport complexe », dans *Actuel Marx*, n°48, 2010/2, p. 138-151.
- POIRRIER, Philippe, « L'Etat culturel en débat (1981-1995) » [en ligne], dans *Carnets Hypothèses « Politiques de la culture »*, 30 novembre 2015.
- POIRRIER, Philippe, *L'Etat et la culture en France au XXème siècle*, Le Livre de Poche, coll. « La France contemporaine », 2000.
- PUECH, Benjamin, « Françoise Nyssen, un an et demi de ratés au ministère de la Culture », dans *Le Figaro*, 16 octobre 2018.
- RAVERDY, Quentin, « Le spleen des libraires italiens », dans *Le Point*, 23 février 2020.
- RIOUX, Jean-Pierre et SIRINELLI, Jean-François, *Histoire culturelle de la France*, t. 4, *XXème siècle. Le temps des masses*, Seuil, coll. « Points », 2005.
- ROBIN, Christian, « Conditions de production et contenus, tenir compte de la complexité des productions culturelles », dans Philippe Bouquillon et Yolance Combès (dir.), *Les Industries de la culture et de la communication en mutation*, L'Harmattan, 2007, p. 65-74.
- ROUET, François et DUPIN, Xavier, *Le Soutien aux industries culturelles en Europe et au Canada*, La Documentation Française, 1991.
- ROUET, François, *Le Livre : mutations d'une industrie culturelle*, La Documentation française, 2007.
- ROUSSEAU, Jacques-Rodolphe, « Avenir du livre », dans *Mercure de France*, n°1073, janvier 1953.
- S. N., « Conflit d'intérêts : le gouvernement retire à Françoise Nyssen la régulation de l'édition », dans *Le Monde*, 10 juin 2018.
- S. N., « Les difficultés de financement de la Caisse nationale des lettres », dans *Le Monde*, 2 juillet 1954.
- SALLES, Alain, « Le prix unique du livre à bout de bras », dans *Le Monde*, 24 août 2001.

SANGSUE, Daniel, « Nodier et l'espace du livre », dans Valentina Bisconti et Marie-Françoise Melmoux-Montaubin (dir.), *Charles Nodier, création et métacréation*, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2021, p. 219-235.

SOREL, Patricia et LEBLANC, Frédérique (dir.), *Histoire de la librairie française*, Editions du Cercle de la Librairie, 2008.

SUREL, Yves, « L'Etat et l'édition », dans Pascal Fouché (dir.), *L'Edition française depuis 1945*, Editions du Cercle de la Librairie, 1998, p. 516-539.

VAN HULLE, Fabienne, « La librairie, maillon faible ou le mépris élevé au rang de vertu cardinale » [en ligne], dans *Actualité*, 5 mai 2020.

Réception des œuvres

AEL-DURAND, Anne *et al.*, « Les prix littéraires récompensent-ils toujours les mêmes maisons d'édition ? », dans *Le Monde*, 16 novembre 2017.

AJALBERT, Jean, *Les Mystères de l'Académie Goncourt*, Ferenczi, 1929.

ARTUS, Hubert, « Goncourt, Renaudot, Femina... Combien les prix littéraires rapportent-ils vraiment ? », dans *Ouest-France*, 3 novembre 2021.

BECKER, Howard, *Les Mondes de l'art*, Flammarion, coll. « Champs », 2010.

BESSARD-BANQUY, Olivier, « Du best-seller aujourd'hui » [en ligne], dans *XXI : revue critique de fiction française contemporaine*, n°15, 2017.

BEYER, Cyrille, « 1979 : le monopole de "Galligrasseuil" sur le prix Goncourt suscite la polémique » [en ligne], dans *INA*, 3 novembre 2021.

BONNEFOUS, Bastien, « Les machines à best-sellers », dans *Le Monde*, 21 avril 2012.

BOURDIEU, Pierre, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1977, n°13, p. 3-43.

BREE, Germaine et MOROT-SIR, Edouard (dir.), *Littérature française*, vol. 9, « Du surréalisme à l'empire de la critique », Arthaud, 1984.

CASANOVA, Pascale, « Consécration et accumulation de capital littéraire : la traduction comme échange inégal », dans *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°144, 2002, p. 7-20.

CITTON, Yves, *L'Economie de l'attention*, La Découverte, coll. « Sciences humaines », 2014.

CITTON, Yves, *Médiarchies*, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2017.

COLLECTIF, « Nous sommes entrés dans la best-sellerisation du monde. Table ronde des professionnels du livre », dans Olivier Bessard-Banquy *et al.* (dir.), *Best-sellers : l'industrie du succès*, Armand Colin, 2021, p. 355-381.

DE LAMARZELLE, Désirée, « Dans les coulisses de la guerre des prix littéraires », dans *Forbes*, 18 janvier 2002.

DE SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « De la littérature industrielle », dans *Revue des deux mondes*, t. 19, 1839, p. 675-691.

DE SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « Qu'est-ce qu'un classique ? », dans *Le Constitutionnel*, 21 octobre 1850.

DE SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Correspondance : 1822-1865*, Calmann-Lévy, 1877.

DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996.

Delhez-SARLET, Claudette, « L'Académie française au temps du cardinal de Richelieu », dans *Marche Romane*, t. 19, n°1-2, 1979, p. 41-46.

DUCAS, Sylvie et POURCHET, Maria, « De la prescription : comment le livre vient au lecteur », dans *Communication & langages*, n°179, 2014/1, p. 21-31.

DUCAS, Sylvie, « Le prix Wepler, un anti-prix marchand dans une "économie du prestige" », dans Olivier Bessard-Banquy *et al.* (dir.), *Best-sellers : l'industrie du succès*, Armand Colin, 2021, p. 165-178.

DUCAS, Sylvie, « Les prix littéraires des éditions de Minuit : une paradoxale marque de style ? », dans Michel Bertrand *et al.* (dir.), *Existe-t-il un style Minuit ?*, Presses universitaires de

Provence, 2014, p. 77-86.

DUCAS, Sylvie, « Prix littéraires en France : consécration ou désacralisation de l'auteur ? » [en ligne], dans *CONTEXTES*, n°7, 2010.

DUCAS, Sylvie, *La Littérature à quel(s) prix ?*, La Découverte, 2013.

DUCAS, Sylvie, *La Reconnaissance littéraire : littérature et prix littéraires*, Thèse de doctorat menée sous la direction de Nicole Mozet, Paris VII, 1998.

DURAND, Pascal, « Le “livre” de Mallarmé : un *best-seller* imaginaire ? » dans Olivier Bessard-Banquy et al., *Best-sellers : l'industrie du succès*, Armand Colin, 2021, p. 63-82.

DURAND, Pascal, *Médiamorphoses : presses, littérature et médias, culture médiatique et communication*, Presses universitaires de Liège, coll. « Situations », 2019.

FAERBER, Johan, *Ma dose quotidienne de littérature française*, Armand Colin, 2022.

FAVRO, Laëtitia, « L'inflation des prix littéraires, une tendance très française », dans *Le Journal du dimanche*, 7 mars 2023.

FAYOLLE, Roger, « La poésie dans l'enseignement de la littérature : le cas Baudelaire », dans *Littérature*, n°7, 1972, p. 48-72.

FAYOLLE, Roger, *La Critique* [1964], Armand Colin, coll. « U », 1978.

FISH, Stanley, *Quand lire, c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Les Prairies ordinaires, 2007.

FOUCHE, Pascal (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du livre*, vol. 2, Editions du Cercle de la Librairie, 2005.

GEFEN, Alexandre, « “On ne sait jamais rien du sort d'un livre” : théorie et pratique des *best-sellers* », dans *Best-sellers : l'industrie du succès*, Armand Colin, 2021, p. 117-131.

GEORGES, Pierre, « Les 10 auteurs qui ont vendu le plus de livres en 2022 », dans *Livres Hebdo*, 18 janvier 2023.

GRASSET, Bernard, *Lettre à André Gillon sur les conditions du succès en librairie*, Grasset, 1951.

HORKHEIMER, Max et ADORNO, Theodor W., *La Dialectique de la raison : fragments philosophiques* [1947], Gallimard, coll. « Tel », 1974.

JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception* [1978], Gallimard, coll. « Tel », 1990.

Jourde, Pierre, « La possibilité d'une critique littéraire », dans *Quardemi*, n°60, 2006, p. 107-117.

KORVIN, Mickael, « Pourquoi il faut abolir l'Académie française », dans *L'Express*, 27 novembre 2012.

LASSALLE, Isabelle, « Les prix littéraires multiplient les ventes » [en ligne], dans *Radio France*, 2 novembre 2011.

LE FOL, Sébastien, « Ces livres qui ne se vendent pas », dans *Le Figaro*, 16 avril 2010.

LEGENDRE, Bertrand, « De l'économie du *best-seller* », dans Olivier Bessard-Banquy et al. (dir.), *Best-sellers : l'industrie du succès*, Armand Colin, 2021, p. 159-163.

LEMIEUX, Emmanuel, *Pouvoir intellectuel : les nouveaux réseaux*, Denoël, coll. « Impacts », 2003.

LETOURNEUX, Matthieu, « *Best-seller*, consommation et idéologie », dans Olivier Bessard-Banquy et al. (dir.), *Best-sellers : l'industrie du succès*, Armand Colin, 2021, p. 105-116.

MAURY, Pierre, « Jury vieillissant, entre-soi : la clique du Renaudot prend des claques », dans *Le Soir*, 30 novembre 2020.

NADAUD, Alain, *Malaise dans la littérature*, Champs Vallon, coll. « Recueil », 1993.

NAUDIER, Delphine, « La fabrication de la croyance en la valeur littéraire », dans *Sociologie de l'art*, n°2, 2004, p. 37-66.

NAULLEAU, Eric, « Pourquoi le prix Goncourt aurait dû revenir au “Mage du Kremlin” de Da Empoli », dans *Marianne*, 5 novembre 2022.

OZTURK, Timour, « Soupçons de conflit d'intérêts : l'Académie Goncourt retire un livre en compétition et change ses règles » [en ligne], dans *Radio France*, 5 octobre 2021.

PAULHAN, Jean, *Œuvres complètes*, t. 4, *Critique littéraire I*, Gallimard, 2018.

- PAULHAN, Jean, *Œuvres complètes*, t. 5, *Critique littéraire II*, Gallimard, 2018.
- PELLERIN, Jean, « Le Prix Goncourt », dans *La Lanterne*, 11 décembre 1919.
- PIERRAT, Emmanuel, « La publicité pour le livre à la télévision », dans *Livres Hebdo*, 29 mai 2020.
- PIVOT, Bernard, *Le Procès des juges : les critiques littéraires*, Flammarion, 1968.
- QUEÏNNEC, Mélisande, « Prix Goncourt : les livres primés font-ils toujours recette ? » [en ligne], dans *France Info Culture*, 4 novembre 2019.
- RACZYMOV, Henri, *La Mort du grand écrivain*, Stock, 1994.
- REDACTION LA-ROCHE-SUR-YON, « Chez Agora, ventes record pour *L'Anomalie*, le Goncourt 2020 », dans *Le Journal du pays Yonnais*, 14 janvier 2020.
- REYNAERT, François, « Nau, Pérochon, Walder... qui se souvient des lauréats du Goncourt ? », dans *L'Obs*, 4 novembre 2019.
- RIEFFEL, Rémi, *Que sont les médias ?*, Gallimard, coll. « Folio actuel », 2005.
- RIEL, Marie-Ève, « Consécration » [en ligne], dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le Lexique socius*, s. d.
- ROPERT, Pierre, « L'Académie française est-elle encore utile ? » [en ligne], dans *Radio France*, 1er novembre 2017.
- ROUVILLOIS, Frédéric, *Une histoire des best-sellers*, Flammarion, 2011.
- S. B., « Goncourt : qui a déjà gagné le match des ventes ? » [en ligne], dans *Europe 1*, 26 octobre 2015.
- S. N., « Le Goncourt dément tout conflit d'intérêts autour de la sélection de François Noudelmann », dans *Le Figaro*, 21 novembre 2021.
- S. N., « Prix littéraires : "Aujourd'hui, c'est la quantité de livres vendus qui fait la qualité de l'auteur" » [en ligne], *Radio France*, 3 novembre 2021.
- S. N., « Rentrée littéraire de l'automne 2022 : nos plus belles découvertes » [en ligne], dans *L'Eclaireur FNAC*, 16 novembre 2022.
- S. N., « Le Prix Goncourt », dans *Le Jardin des lettres : revue mensuelle de tous les livres français*, n°52, 1935, p. 1-2.
- SCHIFFRIN, André, *Le Contrôle de la Parole*, La Fabrique, 2005.
- SCHWOEBEL, Jean, *La Presse, le pouvoir et l'argent* [1968], Seuil, 2018.
- VALERY, Paul, *Regards sur le monde actuel*, Gallimard, 1945.
- VANDERDORPE, Christian, « L'enseignement de la littérature aujourd'hui », dans *La lettre de l'AIRDF*, n°10, 1992, p. 3-4.
- VANGREVENYNGE, Jean, *Guide des Prix littéraires*, Cercle de la Librairie, 1954, 1958, 1961, 1966, 1972.
- VIALA, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », dans *Littératures classiques*, n°19, 1993, p. 11-31.
- WEISSBERG, Jean-Louis, « La crise fiduciaire des médias de masse. "Je crois parce que j'expérimente" », dans *Multitudes*, n° 21, 2005/2, p. 49-58.

1.6. Milieu éditorial

Histoire de l'édition

- BUISINE, Alain et Mollier, Jean-Yves, « Trois lettres-dessins de Meissonier », dans *Revue des sciences humaines*, vol. 3, n°219, 1990, s. p.
- CHARLES, Christophe, « Le champ de la production littéraire », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 3, « Le temps des éditeurs : du romantisme à la Belle époque », Fayard/Cercle de la librairie, p. 127-135.
- CHARTIER, Roger et MARTIN, Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, « Le livre concurrencé : 1900-1950 », Fayard/Le Cercle de la librairie, 1991.

DUBOIS, François-Ronan, « Jean-Yves Mollier, *Une autre histoire de l'édition française* » [en ligne], dans *Lectures*, 4 novembre 2015.

FOUCHE, Pascal, « L'édition littéraire, 1914-1950 », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, « Le livre concurrencé : 1900-1950 », Fayard/Le Cercle de la librairie, 1991, p. 210-268.

MEYER, Virginie, « La maison Charpentier de 1875 à 1896, d'un catalogue à l'autre », dans Annie Charon et al. (dir.), *Le Livre entre le commerce et l'histoire des idées*, Publications de l'Ecole nationale des Chartes, 2011, p. 89-100.

MOLLIER, Jean-Yves et Sorel, Patricia, « L'histoire de l'édition, du livre et de la lecture en France aux XIXe et XXe siècles », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1999, n°126-127, p. 29-58.

MOLLIER, Jean-Yves, « Diffuser les connaissances au XIXe siècle, un exercice délicat », dans *Romantisme*, n°108, 2000, p. 91-101.

MOLLIER, Jean-Yves, « L'entrée dans l'ère des cent mille, un tournant irréversible », dans Olivier Bessard-Banquy et al. (dir.), *Best-sellers, l'industrie du succès*, Armand Colin, 2021, p. 35-50.

MOLLIER, Jean-Yves, « L'histoire de l'édition, une histoire à vocation », dans *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, n°43-2, 1996, p. 329-348.

MOLLIER, Jean-Yves, « Les mises en scène de la littérature à la Belle époque », dans Laurence Guellec et Françoise Hache-Bissette (dir.), *Littérature et publicité*, Gaussen, 2012, p. 345-355.

MOLLIER, Jean-Yves, « Les mutations de l'espace éditorial français du XVIIIème au XXème siècle », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°127-128, 1999, p. 29-38.

MOLLIER, Jean-Yves, *Une autre histoire de l'édition française*, La Fabrique, 2015.

PARINET, Elisabeth, « Auteurs et éditeurs de littérature au XIXème siècle », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, n°4, 2007, p. 791-801.

PARINET, Elisabeth, *Une Histoire de l'édition à l'époque contemporaine, XIXe-XXe*, Seuil, coll. « Points Histoire », 2004.

REACH-NGO, Anne, « Peut-on parler de “genèse éditoriale” au XVIème siècle ? Présentation », dans *Seizième siècle*, n°10, 2014, p. 7-14.

REACH-NGO, Anne, « Séries et collections à la Renaissance, fruit d'une intention éditoriale ou résultat rétrospectif d'une étude de corpus ? », dans *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°74, 2012, p. 115-134.

REGNAULT, Elias, « L'Editeur », dans Collectif, *Les Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, t. 4, L. Curmer éditeur, 1845, p. 322-323.

RENOULT, Daniel, « Les nouvelles possibilités techniques : le triomphe de la mécanique », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, « Le livre concurrencé : 1900-1950 », Fayard/Le Cercle de la librairie, 1991, p. 28-50.

Milieu de l'édition à l'époque contemporaine

AFP, « France Loisirs : 800 emplois menacés par la liquidation judiciaire », dans *Le Point*, 22 novembre 2021.

AFP, « Frédéric Ditis, fondateur de la collection J'ai Lu est mort », dans *Libération*, 11 février 1995.

AÏSSAOUI, Mohammed, « Gallimard rachète les mythiques Editions de Minuit », dans *Le Figaro*, 23 juin 2021.

AÏSSAOUI, Mohammed, « Peut-on être éditeur et écrivain ? », dans *Le Figaro*, 31 août 2006.

ALLIO, Bernard, « Il ira loin », dans *Le Monde*, 11 février 1985.

AMIR, Lucie, « Activisme éditorial et promotion des genres noirs. Le cas d'Aurélien Masson, directeur de la Série Noire (2005-2017) », dans Dominique Branché et al. (dir.), *L'Editeur à l'œuvre : reconsidérer l'auctorialité*, Université de Bâle, 2018, p. 168-178.

ARMYNOT, Marie-Andrée, « A voix nue. Jérôme Lindon » [entretien radiophonique],

épisode 1, dans *France Culture*, 17 octobre 1994.

ASSOULINE, Pierre, *Gaston Gallimard*, Gallimard, coll. « Folio », 2006.

B. A., « La réorganisation du groupe Robert Laffont », dans *Le Monde*, 18 janvier 1982.

BAYARD, Pierre, *Enquête sur Hamlet, le dialogue de sourds* [2002], Minuit, 2014.

BEGLE, Jérôme, et MARTIN-CHAUFFIER, Gilles, « Une certaine idée de la littérature. Entretien avec Antoine Gallimard et Francis Esménard », dans *Paris Match*, 16-23 mars 2006.

BEGUINEL, Raphaëlle, « Métier d'éditeur et travail éditorial : une vision moderne des enjeux de l'édition ? Vol. 5 : de l'interview éditeur de la Maison des pas perdus » [en ligne], dans *Je Suis auteur*, 20 juillet 2020.

BELLEMARE, Carole, « Véronique Cardi ouvre un nouveau chapitre aux Éditions JC Lattès », dans *Le Figaro*, 7 février 2019.

BERTHO, Catherine, « Les concurrences », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, « Le livre concurrencé : 1900-1950 », Fayard/Le Cercle de la librairie, 1991, p. 13-27.

BESSARD-BANQUY, Olivier, « De la commande dans l'édition littéraire » [en ligne], dans *ConTEXTES*, n°20, 2020.

BESSARD-BANQUY, Olivier, « Les éditions Gallimard aujourd'hui », dans Olivier Bessard-Banquy (dir.), *L'Edition littéraire aujourd'hui*, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Les cahiers du livre », 2006, p. 149-160.

BESSARD-BANQUY, Olivier, *La Vie du livre contemporain : étude sur l'édition littéraire, 1975-2005*, Presses Universitaires de Bordeaux & Du Lérot éditeur, 2009.

BESSARD-BANQUY, Olivier, *L'Industrie des lettres*, Pocket, coll. « Agora », 2012.

BLOCH-LAINE, Virginie et SZMUC, Anna, « Les agents littéraires » [en ligne], dans *Radio France*, 16 mars 2016.

BONNET, Jacques, « Hachette-Vivendi : exception culturelle ou aberration française ? », dans *Esprit*, n°295, 2003, p. 48-68.

BOSCHETTI, Anna, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, « Le livre concurrencé : 1900-1950 », Fayard/Le Cercle de la librairie, 1991, p. 511-566.

BOURDIEU, Pierre, « Une révolution conservatrice dans l'édition », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°126-127, 1999, p. 3-28.

BOUVAIST, Jean-Marie et BOIN, Jean-Guy, « La création sous les fourches caudines de la rentabilité ? », dans *Le Monde diplomatique*, avril 1988.

BOUVAIST, Jean-Marie et BOIN, Jean-Guy, « Les “nouveaux éditeurs” - 1974-1988 », dans *Bulletin du Département des Etudes et de la Prospective*, n°79, avril 1989, p. 1-6.

BOUVAIST, Jean-Marie et BOIN, Jean-Guy, *Du printemps des éditeurs à l'âge de raison. Les nouveaux éditeurs en France (1974-1988)*, La Documentation française, 1989.

BOUVAIST, Jean-Marie, « Tendances d'évolution dans les structures de l'édition française », dans *Communication et langages*, n°69, 1986, p. 100-115.

BOUVAIST, Jean-Marie, *Pratiques et métiers de l'édition*, Editions du Cercle de la librairie, 1991.

BOUZET, Ange-Dominique et DEVARRIEUX, Claire, « Du pain sur la blanche. Stratégie éditoriale et gestion du fonds, crainte des concentrations excessives sur le marché du livre. Entretien avec Antoine Gallimard », dans *Libération*, 5 janvier 2006.

BOUZET, Ange-Dominique, « Flammarion entre chez Actes Sud », dans *Libération*, 20 avril 2000.

BOUZET, Ange-Dominique, « L'empire Hachette sur la table ronde de l'édition », dans *Libération*, 28 janvier 2003.

CALASSO, Roberto et CHECCAGLINI, Isabella, « L'édition comme genre littéraire », dans *Lignes*, n°20, 2006, p. 65-75.

CAMINADE, Emmanuelle, « Rencontre avec Marie Desmeures, éditrice chez Actes Sud, au café littéraire de Saintes-Cécile-les-Vignes » [en ligne], dans *L'Or des livres*, 13 avril 2014.

CASSEN, Bernard, « L'édition à l'encan », dans *Le Monde diplomatique*, avril 1988.

CERISIER, Alban, « Les clubs de livre dans l'édition française de 1946 à la fin des années 1960 », dans Collectif, *Positions des thèses soutenues par les élèves de la promotion de 1996 pour obtenir le diplôme d'archiviste paléographe*, Ecole Nationale des Chartes, 1996.

CHABAULT, Vincent, « Le dernier chapitre de France Loisirs », [en ligne], dans *Slate*, 28 juin 2018.

CHEVRILLON, Hedwige et LAFFONT, Isabelle, « Isabelle Laffont, DG des éditions JC Lattès » [entretien télévisé], dans *L'invitée d'Hedwige Chevrillon*, *BFM Business*, 22 mai 2013.

COLLECTIF, « “Nous sommes en crise” : des maisons d'édition indépendantes prennent la parole », dans *L'Humanité*, 29 avril 2020.

COLLECTIF, « Par ailleurs, l'édition est un commerce : Faire connaître, promouvoir et vendre la Pléiade », dans *La lettre de la Pléiade*, n°60, 18 octobre 2016.

COLLECTIF, « Réimprimer la Pléiade » [en ligne], dans *La lettre de la Pléiade*, n°13, septembre-octobre 2002.

COMBET, Claude, « Achats en cascade pour Actes Sud », dans *Livres Hebdo*, 8 juillet 2005.

CORTI, José, *Souvenirs désordonnés*, Corti, coll. « Les massicotés », 2010.

CROM, Nathalie, « Antoine Gallimard : “Notre catalogue est comme le sang qui coule dans nos veines” », dans *Télérama*, 26 février 2011.

CROM, Nathalie, « Françoise Nyssen, directrice d'Actes Sud : “Après un best-seller, il faut être encore plus attentif” », dans *Télérama*, 13 décembre 2015.

DAMISCH, Hubert, « La culture de poche », dans *Mercure de France*, novembre 1964.

DE CONIHOUT, Isabelle, « La conjoncture de l'édition », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, « Le livre concurrencé : 1900-1950 », Fayard/Le Cercle de la librairie, 1991, p. 70-96.

DE GASQUET, Pierre, « CEP Communication s'apprête à absorber le Groupe de la Cité », dans *Les Echos*, 5 avril 1996.

DE GASQUET, Pierre, « Le Groupe de la Cité passe devant Hachette », dans *Les Echos*, 18 février 1993.

DE LA ROCQUE, Jean-Pierre, « Un éditeur très courtisé », dans *L'Express*, 2 janvier 1997.

DEBOUTE, Alexandre, « Gallimard et Albin Michel s'opposent pour Flammarion », dans *Le Figaro*, 7 mai 2012.

DEBOUTE, Alexandre, « Gallimard se prépare à ouvrir son capital », dans *Le Figaro*, 12 août 2013.

DEBREUIL, Laure, « Contrôle des éditions Jean-Claude Lattès par Hachette », dans *Soir 3*, 25 août 1981.

DELEULE, Sylvie, « Hubert Nyssen : à livre ouvert », émission de la série « Empreinte », saison 3, épisode 15, dir. Agnès Trintzius, prod. Crescendo Films, 15 janvier 2010.

DELORME, Marie-Laure, « Yves Pagès : le jour où Christophe Claro m'a quitté », *Le Journal du dimanche*, 1er août 2017.

DEMANZE, Laurent, « Expérimentations frontalières au Seuil : à propos de la collection de Maurice Olender », communication donnée à l'occasion du colloque « Les Éditions du Seuil : pratiques éditoriales en littérature et sciences humaines depuis 1980 », Pole Métiers du Livre de Saint-Cloud, 4-5 avril 2019.

DEMOULIN, Laurent, « Lindon le résistant : quelques souvenirs. Entretien de Benoît Peeters avec Laurent Demoulin » [en ligne], dans *Alta Plana*, 27 novembre 2017.

DISCEPOLO, Thierry, *La Trahison des éditeurs*, Agone, coll. « Contre-feux », 2011.

DJAVADI, Aurélie, « Salon du livre : quel cursus pour travailler dans l'édition ? », dans *Le Monde*, 7 mars 2016.

DOSSE, François, *Les Hommes de l'ombre : portraits d'éditeurs*, Perrin, 2013.

DOUROUX, Philippe, « Sabine Wespieser. Auteurs de vue. », dans *Libération*, 7 mai 2015.

DUBOS, Marie, « Guy Moulin : interview du représentant littérature chez Gallimard » [en ligne], dans *Carnet Hypothèses « Monde du Livre »*, 17 janvier 2012.

- DUCAS, Sylvie, « Les “Vies majuscules” de Jérôme Lindon » [en ligne], dans *Littératures*, n°67, 2013.
- DUPUIS, Jérôme, « Edition : la vérité sur le transfert de Guillaume Musso », dans *L'Express*, 16 octobre 2017.
- DUPUIS, Jérôme, « Michel Lafon, l'as du best-seller », dans *L'Express*, 21 janvier 2010.
- DURAND, Claude, « Histoire d'une maison d'édition : Arthème Fayard », dans *Commentaire*, n°85, 1999/1, p. 157-164.
- DURAND, Pascal, « L'édition à l'heure des trous noirs », dans *Louvain*, n°151, 2004, p. 12-14.
- DUTENT, Nicolas, « Le métier de directeur de collection dans l'édition bientôt menacé ? Entretien avec René de Ceccatty » [en ligne], dans *Marianne*, 10 décembre 2019.
- ÉLEONORE, « Corrections de roman : Olivier Saraja, directeur de collection aux Éditions du 38 » [en ligne], dans *Bêta-lecteur&Co*, 27 juin 2021.
- ESMENARD, Francis, « Produire moins », dans *Livres Hebdo*, n°32-34, 23 août 1991.
- EUGENE, Marie et RUAT, Capucine, *Stock, éditeur depuis 1708*, dans Arthur Schnitzler, *La Ronde*, suivi de *Stock, éditeur depuis 1908*, Stock, 2008.
- FOUCHE, Pascal, « Chronologie 1945-1997 », dans Pascal Fouché (dir.), *L'Edition française depuis 1945*, Editions du Cercle de la Librairie, 1998, p. 801-849.
- FOUCHE, Pascal, « Flammarion : une famille, des entreprises », dans *Livre hebdo*, 1er mai 2015.
- FOUCHE, Pascal, « Introduction », dans Pascal Fouché (dir.), *L'Edition française depuis 1945*, Editions du Cercle de la Librairie, 1998, p. 17-27.
- FRANCOU, Anne, « Actes Sud : entretien avec Bertrand Py » [en ligne], dans *Savoirs CDI*, mai 2009.
- GALLARDO, Antoine, « Serendip-livres » [en ligne], dans *La Boucherie Littéraire*, 30 mars 2013.
- GALLIAND, Etienne, « La diversité éditoriale est-elle menacée ? », dans *La Vie des idées*, 20 octobre 2008.
- GALLIMARD, Antoine, « De la petite édition : un malentendu », dans *Le Monde*, 15 septembre 2006.
- GARY, Nicolas, « Livres : “Qu'est-ce qu'est vraiment un directeur de collection ?” » [en ligne], dans *Actualitté*, 22 décembre 2019.
- GARY, Nicolas, « Près de Solférino, la librairie Julliard devient Librairie Albin Michel » [en ligne], dans *Actualitté*, 17 septembre 2014.
- GAUTHIER, Flavie, « Les chercheurs d'or des maisons d'édition », dans *Le Soir*, 11 octobre 2015.
- Goldszal, Clémentine, « Véronique Cardi, éditrice : “Il est trop tôt pour tirer un bilan de la reprise, mais les libraires ont transmis de bons résultats post-confinement” », dans *Le Monde*, 21 juin 2020.
- GRANDCLEMENT, Daniel, « Crible : Jean-Claude Lattès » [entretien télévisé], dans *Antenne 2 midi*, 25 août 1981.
- HUBERT, Nicolas, *Editeurs et éditions pendant la guerre d'Algérie, 1954-1962*, Bouchène, 2012.
- J. P., « L'éditeur René Julliard est mort », dans *Le Monde*, 3 juillet 1962.
- JACOB, Didier, « Antoine Gallimard : “Nos auteurs ne sont pas si mal payés !” », dans *Bibliobs*, 19 avril 2014.
- JALLON, Hughes, « Dialogue avec Hughes Jallon, directeur des Éditions du Seuil, et les organisateurs », communication donnée à l'occasion du colloque « Les Éditions du Seuil : pratiques éditoriales en littérature et sciences humaines depuis 1980 », Pole Métiers du Livre de Saint-Cloud, 4-5 avril 2019.
- JEAN, Raymond, « Actes Sud en cinq actes », dans *Revue des sciences humaines*, vol. 3, n°219, 1990, p. 11-16.
- JOHANNOT, Yvonne, *Quand le livre devient poche : une sémiologie du livre au format de poche*, Presses universitaires de Grenoble, 1978.
- KAPLAN, Leslie, « Les premières années P.O.L., un récit » [en ligne], dans *L'atelier de Leslie*

Kaplan, 10 janvier 2018.

LAFFONT, Robert, *Editeur*, Robert Laffont, 2017.

LANDROT, Marine, « Editions Actes Sud : l'esprit de famille », dans *Télérama.fr*, 17 mai 2013.

LAPAQUE, Sébastien, « Antoine Gallimard, l'indépendant », dans *Le Figaro*, 4 août 2007.

LEBUISS, Claude, « Censure éditoriale : quelques repères », dans *Moebius*, n°32, 1987, p. 23-31.

LEDUC, Pauline, « Bernard Barrault et Betty Mialet : "Il nous fallait changer radicalement ou s'arrêter" », dans *Livres Hebdo*, 26 juin 2020.

LEFEVRE, Patrick, *Guide du métier de cadre*, Dunod, 2012.

LEGENDRE, Bertrand, « Regards sur les petits éditeurs », dans *Culture études*, n°1, 2007, p. 1-12.

LEGENDRE, Bertrand, *Idées reçues sur l'édition*, Le Cavalier Bleu, 2008.

LEYRIS, Raphaëlle et VULSER, Nicole, « Frédéric Boyer : "P.O.L. Est un organisme vivant" », dans *Le Monde*, 14 juin 2018.

LEYS, Claire, « Rentrée littéraire : pour les petites maisons d'édition, "il va falloir jouer des coudes" » [en ligne], dans *France TV Info*, 27 août 2021.

LINDON, Irène, « La vie des éditions de Minuit dépend entièrement de la librairie de création », dans Olivier Bessard-Banquy (dir.), *L'Edition littéraire aujourd'hui*, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Les cahiers du livre », 2006, p. 77-84.

LINDON, Jérôme, « De l'édition sans éditeurs », dans *Le Monde*, 9 juin 1998.

LOSFELD, Eric, *Endetté comme une mule* [1991], Tristan, 2017.

LOUBIERE, Paul, « La directrice de JC Lattès ne connaît pas la crise », dans *Challenges*, 2 septembre 2013.

LOUIS, Jean-Philippe, « Profession, lecteur », dans *Les Echos*, 8 septembre 2016.

MAZAUD, Jean-Philippe, « Consolidations et pertes de statut chez les employés d'une grande entreprise », dans *Sociétés contemporaines*, n°54, 2004/2, p. 55-73.

MAZIN, Cécile, « Céline Thoulouze nommée éditrice chez Belfond français » [en ligne], dans *Actualité*, 22 mai 2014.

MICHIEL, Marc, « Editions Corti. Rencontre avec Fabienne Raphoz, éditrice à tire d'aile » [en ligne], dans *La Cause littéraire*, 30 juin 2014.

MICHON, Jacques, « L'édition littéraire saisie par le marché », dans *Communication, Information, Médias, Théories*, n°12-1, 1991, p. 28-47.

MOLLIER, Jean-Yves, « Christian Bourgois, trente ans d'édition », dans *Revue des sciences humaines*, vol. 3, n°219, 1990, p. 143-150.

MOLLIER, Jean-Yves, « Le comité de lecture. Bis. », dans *Revue des sciences humaines*, vol. 3, n°219, 1990, p. 107-125.

NICOLAS, Victor, « Agent littéraire, les dessous d'un métier polémique » [en ligne], dans *Europe 1*, 6 juin 2013.

NYSSSEN, Françoise, « D'Arles au Goncourt : les fondements du succès d'Actes Sud », dans *Le journal de l'Ecole de Paris du management*, 2006/1, n°57, p. 21-26.

NYSSSEN, Françoise, *Plaisir et nécessité*, Stock, 2019.

NYSSSEN, Hubert, *Du texte au livre, les avatars du sens*, Armand Colin, coll. « Le texte à l'œuvre », 2005.

NYSSSEN, Hubert, *La Sagesse de l'éditeur*, Jean-Claude Béhar, coll. « Sagesse d'un métier », 2006.

NYSSSEN, Hubert, *l'Editeur et son double : carnets 1988-1989*, Actes Sud, 1990.

NYSSSEN, Hubert, *Lira bien qui lira le dernier : lettre libertine sur la lecture*, Actes Sud, coll. « Babel », 2004.

OUVRY-VIAL, Brigitte, « Le savoir-lire de l'éditeur ? Présupposés et modalités », dans Bertrand Legendre et al. (dir.), *Figures de l'éditeur : représentations, savoirs, compétences, territoires*, Edition Nouveau Monde, 2005, p. 1-19.

PARINET, Elisabeth et Tesnière, Valérie, « Une entreprise : la maison d'édition », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, « Le livre concurrencé :

1900-1950 », Fayard/Le Cercle de la librairie, 1991, p. 131-160.

PAYOT, Marianne et PERRAS, Delphine, « Avant la rentrée littéraire, les éditeurs sortent le grand jeu », dans *L'Express*, 26 juin 2016.

PEUGNEZ, Sophie, « Interview de l'éditeur Denis Bouchain » [en ligne], dans *Zone Livre*, 13 octobre 2010.

PIAULT, Fabrice, « De la rationalisation à l'hyperconcentration », dans Pascal Fouché (dir.), *L'Edition française depuis 1945*, Editions du Cercle de la Librairie, 1998, p. 628-639.

PIAULT, Fabrice, « Entretien. Françoise Nyssen : “nous diminuons fortement le nombre de nos parutions” », dans *Livre Hebdo*, 30 avril 2020.

PIERRAT, Emmanuel, « Les problèmes juridiques spécifiques à l'édition », dans Bertrand Legendre (dir.), *Les Métiers de l'édition*, Editions du Cercle de la Librairie, 2012, p. 307-319.

RAABE, Juliette, *Fleuve Noir, 50 ans d'édition populaire*, Paris-Bibliothèque, 1999.

REUTERS, « Bruxelles autorise sous conditions le rachat de Lagardère par Vivendi », dans *Les Echos*, 9 juin 2023.

REYNAUD, Bénédicte, « L'emprise des groupes : sur l'édition française au début des années 1980 », dans *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°130, 1999, p. 3-10.

REYNAUD-CRESSENT, Bénédicte, « La dynamique d'un oligopole avec frange : le cas de la branche d'édition de livres en France », dans *Revue d'économie industrielle*, n°22, 1982, p. 61-71.

RIBERETTE, Pierre, « Les clubs du livre », dans *Bulletin des bibliothèques de France*, n°6, 1956, p. 425-435.

RICHEBOIS, Véronique, « Hachette investit les jeux vidéos avec Neon Play », dans *Les Echos*, 19 juin 2016.

RICHEBOIS, Véronique *et al.*, « “Il y a certes une paupérisation des auteurs, mais aussi des éditeurs et des libraires”, dit Vincent Montagne », dans *Les Echos*, 4 février 2020.

ROBIN, Christian, « Les éditeurs publient-ils trop de livres ? » dans *Communication et langages*, n°143, 2005, p. 71-90.

RÜF, Isabelle, « En rachetant Vivendi Universal Publishing, Lagardère prend le contrôle de l'édition française », dans *Le Temps*, 24 octobre 2002.

S. N., « Communiqué de presse : Philippe Robinet est nommé Directeur général de Calmann-Lévy » [en ligne], dans *Lagardère*, 11 mai 2016.

S. N., « Les éditions Gallimard rachètent les Editions de Minuit », dans *Le Monde*, 23 juin 2021.

S. N., « Arnaud Lagardère veut garder la moitié de l'ex-VUP, rebaptisé Editis », dans *Le Monde*, 14 octobre 2003.

S. N., « Disparition de Jean-Claude Lattès : de nombreux hommages pour un “seigneur de l'édition française” », dans *Le Figaro*, 21 janvier 2018.

S. N., « Ecrivains, pourquoi (et comment) les maisons d'édition refusent vos livres », dans *L'Obs*, 19 août 2012.

S. N., « Editeurs, libraires, nous sommes inquiets », dans *Le Monde*, 10 février 2004.

S. N., « Editis (Vivendi) redistribue la direction de ses maisons d'édition », dans *Le Figaro*, 14 octobre 2020.

S. N., « Frédéric Martin, éditeur au Tripode : “Un livre peut faire basculer le destin d'un lecteur” » [en ligne], dans *Ministère de la Culture*, 13 août 2020.

S. N., « La Générale Occidentale et CEP Communication créent le Groupe de la Cité, un nouveau géant de l'édition », dans *Le Monde*, 17 février 1988.

S. N., « L'éditeur et le joueur », dans *Le Monde*, 18 février 1994.

S. N., « Les Presses de la Cité s'associent avec Plon-Julliard », dans *Le Monde*, 28 avril 1965.

S. N., « Littérature : les prestigieuses Editions de Minuit à l'honneur à la médiathèque de Poitiers » [en ligne], dans *Rencontres d'ici et d'ailleurs, le blog de découverte des artistes de Nouvelle-Aquitaine*, 28 février 2018.

S. N., « Mort de l'éditeur Maurice Nadeau », dans *Libération*, 17 juin 2013.

S. N., « Plon et Julliard créent la “Société nouvelle Sequana” », dans *Le Monde*, 9 février 1963.

S. N., « Pour satisfaire Bruxelles, Lagardère cède plus de la moitié d'Editis », dans *Le Monde*, 3 décembre 2003.

S. N., « Une histoire liée à celle des syndicats de salariés », dans *Les Echos*, 21 avril 1998.

S. N., « Wendel Investissement met la main sur Editis pour 660 millions d'euros », dans *Les Echos*, 7 juin 2004.

S. N., « Lectures pour une jeune fille », dans *Le Monde*, 5 mai 1956.

S. N., « Michel Rachline accuse son diffuseur, Hachette », dans *Le Monde*, 5 août 1978.

S. N., « Statut des auteurs-directeurs de collection » [en ligne], dans *Société des gens de lettres*, s. d.

SADOWSKA-GUILLON, Irène, « La voie de la découverte de Hubert Nyssen : les éditions Actes Sud », dans *Jeu : revue de théâtre*, n°48, 1988, p. 120-128.

SAVARY, Philippe, « José Corti : la marche hors du temps », dans *Le Matricule des anges*, n°10, décembre 1994-février 1995.

SCHIFFRIN, André, *L'Edition sans éditeur*, La Fabrique, 1999.

SCHLUMBERGER, Jean, *Eveils*, Gallimard, 1950.

SERRY, Hervé, « Comment et pourquoi les éditions du Seuil refusèrent-elles Samuel Beckett ? », dans *Littératures*, n°167, 2003/1, p. 51-64.

SILBERT, Nathalie, « Gallimard prend le contrôle de la maison d'édition P.O.L », dans *Les Echos*, 17 mars 2003.

SILBERT, Nathalie, « La Martinière achète Le Seuil et devient le troisième éditeur français », dans *Les Echos*, 13 janvier 2004.

SILBERT, Nathalie, « Lagardère pourrait être obligé de céder près de la moitié de VUP », dans *Les Echos*, 15 octobre 2003.

SOLYM, Clément, « La famille Calmann-Lévy accuse Hachette de faire de l'argent avec le cul » [en ligne], dans *Actualité*, 19 mai 2016.

SOLYM, Clément, « La Table Ronde : Alice Déon en devient la directrice » [en ligne], dans *Actualité*, 17 septembre 2007.

SOREL, Patricia, « Les débuts de "10/18" (1962-1968) : "une petite révolution dans l'édition française" », dans *Revue Historique*, n°678, 2016/2, p. 81-102.

SOUCHIER, Emmanuël, « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », dans *Communication et langages*, n°154, 2007, p. 23-38.

SOUFFLARD, Manuel, « Histoire des éditions du Masque » [en ligne], dans *Be Polar*, 12 avril 2017.

THERENTY, Marie-Ève, « Marque-auteur vs marque-éditeur : "Minuit, une maison terriblement marquée" », dans Marie-Ève Thérénty et Adeline Wrona (dir.), *L'Ecrivain comme marque*, Sorbonne Université Presse, 2020, p. 91-104.

THOMAS, Vincy, « Le Syndicat des Editeurs Alternatifs soutient les conclusions du rapport Racine », dans *Livres Hebdo*, 18 février 2020.

TURCEV, Nicolas, « Antoine Gallimard : "Le rapport Racine méprise les professionnels de l'édition" », dans *Livres Hebdo*, 6 février 2020.

VAN RENTERGHEM, Marion, « Mais qui donc a peur du livre de poche ? », dans *Le Monde*, 15 avril 1995.

VERDUSSEN, Monique, « Être une femme et la fille de... », dans *La Libre Belgique*, 3 septembre 2003.

VIAL, Christophe, « Arles : trente ans après, la librairie Actes sud toujours à la page », dans *La Provence*, 22 juin 2013.

VIARIS DE LESEGO, Sophie, « Les contrats de diffusion/distribution », dans *Legicom*, n°24, 2001/1, p. 29-36.

VULSER, Nicole et GEORGESCO, Florent, « Sabine Wespieser et Olivier Nora : "Préserver la chaîne du livre, de l'éditeur au lecteur" », dans *Le Monde*, 14 mai 2020.

VULSER, Nicole, « La Commission européenne ouvre une enquête approfondie sur le rachat de Lagardère par Vivendi », dans *Le Monde*, 30 novembre 2022.

VULSER, Nicole, « Les “orpailleurs” des maisons d’édition, des lecteurs qui passent au tamis tous les manuscrits » [en ligne], dans *Mobilis*, 20 mars 2018.

WALTER, Anne-Laure, « Actes Sud, ceci n’est pas un groupe », dans *Livres Hebdo*, 2 mai 2008.

WEILL, Pierre et MARTIN, Patricia, « Antoine Gallimard, éditeur : “Il y a un maillon faible dans la chaîne, c’est le libraire” » [en ligne], dans *France Inter*, 3 mai 2020.

1.7. Condition auctoriale

Histoire de la condition auctoriale

AMOSSY, Ruth, « La notion d’ethos : faire dialoguer l’analyse du discours selon D. Maingueneau et la théorie de l’argumentation dans le discours » [en ligne], dans *Argumentation et analyse du discours*, n°29, 2022.

CHELEBOURG, Christian, « Le complexe du paraître. L’imaginaire baudelairien de l’édition », dans *Revue des sciences humaines*, vol. 3, n°219, 1990, p. 35-51.

DE VIGNY, Alfred, « De Mlle Sédaïne et de la propriété littéraire », dans *Revue des deux mondes*, t. 25, 1841, p. 220-252.

DIU, Isabelle et PARINET, Elisabeth, *Histoire des auteurs*, Perrin, coll. « Tempus », 2013.

LAISNEY, Vincent et GLINOER, Anthony, *L’Age des cénacles : confraternités littéraires et artistiques au XIX^{ème} siècle*, Fayard, 2013.

PROUDHON, Pierre-Joseph, *Les Majorats littéraires : examen d’un projet de loi ayant pour but de créer, au profit des auteurs, inventeurs et artistes, un monopole perpétuel*, Bruxelles, Office de publicité, 1862.

RENARD, Jules, *Journal Inédit 1900-1902*, François Bernouard, 1926.

SAINT-JEROME, *Œuvres complètes*, t. III, trad. Abbé Bareille, Louis Vivès, 1878.

SURVILLE, Mme L., *Balzac, sa vie et ses œuvres, d’après sa correspondance*, Librairie Nouvelle, 1858.

SVENBRO, Jesper, « La notion d’auteur en Grèce ancienne », dans Gabrielle Chamarat et Alain Goulet (dir.), *L’Auteur*, Presses universitaires de Caen, 1996, p. 15-26.

UZANNE, Octave et ROBIDA, Albert, *Contes pour les bibliophiles*, Ancienne Maison Quantin, 1895.

ZOLA, Emile, *Le Roman expérimental*, Charpentier, 1881.

La situation auctoriale contemporaine

ABBOTT, Andrew, *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labor*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

AMOSSY, Ruth, « La double nature de l’image d’auteur » [en ligne], dans *Argumentation et analyse du discours*, n°3, 2009.

AMOSSY, Ruth, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, PUF, coll. « L’interrogation philosophique », 2010.

ANASTASIA, « Virginie Grimaldi : “Dès que j’ai pu lire, j’ai eu très envie d’écrire” » [en ligne], dans *L’Eclaireur*, 4 mai 2021.

ARDISSON, Thierry, « Michel Houellebecq : Littérature, sexe et Goncourt chez Thierry Ardisson » [entretien télévisé], dans *Tout le monde en parle, France 2*, 15 avril 2001.

ARZOUANOV, Anne, « Débattre d’une fiction au tribunal. Pour une étude de la jurisprudence en droit de la presse depuis les années 2000 » [en ligne], dans *Fabula-LhT*, n°25, 2021.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, t. 4, *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984.

BECKETT, Samuel, *Lettres*, t. 2, *Les Années Godot (1941-1956)*, George Craig et al. (éd.), Gallimard, 2015.

BELLERET, Robert, « Les recettes du système Sulitzer », dans *Le Monde*, 5 juillet 2001.

- BENICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Corti, 1985.
- BESSARD-BANQUY, Olivier, « De la relation auteur-éditeur. Entre dialogue et rapport de force », dans *A contrario*, n°27, 2018/2, p. 79-96.
- BON, François, « L'atelier d'écriture forme-t-il des écrivains ? » [en ligne], dans *Tiers Livre*, 22 novembre 2008.
- BOURRAT, Jean-Baptiste et MALETREZ, Florence, « La Cession des droits annexes », dans Bertrand Legendre (dir.), *Les Métiers de l'édition*, Editions du Cercle de la Librairie, 2012, p. 377-383.
- BROSSOLLET, Marc, « Marguerite Yourcenar et ses éditeurs », dans *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*, Textes réunis par Carminella Biondi et al., Société internationale d'études yourcenariennes, 2000, p. 315-322.
- BURCEA, Dan, « Rentrée littéraire – Interview exclusive de l'écrivain Amélie Nothomb » [en ligne], dans *Le Petit journal*, 10 octobre 2017.
- CARDINAL, Marie, « Les mangeurs d'écrivains », dans *Esprit*, n°453, 1976, p. 108-111.
- CHATAIN, Jean, « Argent sale. Enquête sur un trafic d'armes vers l'Afrique », dans *L'Humanité*, 22 décembre 2000.
- CLERMONT, Thierry, « *Toute la noirceur du monde*, le roman maudit de Pierre Mérot », dans *Le Figaro*, 26 avril 2013.
- COLLANGE, Véronique et Puhl, Mathilde, « Le nom d'auteur est-il une marque ? », conférence donnée à l'occasion du colloque *13th International Conference on Arts & Cultural Management*, à la *Burgundy School of Business*, 26 juin-1er juillet 2015.
- COLLECTIF, « AGESEA et Maison des artistes », dans *Union des Scénographes*, 15 avril 2015.
- COLLECTIF, « Auteurs du livre : qui est concerné et pour quelles activités ? », dans *La branche du livre*, Sécurité sociale des artistes-auteurs, mars 2019, p. 1-3.
- COLLECTIF, « Entretien avec Marc Levy », dans Olivier Bessard-Banquy et al. (dir.), *Best-sellers : l'industrie du succès*, Armand Colin, 2021, p. 229-244.
- COLLECTIF, « Entretien avec Michel Bussi », dans Olivier Bessard-Banquy et al. (dir.), *Best-sellers : l'industrie du succès*, Armand Colin, 2021, p. 133-155.
- COLLECTIF, « Le paysage de la rémunération d'auteur » [en ligne], dans *Société des gens de lettres*, s. d.
- COLLECTIF, « Rapport Racine : “Nous en appelons à l'intervention de l'Etat pour donner aux créateurs des conditions plus justes et dignes” », dans *Le Monde*, 13 février 2020.
- COLLECTIF, *Jérôme Ferrari parle des éditions Actes Sud*, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Un auteur, un éditeur », 2011.
- COLLECTIF, *Olivia Rosenthal parle des Editions Verticales*, Presses Universitaires de Paris Ouest, coll. « Un auteur, un éditeur », 2007.
- COLLECTIF, *Rapport d'activité année 2018*, Agessa, 2018.
- COLLECTIF, *Tanguy Viel parle des éditions de Minuit*, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Un auteur, un éditeur », 2006.
- COMBES, Patrick, *La Littérature et le mouvement de mai 1968 : Ecriture, mythes, critique, écrivains (1968-1981)*, Seghers, 1984.
- COURTHEOUX, Jean-Paul, « La structure en classes d'une population active. Hypothèses empiriques sur les catégories socio-professionnelles, d'après les recensements français de 1954 et 1962 », dans *Revue économique*, vol. 16, n°2, 1965, p. 246-275.
- DAVET, Gérard, « Paul-Loup Sulitzer, le roi nu », dans *Le Monde*, 24 novembre 2008.
- DE FAULTRIER-TRAVERS, Sandra, « L'auteur après l'auteur », dans Gabrielle Chamarat et Alain Goulet (dir.), *L'Auteur*, Presses universitaires de Caen, 1996, p. 171-184.
- DE FAULTRIER-TRAVERS, Sandra, *Le Droit d'auteur dans l'édition*, Imprimerie Nationale, 1993.
- DE RABAUDY, Martine, « Les enfants de Minuit », dans *L'Express*, 27 décembre 2001.
- DESBIOLLES, Maryline, *Le Bleu du ciel n'est pas toujours rose*, Editions des Cendres, 2016.
- DOUHAIRE-KERDONCUFF, Anne et BENSARD, Alexandra, « Statut des auteurs, le coup de gueule

de Joann Sfar : “Je suis certain qu’il ne se passera rien pour nous” » [en ligne], dans *France Inter*, 25 mai 2020.

DUCAS, Sylvie, « Faire écouter la littérature avec les yeux » [en ligne], dans *Itinéraires*, 2015-3 | 2016, 2016.

DUCAS, Sylvie, « Michel Tournier : sociogenèse d’un auteur classique », dans Arlette Bouloumié (dir.), *Michel Tournier : la réception d’une œuvre en France et à l’étranger*, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 15-28.

DUPUIS, Jérôme, « Edition : la vérité sur le transfert de Guillaume Musso », dans *L’Express*, 16 octobre 2017.

DUYCK, Alexandre, « Nicolas Mathieu : “Le prix Goncourt a changé ma vie du tout au tout” » [en ligne], dans *Marie-Claire*, 2 octobre 2022.

ECHENOZ, Jean, *Jérôme Lindon*, Minuit, 2001.

EDELMAN, Bernard, *Le Sacre de l’auteur*, Seuil, 2004.

FAERBER, Johan, « Yan Gauchard : “Le plus beau compliment qu’Irène Lindon m’ait fait, c’est de dire : Votre truc, ça ne ressemble à rien” » [en ligne], dans *Diacritik*, 1er avril 2016.

FOUCAULT, Michel, « Qu’est-ce qu’un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, n°3, juillet-septembre 1969, p. 73-104.

GARY, Nicolas, « 1 million € d’aide aux auteurs : la SGDL veut “permettre à tous d’en bénéficier” » [en ligne], dans *Actualité*, 4 avril 2020.

GARY, Nicolas, « Agessa : des milliers de victimes, privées de retraite. L’Etat interpellé » [en ligne], dans *Actualité*, 12 février 2020.

GARY, Nicolas, « Financements, actions, missions : Société des gens de lettres, quelle histoire ? » [en ligne], dans *Actualité*, 11 juin 2020.

GARY, Nicolas, « L’histoire gardera la “ministre éditrice qui aura massacré les écrivains” (Joann Sfar) » [en ligne], dans *Actualité*, 22 juin 2018.

GENG, Jean-Marie, *Censures*, EPI, 1975.

GESBERT, Olivia, « David Foenkinos, réparer les perdants » [en ligne], dans *Radio France*, 10 janvier 2022.

GOBILLE, Boris, « Les mobilisations de l’avant-garde littéraire française en mai 1968 : capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°158, 2005/3, p. 30-61.

GOBILLE, Boris, entrée « Bordier Roger, Robert » [en ligne], dans *Le Maitron dictionnaire biographique : mouvement social, mouvement ouvrier*, 2008.

GOFFMAN, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. 1. *La Présentation de soi*, Minuit, coll. « Le sens commun », 1973.

GOLSAN, Richard, « Lydie Salvayre : de la “littérature en péril” au roman d’une nouvelle utopie nationale », dans Marie-Odile André et al. (dir.), *La France des écrivains : éclats d’un mythe (1945-2005)*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 275-282.

GRANEL, Sophie, « Marie Lopez alias EnjoyPhoenix dédicace son premier roman à Dunkerque » [en ligne], dans *France Info*, 18 novembre 2016.

GREGOIRE, Isabelle, « Amélie Nothomb : “Mes livres ne parlent que d’une chose : le rapport à l’autre” » [en ligne], dans *L’Actualité*, 26 novembre 2011.

HEINICH, Nathalie, « Les limites de la fiction » dans *L’Homme*, n°175-176, 2005, p. 57-76.

HEINICH, Nathalie, *Etre écrivain, création et identité*, La Découverte, coll. « L’armillaire », 2000.

HEINICH, Nathalie, *L’Elite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

HENRIOT, Emile, « La vie littéraire », dans *Le Monde*, 22 mai 1957.

HOUOT, Laurence, « Ce qu’il faut savoir du nouveau roman de Michel Houellebecq, “Anéantir”, en librairie le 7 janvier » [en ligne], dans *France Info Culture*, 30 décembre 2021.

IRIS, Gaspard, « Lemon de Kwon Yeo-Sun », dans *Télé poche*, 12 juin 2023.

- JIPA, Dragos, « Le directeur de collection comme “auteur”. Jean-Jules Jusserand et “Les Grands Écrivains Français” (1887-1913) » [en ligne], dans *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, v. 7, n 1, automne 2015.
- JULIEN, François, « C’est dit : Eric-Emmanuel Schmitt : “J’aime le mensonge” », dans *VSD*, 31 août 2017.
- JULY, Joël, « Duras, Gallimard ou Minuit ? », dans Michel Bertrand *et al* (dir.), *Existe-t-il un style Minuit ?*, Presses universitaires de Provence, 2014, p. 103-112.
- LAHANQUE, Reynald, « Houellebecq ou la platitude comme style », dans *Cités*, n°45, 2011/1, p. 180-185.
- LAHIRE, Bernard, *La Condition littéraire : la double vie des écrivains*, La Découverte, 2006.
- LANGLAIS, Pierre-Carl et Thérénty, Marie-Ève, « Le storytelling autour des écrivains de best-sellers », dans Olivier Bessard-Banquy *et al.* (dir.), *Best-sellers : l’industrie du succès*, Armand Colin, 2021, p. 325-342.
- LATOURNERIE, Anne, « Droits d’auteur, droit du public : une approche historique », dans *L’Economie politique*, n°22, 2004/2, p. 21-33.
- LATOURNERIE, Anne, « Petite histoire des batailles du droit d’auteur », dans *Multitudes*, n°5, 2001/2, p. 37-62.
- LAUNET, Edouard, « Le malentendu Joël Dicker », dans *Le Monde*, 27 mai 2020.
- LE BRIS DE KERNE, Jan, « Entretien avec Delphine De Vigan : “D’après d’une histoire vraie” » [en ligne], dans *Diacritik*, 31 octobre 2017.
- LEMIRE, Laurent, « Les pièges de l’édition à compte d’auteur », dans *L’Express*, 1er janvier 1998.
- LYOTARD, Jean-François, « Avertissement », dans Derrida *et al.* (dir.), *La Faculté de juger*, Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 8.
- M. A., « Marc Levy, Alain Minc, Calixthe Beyala devant la justice », dans *Le Figaro*, 20 septembre 2007.
- MAINGUENEAU, Dominique, « Écrivain et image d’auteur », dans Dominique Maingueneau *et al.* (dir.), *Se dire écrivain. Pratiques discursives de la mise en scène de soi*, Lambert-Lucas, 2013, p. 13-28.
- MARTI, Caroline, « Plasticité et résistances à la “mise en marque” de l’écrivain », dans Marie-Ève Thérénty et Adeline Wrona (dir.), *L’Ecrivain comme marque*, Sorbonne Université Presse, 2020, p. 77-85.
- MEIZOZ, Jérôme, « Postures d’auteur à l’ère médiatique : présentation de soi ou autopromotion ? », dans Marie-Ève Thérénty et Adeline Wrona (dir.), *L’Ecrivain comme marque*, Sorbonne Université Presse, 2020, p. 157-164.
- NEMER, Monique, « Les rapports auteur/éditeur », dans Gabrielle Chamarat et Alain Goulet (dir.), *L’Auteur*, Presses universitaires de Caen, 1996, p. 185-190.
- NOVAK-LECHEVALIER, Agathe (dir.), *Cahier Houellebecq*, L’Herne, coll. « Cahiers de l’Herne », 2017.
- OSTER, Daniel, *Passages de Zénon*, Paris, Le Seuil, 1983.
- PARISI, Nicolas, « Contrat d’édition : attention aux pièges » [en ligne], dans *Lufthunger club*, 28 juin 2020.
- PATRI, Alexis, « Amélie Nothomb : “Ma potion magique pour écrire, c’est un thé qui fait exploser la tête” » [en ligne], dans *Europe 1*, 12 septembre 2021.
- PEIFFER, Valérie, « Michel Bussi, l’histoire d’un succès », dans *Le Point*, 4 novembre 2014.
- PERAS, Delphine, « Edition : les lettres de refus, entre casse-tête et cauchemar », dans *L’Express*, 7 janvier 2019.
- PEREZ, Sylvie, *Un couple infernal, l’écrivain et son éditeur*, Bartillat, 2006.
- PIERRAT, Emmanuel, « L’éditeur est-il solidaire de son auteur ? », dans *Livres Hebdo*, 15 juillet 2016.
- PIERRAT, Emmanuel, « Une longue histoire de l’autocensure (II/II) », dans *Livres Hebdo*, 4 octobre 2022.

PINGAUD, Bernard, « Naissance de l'Union des écrivains », dans *La Quinzaine littéraire*, 15-30 juin 1968.

PONS, Maurice, *Les Saisons*, Christian Bourgois, 1975.

QUINT, Léon-Pierre, *Proust et la stratégie littéraire*, Corrèa/Buchet-Chastel, 1954.

REROLLE, Raphaëlle, « Le “non” de Gracq », dans *Le Monde*, 23 décembre 2007.

RONDEAU, Daniel, « Le chant des départs », dans *L'Express*, 23 septembre 1999.

ROSENTHAL, Olivia et RUFFEL, Lionel, « Introduction », dans *Littérature*, n°160, 2010/4, p. 3-13.

ROUAUD, Jean, *Un peu la guerre*, Grasset, coll. « Le livre de poche », 2014.

S. N. « Richard Millet “bientôt licencié” de chez Gallimard pour un article hostile à Maylis de Kerangal », dans *Bibliobs*, 3 mars 2016.

S. N., « Définitions », dans *Les Nouvelles Littéraires, artistiques et scientifiques* (1922-1985), 10 octobre 1936, p. 3.

S. N., « Droits à la retraite : faites-vous partie des victimes ou des miraculé.e.s de l'Agessa ? » [en ligne], dans *Comité Pluridisciplinaire des Artistes-auteurs et de Artistes-autrices*, 28 février 2020.

S. N., « Et si devenir écrivain pouvait s'apprendre » [en ligne], dans *France info Culture*, 2 novembre 2016.

S. N., « Le gouvernement enterre les mesures du rapport Racine. » [en ligne], dans *Ligue des auteurs professionnels*, 15 mars 2021.

S. N., « Le SNE veut contrôler le dialogue social » [en ligne], dans *Ligue des auteurs professionnels*, 1er juillet 2020.

S. N., « Le syndicat des écrivains rompt ses relations avec le Syndicat national de l'édition », dans *Le Monde*, 17 février 1977.

S. N., « Problèmes avec le plan d'urgence CNL / SGDL » [en ligne], dans *Ligue des auteurs professionnels*, 8 avril 2020.

SAPIRO, Gisèle et Gobille, Boris, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête d'un statut », dans *Le Mouvement social*, n°214, 2006/1, p. 113-139.

SAPIRO, Gisèle et Rabot, Cécile (dir.), *Profession ? Ecrivain*, Centre européen de sociologie et de science politique, 2016.

SAPIRO, Gisèle, *Les Ecrivains et la politique en France : de l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*, Seuil, 2018.

SAVIGNEAU, Josyane, « Écrire, écrire, pourquoi ? Amélie Nothomb : Entretien avec Josyane Savigneau » [en ligne], dans *Éditions de la Bibliothèque publique d'information*, 2010.

SAVIN, Tristan, « Quand les droits d'auteur ne suffisent pas... », dans *L'Express*, 1er avril 2010.

SIMONIN, Anne et FOUCHE, Pascal, « Comment on a refusé certains de mes livres : contribution à une histoire sociale du littéraire », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°126-127, 1999, p. 103-115.

STROWEL, Marie-Pierre et STROWEL, Alain, « La parodie selon le droit d'auteur et la théorie littéraire », dans *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, n°1, vol. 26, 1991, p. 23-69.

THERENTY, Marie-Ève et WRONA, Adeline, « Introduction », dans Marie-Ève Thérénty et Adeline Wrona (dir.), *L'Ecrivain comme marque*, Sorbonne Université Presse, 2020, p. 7-29.

TOURNIER, Michel, *Lettres parlées à son ami allemand Helmut Waller (1967-1998)*, Gallimard, 2015.

TOUSSAINT, Jean-Philippe, « Le jour où j'ai rencontré Jérôme Lindon » [en ligne], dans *Bon à tirer*, 2001.

TRICOIRE, Agnès, *Petit traité de la liberté de création*, La Découverte, 2011.

TURCEV, Nicolas, « Le régime social des auteurs ouvert aux autoédités », dans *Livres Hebdo*, 31 août 2020.

VASA, Julie, « Entretien avec Tatiana de Rosnay » [en ligne], dans *L'Apostrophée*, 5 avril 2018.

VAUGEUIS, Dominique, « Entretien avec Maryline Desbiolles » [en ligne], dans *XXI : revue critique de fixxion française contemporaine*, s. d.

VIALA, Alain, *La Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Minuit, coll. « Le sens commun », 1985.

VOLAT, Gwendoline, « Auteurs affiliés à l'Agessa : dégradation des perspectives de revenus au fil des générations », dans *Culture chiffres*, n°2, 2016/2, p. 1-12.

VULSER, Nicole, « L'Agessa a amputé la retraite de dizaines de milliers d'auteurs », dans *Le Monde*, 15 février 2020.

VULSER, Nicole, « La chaotique réforme du régime social des artistes et auteurs », dans *Le Monde*, 10 janvier 2020.

VULSER, Nicole, « La réforme du régime social reste cauchemardesque pour les artistes auteurs », dans *Le Monde*, 1er mars 2021.

WINCKLER, Martin, « Comment survivre à un *best-seller* ? » dans Olivier Bessard-Banquy *et al.* (dir.), *Best-sellers : l'industrie du succès*, Armand Colin, 2021, p. 417-430.

WOLKENSTEIN, Julie, « Lorsque P.O.L a accepté de publier mon premier roman » [en ligne], dans *L'atelier de Julie Wolkenstein*, 18 janvier 2018.

YOURCENAR, Marguerite, *Lettres à ses amis et à quelques autres*, Michèle Sarde et Joseph Brami (éd.), Gallimard, coll. « Folio », 1995.

1.8. A l'heure du numérique

Le monde du livre à l'heure du numérique

ADENOT, Pauline, « Les pro-am de la vulgarisation scientifique : de la co-construction de l'*ethos* de l'expert en régime numérique » [en ligne], dans *Itinéraires*, 2015-3 | 2016.

ADRIANSEN, Sophie, « Je ne lis pas d'autoédition » [en ligne], sur *Sophie lit*, 14 janvier 2016.

AUDRERIE, Sabine, « Les libraires dénoncent les périls d'Amazon », dans *La Croix*, 18 mars 2018.

BARDEAUX, Carine, « Le livre en danger ? : un enjeu pour la coopération interprofessionnelle », Mémoire d'étude, sous la direction de Thierry Ermakoff, Enssib, 2008.

BENHAMOU, Laurence, « D'internet au livre : les youtubeurs cartonnent en édition », dans *Le Point*, 26 mai 2015.

BESSON, Patrick, « Patrick Besson, *Si je t'oublie*, Tel-Aviv », dans *Le Point*, 18 août 2018.

BOIS, Géraldine *et al.*, « L'investissement des blogueurs littéraires dans la prescription et la reconnaissance : compétences et ambitions » [en ligne], dans *ConTEXTES*, n°17, 2016.

CHAPELAIN, Brigitte, « La prescription dans les blogs de lecteurs : de l'incitation à la recommandation », dans *Communication & langages*, n°179, 2014/1, p. 49-60.

COLLECTIF, « Le partage de la valeur », dans Collectif, *L'Auteur et la création sur internet*, SGDL, coll. « Les dossiers de la SGDL », 2012, p. 114-149.

DESBRIERES, Léonard, « Et le gagnant est... », dans *Lire, Magazine littéraire*, n°487, 2020, p. 100-103.

DE SEPAUSY, Victor, « Rédiger un livre dans le paysage actuel : l'autoédition face aux canaux traditionnels » [en ligne], dans *Actualitté*, 25 juillet 2023.

DESSEILLIGNY, Oriane, « La fabrication de *best-sellers* via l'autoédition : des conseils aux auteurs aux pratiques éditoriales sur les plateformes numériques », dans Olivier Bessard-Banquy *et al.* (dir.), *Best-sellers : l'industrie du succès*, Armand Colin, 2021, p. 179-198.

DESSEILLIGNY, Oriane, « La recommandation sur le Web : entre héritages formels et logiques comptables », dans *Communication & langages*, n°179, 2014/1, p. 33-47.

DUTHEIL, Guy et SALLES, Alain, « Trois questions à Arnaud Lagardère », dans *Le Monde*, 26 octobre 2000.

FECHNER, Benoist, « Pourquoi tout le monde a une raison de détester Amazon », dans

L'Express, 28 juillet 2014.

FOURNIER, Audrey, « Tout comprendre du conflit entre Amazon et l'industrie du livre », dans *Le Monde*, 13 août 2014.

FEUGERE, Lorraine, « “La littérature, c'est pas un truc hautain” : une étude de la mise en scène de la lecture sur les blogs littéraires et les chaînes BookTube », Thèse en Sciences de l'information et de la communication menée sous la direction de Muriel Lefebvre, Université Toulouse 3 - Paul Sabatier, 2019.

GARIEPY, Raphaël, « Influenceurs littéraires : vers une professionnalisation ? » [en ligne], dans *Actualitté*, 10 juillet 2020.

GARY, Nicolas, « Amazon et le Prix Renaudot : “Un signal inquiétant pour l'avenir de la création” » [en ligne], dans *Actualitté*, 11 septembre 2018.

GARY, Nicolas, « France : 2 à 10 mois de prison avec sursis pour des pirates de livres numériques » [en ligne], dans *Actualitté*, 15 mai 2021.

GARY, Nicolas, « Les libraires en soutien “aux éditeurs qui se détournent d'Amazon” » [en ligne], dans *Actualitté*, 4 décembre 2020.

GARY, Nicolas, « Vendre des livres sur internet : les librairies chassent sur les terres d'Amazon » [en ligne], dans *Actualitté*, 5 novembre 2020.

GUYOMARD, Fanny, « L'édition à la demande en plein boom », dans *Les Echos*, 4 décembre 2020.

LABBE, Christophe et RECASENS, Olivia, « Des livres à la carte sur internet », dans *Le Monde*, 18 octobre 1998.

LE DOUARAN, Marie, « Pourquoi le livre numérique est-il si cher ? », dans *L'Express*, 29 juin 2010.

MARTINET, Laurent, « Le livre numérique est-il une apocalypse ? », dans *L'Express*, 15 novembre 2011.

MLECZKO, Julie, « “Le monde de l'édition n'a pas subi le bouleversement des habitudes de lecture annoncé” - Interview » [en ligne], dans *Studyrama*, 28 novembre 2017.

MESSIEN, Patrick, « Autoédition : où faut-il vendre ses livres ? (1/2) » [en ligne], dans *Le Souffle numérique*, 19 novembre 2014.

NEUER, Laurence, « Prix unique du livre numérique : que dit la loi ? », dans *Le Point*, 18 mai 2011.

NORMANT, Jean-Yves, « L'autoédition et les libraires : je t'aime moi non plus ? » [en ligne], dans *Actualitté*, 16 novembre 2018.

PIAULT, Fabrice, *Le Livre, la fin d'un règne ?*, Stock, coll. « Au vif », 1995.

POL-DROIT, Roger, « Des livres sans papier », dans *Le Monde*, 23 décembre 1994.

PROLONGEAU, Hubert, « Le *crowdfunding* dans l'édition : à user sans en abuser ? », dans *Télérama*, 29 janvier 2021.

RENAULT, Enguérand, « Comment Amazon a contourné la loi anti-Amazon », dans *Le Figaro*, 11 septembre 2014.

ROUKINE, Serge, « Mon expérience d'éditeur avec Amazon et les libraires français », dans *Les Crises*, 13 octobre 2013.

S. N., « Face aux librairies, les sites internet gagnent des parts de marché », dans *Le Figaro*, 13 avril 2023.

S. N., « Internet compte un million d'utilisateurs en France », dans *Le Monde*, 29 novembre 1997.

S. N., « Le livre est-il mort ? Trois experts répondent » [en ligne], dans *Néon*, 11 mai 2020.

S. N., « Paris : Gibert Jeune, l'enseigne mythique du Quartier latin, va fermer ses portes » [en ligne], dans *France Info Culture*, 27 février 2021.

WEISSBERG, Jean-Louis, « L'amateur : émergence d'une figure politique en milieu numérique », [en ligne], dans *Multitudes*, n°5, 2001.

SOLYM, Clément, « Amazon a désormais interdiction de vendre des livres en France » [en

ligne], dans *Actualitté*, 14 avril 2020.

SOLYM, Clément, « 31 décembre 1999 : Bill Gates parlait de l'avenir du livre et de la lecture » [en ligne], dans *Actualitté*, 21 avril 2021.

VULSER, Nicole, « Les libraires dans le sas du déconfinement », dans *Le Monde*, 22 avril 2020.

Le monde de l'édition en contexte numérique

BOSSER, Sylvie, « La plateforme d'autoédition Librinova au prise de la reconfiguration de l'intermédiation littéraire », *Tic&Société*, vol. 13, n°1-2, 2019, p. 195-223.

GARY, Nicolas, « L'Europe abat la loi Œuvres indisponibles, pour avoir méprisé les auteurs » [en ligne], dans *Actualitté*, 16 novembre 2016.

LEGENDRE, Bertrand, *Ce que le numérique fait au livre*, Presses Universitaires de Grenoble, 2019.

MARSHALL, Alan, « PAO et composition typographique : la restructuration des métiers typographiques », dans *Formation Emploi*, n°23, 1988, p. 38-56.

NOIVILLE, Florence et SALLES, Alain, « Gallimard prend le virage numérique », dans *Le Monde*, 28 avril 2000.

NOIVILLE, Florence, « Olivier Nora, “le contenu d'abord” », dans *Le Monde*, 3 mars 2000.

PETROVIC, Katja, « Sabine Wespieser Éditeur fête ses 20 ans » [en ligne], dans *Bureau international de l'édition française*, février 2022.

S. N., « Communiqué de presse : Hachette Livre et Lightning Source constituent une co-entreprise d'impression à la demande en France » [en ligne], dans *Lagardère*, 15 septembre 2009.

S. N., « FeniXX, pour une seconde vie des livres indisponibles en numérique » [en ligne], dans *Lettres numériques*, 24 janvier 2016.

S. N., « Le community management dans une maison d'édition » [en ligne], dans *La Marmotte à lunettes*, 26 mars 2018.

S. N., « Les éditeurs en ligne », dans *Le Monde*, 13 mars 2001.

S. N., « Sabine Wespieser : “Francfort reste un temps fort de l'année” » [en ligne], dans *Bureau international de l'édition française*, novembre 2009.

S. N., « Wattpad Board of Directors Approves Agreement to be Acquired by Naver, the South Korean Internet Conglomerate and Home of WEBTOON™, a Leading Global Digital Comics Platform » [en ligne], dans *Wattpad*, 19 janvier 2021.

SUTTON, Elizabeth, « Autoédition – Librinova fête ses 10 ans » [en ligne], dans *IDBoox*, 23 juin 2023.

Nicole VULSER, « Arnaud Nourry, PDG d'Hachette Livre : “L'autoédition ne constitue pas une menace” », dans *Le Monde*, 10 octobre 2018.

L'auteur à l'heure du numérique

AUTEUR INVITE, « Écrire, publier : les réseaux sociaux, au secours des auteurs » [en ligne], dans *Actualitté*, 3 février 2020.

BEAUDOUIN, Valérie, « Trajectoires et réseau des écrivains sur le Web : Construction de la notoriété et du marché », dans *Réseaux*, n°75, 2012/5, p. 107-144.

BEIGBEDER, Frédéric, « L'appel du 2 novembre contre les réseaux sociaux » [en ligne], dans *Radio France*, 2 novembre 2017.

BON, François, « Des écrivains imperturbables », [en ligne], dans *Le Tiers Livre*, 7 décembre 2010.

CARDON, Dominique et DELAUNAY-TETEREL, Hélène, « La production de soi comme technique relationnelle. Un essai de typologie des blogs par leurs publics », dans *Réseaux*, n°138, 2006/4, p. 15-71.

CARRE, Dominique, « Technologie et transformation du travail de “l'écrivain” », dans *Sciences*

de la Société, n°26, 1992, p. 63-76.

CERF, Arthur, « Autoédition : tous écrivains ? » [en ligne], dans *Emile Magazine*, 1er mars 2019.

COLLECTIF, « Internet et le droit d'auteur », dans Collectif, *L'Auteur et la création sur internet*, SDGL, 2012, p. 162-192.

DAVID, Nathalie, « Marie-Haude Mériguet présente son *best-seller* autoédité : “Vivantes” » [en ligne], dans *Iggybook*, 21 juillet 2023.

DE LARMINAT, Astrid, « Facebook, le nouvel ami des écrivains », dans *Le Figaro*, 25 février 2010.

DELORME, Marie-Laure, « Karine Tuil : “Les réseaux sociaux révèlent le pire de nous-mêmes” », dans *le Journal du Dimanche*, 1er décembre 2018.

DESSEILLIGNY, Oriane, « Le geste de l'auteur, la marque de l'écrivain sur Facebook », dans Marie-Ève Thérénty et Adeline Wrona (dir.), *L'Écrivain comme marque*, Sorbonne Université Presse, 2020, p. 203-221.

DESSEILLIGNY, Oriane, « Pratiques d'écriture adolescentes : l'exemple des Skyblogs », dans *Le Journal des psychologues*, n°272, 2009/9, p. 30-35.

DUCAS, Sylvie, et al. (dir.), *Les Écritures confinées : créer, afficher, diffuser*, Hermann, 2021.

FRANÇOIS, Sébastien, « Les fanfictions, nouveau lieu d'expression de soi pour la jeunesse ? » dans *Agora débats/jeunesses*, n°46, 2007/4, p. 58-68.

FRECHETTE, Jean-Yves et Côté, Annie, « Qu'est-ce que la twittérature ? », dans *Québec français*, n°168, p. 42-45.

GARY, Nicolas, « Gafas, auteurs et autopublication : regard d'Hughes Jallon sur l'édition (Le Seuil) » [en ligne], dans *Actualitté*, 3 juillet 2018.

GUERINET, Christine, « Quand les youtubeurs font des *best-sellers* : entre starisation et légitimation », dans Olivier Bessard-Banquy et al. (dir.), *Best-sellers : l'industrie du succès*, Armand Colin, 2021, p. 403-416.

JAMBAUD, Anne-Caroline, « Claude Meunier, écrivain : “Je préfère être sur internet que poireauter bd Saint-Germain” » [en ligne], dans *Rue89 Lyon*, 27 juillet 2012.

LENARTOWICZ, Estelle, « #jesuisromancier : les écrivains en quête de réseaux sociaux », dans *L'Express*, 14 janvier 2019.

OURY, Antoine, « “Chez les éditeurs traditionnels, j'ai rencontré une israélophobie délirante” » [en ligne], dans *Actualitté*, 6 septembre 2018.

PERAS, Delphine, « Autoédition : le succès si je veux ! », dans *L'Express*, 5 novembre 2017.

RICCIARDI, Caroline, « 5 ingrédients pour écrire un roman feel good réussi » [en ligne], dans *Book on demand*, 20 mars 2023.

SCHNEIDER Vanessa, « Du Goncourt à Instagram, les réseaux très sociaux de l'écrivain Nicolas Mathieu », dans *Le Monde*, 25 septembre 2020.

S. N., « Aucun accord sur le numérique : les auteurs en appellent aux pouvoirs publics », dans *Le Point*, 16 mars 2011.

S. N., « Le prochain roman de Julie de Lestrange en exclusivité sur Kobo » [en ligne], dans *Kobo Writing Life*, 10 novembre 2018.

S. N., « Chrys Galia ou le pari réussi de l'autoédition » [en ligne], dans *Librinova*, 28 juin 2017.

S. N., « Entretien avec Sophie Tal Men », [en ligne], dans *Lecthot*, 19 mai 2016.

S. N., « Ep #56 – Un auteur doit-il être présent sur les réseaux sociaux ? » [en ligne], dans *Licaires*, 13 août 2020.

S. N., « Success story : le rendez-vous réussi de Magali Discours avec son rêve » [en ligne], dans *Librinova*, 10 juin 2021.

S. N. « Lire en ligne “Je ne ferai pas mieux que mon père” et rencontrer l'auteur, Julien Druinaud » [en ligne], dans *MonBestSeller*, 3 juin 2014.

SEBASTIAN, « Écrivez sans syndrome de la page blanche » [en ligne], dans *Pumbo*, 7 avril 2021.

SILBERT, Nathalie, « Tous e-crivains », dans *Les Echos*, 7 septembre 2018.

SOLYM, Clément, « Le rôle de l'auteur évolue en même temps que celui du livre » [en ligne], dans *Actualité*, 9 janvier 2012.

SOLYM, Clément, « Pour un excellent roman, plutôt écrire à la main ou taper sur un clavier ? » [en ligne], dans *Actualité*, 6 septembre 2016.

SOUCHIER, Emmanuël, « L'écrit d'écran, pratiques d'écriture et informatique », dans *Communication & langages*, n°197, 1996, p. 105-119.

THERENTY, Marie-Ève, « L'effet-blog en littérature. Sur *L'Autofictif* d'Éric Chevillard et *Tumulte* de François Bon » [en ligne], dans *Itinéraires*, n°2, 2010.

TISSERON, Serge, « Intimité et extimité », dans *Communications*, n°88, 2011, p. 83-91.

WIART, Louis, « Le *personal branding* des écrivains sur les réseaux sociaux : gestion de l'identité et de la notoriété en ligne » [en ligne], dans *Communiquer*, n°26, 2019.

2. Webographie thématique

2.1. Sites officiels et comptes d'éditeurs

Sites officiels

<http://www.editions-humanis.com>
<https://blackinkeditions.com>
<https://editions.flammarion.com>
<https://lafosseauxours.com>
<https://www.actes-sud.fr>
<https://www.albin-michel.fr>
<https://www.arlea.fr>
<https://www.brandon-et-compagnie.com>
<https://www.calmann-levy.fr>
<https://www.coetquen.fr>
<https://www.denoel.fr>
<https://www.editions-baudelaire.com>
<https://www.editions-eyrolles.com>
<https://www.editions-harmattan.fr>
<https://www.editions-jclattes.fr>
<https://www.editions-larousse.fr>
<https://www.editions-spinelle.com>
<https://www.editions-stock.fr>
<https://www.editions-verone.com>
<https://www.editionsbmr.com>
<https://www.editionsduchene.fr>
<https://www.editionstheatrales.fr>
<https://www.editis.com>
<https://www.fayard.fr>
<https://www.gallimard.fr/>
<https://www.grasset.fr>
<https://www.hugopublishing.fr>
<https://www.jose-corti.fr>
<https://www.la-pleiade.fr>
<https://www.leseditionsdeminuit.fr>
<https://www.lestroiscolonnes.com>
<https://www.lisez.com>
<https://www.livredepoche.com>
<https://www.michel-lafon.fr>

<https://www.palemon.fr>
<https://www.penguin.co.uk>
<https://www.pol-editeur.com>
<https://www.publie.net>
<https://www.swediteur.com>
<https://www.seuil.com>
<https://www.zulma.fr>

Autres sites

<https://centenaire.gallimard.fr>
<https://hachette-recrute.talent-soft.com>
<https://www.ateliersdelanrf.fr/>
<https://www.atelierdesauteurs.com>.

Comptes Youtube

Editions Actes Sud [@ActesSud]
Editions Albin Michel [@VideoAlbinMichel]
Editions Denoël [@editionsdenoel8221]
Editions Gallimard [@EdGallimard]

Comptes Instagram

Editions Albin Michel [@editionsalbinmichel]
Editions Albin Michel Jeunesse [@albinmicheljeunesse]
Editions Corti [@editionsdscorti]
Editions de Minuit [@editionsdeminuit]
Editions du Seuil [@editionsduseuil]
Editions Flammarion [@flammarionlivres]
Editions Gallimard [@editions_gallimard]
Editions Grasset [@editionsgrasset]
Editions Hachette France [@hachettefr]
Editions Plon [@editionsplon]
Editions Pocket [@editions_pocket]
Editions P.O.L [@editions_pol]

Comptes Facebook

Editions de Minuit [leseditionsdeminuit]
Editions Grasset et Fasquelle [editionsgrasset]
Editions Robert Laffont [rlaffont]

Comptes TikTok

Editions Gallimard Jeunesse[@gallimardjeunesseromans]

Comptes Twitter

Editions Gallimard [@Gallimard]

2.2. Sites d'autoédition et plateformes de création

<https://publish.monbeaulivre.fr>
<https://www.atramenta.net>
<https://www.bod.fr>
<https://www.fanfiction.net>
<https://www.fanfictions.fr>
<https://www.fyctia.com>
<https://www.librinova.com>
<https://www.iggybook.com>
<https://www.monbeaulivre.fr>
<https://www.monbestseller.com>
<https://www.pumbo.fr/>
<https://www.thebookedition.com>

2.3. Sites officiels et comptes d'auteurs

Blogs et sites officiels

<http://autofictif.blogspot.com>
<http://www.amelie-antoine.com/fr>
<http://www.bernardwerber.com>
<http://www.desmotsetmoi.fr>
<http://www.maximechattam.com/fr>
<https://agnesmartinlugand.fr/auteur>
<https://aurelie-valognes.com>
<https://chloedelaume.net>
<https://jacquesvandroux.blogspot.com>
<https://labraunblog.wordpress.com>
<https://latracebleue.net>
<https://marie-salvatori.iggybook.com/fr>
<https://michel-juste.iggybook.com/fr>
<https://paulloupsulitzer.unblog.fr>
<https://tcrouzet.com>
<https://viriniegrimaldi.com>
<https://www.detambel.com>
<https://www.eric-chevillard.net>
<https://www.eric-emmanuel-schmitt.com>
<https://www.guillaumemusso.com>
<https://www.hubertnyssen.com>
<https://www.katherine-pancol.com>
<https://www.marclevy.com>
<https://www.philippemesle.com>
<https://www.tierslivre.net>

Comptes Youtube

Bernard Werber [@bernard.werber]
Christelle Lebailly [@ChristelleLebaillyAuteur]
François Bon [@fbon]

Comptes Instagram

Franck Thilliez [@franckthilliez]
Françoise Bourdin [@francoise_bourdin]
Guillaume Musso [@guillaume_musso]
Marc Levy [@marclevy]
Virginie Lloyd [@virginie.lloyd.ecrivain]
Laurent Gounelle [@laurent.gounelle.auteur]
Nicolas Mathieu [@nicolasmathieu]

Comptes Facebook

Fabienne Swiatly [fabienne.swiatly]
François Bon [francoisbonperso]
Guillaume Musso [guillaume.musso.fanpage]
Maxime Chattam [ChattamMaxime]

Compte LinkedIn

Christine Lacroix : <https://fr.linkedin.com/in/christine-lacroix-505b1658>

2.4. Blogs, sites et comptes de lecteurs

Blogs et sites

<https://anaisseriallectrice.com>
<http://anagnoste.blogspot.com>
<http://la-liseuse.blogspot.com>
<http://www.leslecturesdelily.com>
<http://lesouffledesmots.blogspot.com>
<http://lillyetseslivres.canalblog.com>
<http://romansetlectures.canalblog.com>
<https://alixe75.livejournal.com>
<https://charlotteparlotte.com>
<https://jadorelalecture.com>
<https://mabiblio1988.wordpress.com>
<https://petitmomentlitteraireblog.wordpress.com>
<https://sophieadriansen.wordpress.com>
<https://www.mademoisellelit.com>
<https://www.parlonsfiction.com>

Comptes Youtube

Bulledop [@Bulledopjournal]
Le Souffle des mots [@lesouffledesmots]
Mademoiselle lit [@MademoiselleLitsurYoutube]
Margaud Liseuse [@MargaudLiseuse]
Nine Gorman [@leslecturesdenine]

Comptes Instagram

Bulledop / Emilie [@@bulledop]
Instagram Nine Gorman [@ninegorman]

Le Souffle des mots [@lesouffledesmots]
MademoiselleLit [@mademoisellelit]
Margaud Liseuse [@margaudliseuse]
Petit moment littéraire [@petitmomentlitteraire]

Comptes TikTok

Le Souffle des mots [@lesouffledesmots]
Nine Gorman [@ninegorman]

2.5. Sites institutionnels

<http://mediateurdulivre.fr>
<http://prixrenaudot.free.fr>
<https://asfored.org/>
<https://intranet-univ-rennes2.fr>
<https://ligue.auteurs.pro>
<https://off-univ-paris13.fr>
<https://prix-des-libraires.fr>
<https://relire.bnf.fr>
<https://www.academie-francaise.fr>
<https://www.academiegoncourt.com>
<https://www.acpm.fr>
<https://www.afnil.org>
<https://www.beaumarchais.asso.fr>
<https://www.caap.aso.fr>
<https://www.ccncn.eu>
<https://www.centrenationaldulivre.fr>
<https://www.cfcopies.cm>
<https://www.conseilpermanentdesecrivains.org>
<https://www.culture.gouv.fr>
<https://www.edistat.com>
<https://www.fenixx.fr>
<https://www.fondationlaposte.org>
<https://www.fontaineolivres.com/>
<https://www.iut-u-bordeaux-montaigne.fr>
<https://www.justice.gouv.fr>
<https://www.la-sofia.org>
<https://www.legifrance.gouv.fr>
<https://www.lesea.fr>
<https://www.ligue.auteurs.pro>
<https://www.m-e-l.fr>
<https://www.pro.institutfrancais.com>
<https://www.secu-artistes-auteurs.fr>
<https://www.self-syndicat.fr>
<https://www.service-public.fr>
<https://www.sgdl.org>
<https://www.sne.fr>
<https://www.syndicat-librairie.fr>
<https://www.univ-lorraine.fr>
<https://www.wepler.com>

2.6. Plateformes de vente, sites de distributeurs et diffuseurs

<https://www.apple.com/fr/apple-books/>
<https://www.immateriel.fr>
<https://fr.ulule.com>
<https://shop.vivlio.com>
<https://help.kobo.com>
<https://kdp.amazon.com>
<https://www.adilibre.fr>
<https://www.amazon.fr>
<https://www.edenlivres.fr>
<https://www.epagine.fr>
<https://www.decitre.fr>
<https://www.furet.com>
<https://www.gibert.com>
<https://www.fnac.com>
<https://www.kisskissbankbank.com/fr>
<https://www.librairie-gallimard.com>
<https://www.librairiemlire.com>
<https://www.lalibrairie.com>
<https://www.mollat.com>
<https://www.placedeslibraires.fr>
<https://www.primento.com>
<https://www.numilogpro.com>
<https://www.pagedeslibraires.fr>
<https://www.harmatheque.com>
<https://livresetparlotte.com>

2.7. Sites d'agents littéraires

<http://pierrestier.com>
<https://agencelitteraire-cgr.com>
<https://agencelitterairerubinstein.com>
<https://www.constancejolygirard.com>

2.8. Autres

Autres sites

<https://annuaire.livreshebdo.fr>
<https://ecrire.net>
<https://www.contentologue.com>
<https://www.jesuisauteur.com>
<https://www.jeunesecrivains.com>
<https://www.lagardere.com>
<https://www.letudiant.fr>
<https://www.societe.com>
<https://www.wendelgroup.com>
<https://www.lire.fr>
<https://lmda.net>
<https://www.livreshebdo.fr>
<https://www.maison-edition.fr>

<https://jemplacom.com>
<http://www.pagedeslibraires.fr>
<https://support.apple.com>

Autres comptes

Youtube : Lire, Magazine littéraire [@lire.magazine.litteraire]
Youtube : CSLF [@CSLF-Youtube Paris-Ouest]
Instagram : Abby [@portailautoedition]

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	7
<i>1. Déterminer la nature d'un rapport de domination</i>	<i>7</i>
<i>1.1. La structuration de l'autorité et du pouvoir</i>	<i>7</i>
1.1.1. L'autorité, forme déléguée du pouvoir	7
1.1.2. L'autorité institutionnelle	11
1.1.3. Les fondements non institutionnels de l'autorité	14
<i>1.2. Pouvoir et autorité dans le monde des lettres</i>	<i>17</i>
1.2.1. L'institutionnalisation de l'édition	17
1.2.2. L'autorité éditoriale « traditionnelle »	23
1.2.3. Autorité statutaire et « charismatique » : construire la posture individuelle	25
<i>1.3. L'intersubjectivité dans le milieu littéraire : les fondements d'un rapport déséquilibré..</i>	<i>29</i>
1.3.1. Le rapport de force en faveur de l'éditeur-dominant.....	29
1.3.2. Une interdépendance au désavantage de l'auteur.....	31
1.3.3. Un milieu littéraire complexe : les formes périéditoriales de légitimation	33
<i>2. Terrain.....</i>	<i>35</i>
<i>2.1. Périodisation de l'étude</i>	<i>35</i>
2.1.1. Contextualisation historique : la reconfiguration d'un système au début du XIXème siècle	36
2.1.2. Vers l'édition contemporaine.....	40
2.1.3. Aller jusqu'à la contemporanéité : les « nouvelles formes d'autorité » dans les milieux littéraires.....	42
<i>2.2. Supports pratiques d'observation des relations entre auteurs et éditeurs</i>	<i>45</i>
2.2.1. Appréhender la figure auctoriale	45
2.2.2. Observer l'éditeur, la structure, l'œuvre avec et par-delà les imaginaires	48
2.2.3. Mobilisation d'outils originaux : entretiens	50
<i>2.3. Délimitation du terrain éditorial.....</i>	<i>54</i>
2.3.1. Quelles structures intégrer dans la réflexion ?	54
2.3.2. Définir un secteur de production : ce qui est dit du « littéraire »	55
<i>3. Problématique et annonce du plan</i>	<i>57</i>
PREMIERE PARTIE	
Les nouvelles lois du marché du livre à l'époque contemporaine : renforcement éditorial, fragilisation auctoriale.....	59
 Chapitre 1. La recomposition du paysage éditorial français dans la seconde moitié du XXème siècle.....	61
<i>1.1. De la restructuration économique aux phénomènes de concentration.....</i>	<i>61</i>
<i>1.1.1. Le développement des politiques culturelles : l'affirmation d'une exception.....</i>	<i>61</i>
1.1.1.1. Les politiques du livre au sortir de la guerre : des premières dynamiques étatiques à la naissance de l'Etat culturel (1936-1957).....	61
1.1.1.2. Un contexte propice à une évolution du marché : la planification française et l'édition, l'écrivain déjà en marge des dynamiques économiques (1945-1975).....	66
1.1.1.3. Vers la culture de masse : produire et consommer, une transformation des usages qui concerne aussi le livre	69
<i>1.1.2. Un environnement contemporain de surproduction éditoriale</i>	<i>74</i>
1.1.2.1. La factualité de l'augmentation en proie et sa dénonciation	74
1.1.2.2. Les éditeurs responsables : la surproduction comme fuite en avant et la course à la	

nouveauté.....	77
1.1.2.3. En interne aux structures, la recherche permanente d'équilibre dans un contexte de risque	80
1.1.2.4. Les auteurs responsables : la masse de la proposition auctoriale.....	83
<i>1.2. L'édition face à une économie du livre élargie : une construction réticulaire péri- et intraéditoriale</i>	<i>86</i>
1.2.1. Donner à lire à grande échelle : la recherche d'un contrôle de la visibilité par la transformation des réseaux de distribution	86
1.2.1.1. Le contrôle de la distribution permet-il le contrôle du marché ?	86
1.2.1.2. Les acteurs marginalisés par le contrôle de la distribution.....	90
1.2.2. La reconfiguration structurelle des réseaux de vente	92
1.2.2.1. Réinvention et périlclitation des clubs de livres, modèle économique en marge.....	93
1.2.2.2. La grande distribution, maillage alternatif à la librairie traditionnelle.....	96
1.2.2.3. La librairie « traditionnelle », intermédiaire indispensable mais « maillon faible » de la chaîne	98
1.2.2.4. Méthodes de valorisation et de résistance par l'exploitation de la librairie	102
1.2.3. La production éditoriale face aux lois du marché : en interne, l'exploitation de marchés porteurs	114
1.2.3.1. La renégociation de la place donnée à la littérature générale française	114
1.2.3.2. La « découverte » en littérature comme milieu concurrentiel.....	118
1.2.3.3. Les stratégies des acteurs dominés souvent absorbé(e)s	121
Chapitre 2. Des nouveaux rapports institués par la force du réseau économique.....	126
<i>2.1. L'éditeur comme individu au cœur de la réorganisation des schémas du pouvoir.....</i>	<i>126</i>
2.1.1. Le profil hétérogène de l'éditeur.....	126
2.1.1.1. La réglementation des pratiques internes à la profession.....	126
2.1.1.2. Les formations professionnalisantes, un impératif de la « vocation d'éditeur » contemporaine ?	129
2.1.1.3. Réalité pratique : une absence de véritable « profil-type » d'éditeur.....	132
2.1.2. L'individu-éditeur « professionnel », entre responsabilité et subordination	137
2.1.2.1. Qu'est-ce que le « métier » d'éditeur ?	137
2.1.2.2. La perception de la professionnalisation de l'éditeur.....	142
2.1.2.3. Le regard de l'auteur	146
2.1.2.4. Délégation du pouvoir et capacité de représentation.....	148
2.2. Un changement de régime au désavantage manifeste de l'auteur.....	152
2.2.1. L'auteur, perdant économique des mutations du livre	152
2.2.1.1. Les avancées de l'Etat sur la protection des auteurs	152
2.2.1.2. Les auteurs et les chiffres : modestie des conditions de rémunération.....	156
2.2.1.3. La précarité des créateurs : « vivre de sa plume », un rêve inaccessible pour la majorité des écrivains.....	159
2.2.2. La déshumanisation du lien	164
2.2.2.1. Vers une « édition sans éditeur » ?	164
2.2.2.2. Multiplication des interlocuteurs et hypermédiation.....	166
2.2.2.3. L'atomisation (individuation et isolement) de l'auteur	168
2.2.3. Statut et implication d'un auteur isolé au sein d'un modèle rôdé	171
2.2.3.1. Auteur « professionnel », ou auteur « prestataire » de l'éditeur ?.....	171
2.2.3.2. L'auteur exclu des enjeux du pouvoir : un rapport de « non-initié » au milieu éditorial.....	177
2.2.3.3. Une nuance singulière : l'auteur-éditeur	182

Chapitre 3. Le verrouillage juridique et institutionnel des rapports de force	186
3.1. <i>Les relations au prisme du cadre légal des rapports inéquitables.....</i>	187
3.1.1. <i>A quoi correspond le fait de « devenir auteur » ?.....</i>	187
3.1.1.1. <i>La concomitance de l'existence de l'œuvre et du statut de l'auteur dans le droit français</i>	187
3.1.1.2. <i>Auteur ou écrivain ?</i>	191
3.1.1.3. <i>L'autorité auctoriale légale face à l'auteur « autorisé »</i>	193
3.1.2. <i>L'éditeur face à la loi</i>	196
3.1.2.1. <i>Le flou juridique d'une activité : entre liberté d'éditer et obligations.....</i>	196
3.1.2.2. <i>La circulation des œuvres : des initiatives essentiellement éditoriales</i>	200
3.1.2.3. <i>La fin des droits d'exploitation et la rupture des liens</i>	204
3.1.3. <i>Le pouvoir de l'éditeur aux frontières du droit</i>	208
3.1.3.1. <i>L'engagement éditorial : de la protection et de la défense des œuvres au pouvoir d'une censure a priori</i>	208
3.1.3.2. <i>L'immiscion éditoriale au cœur de l'œuvre.....</i>	213
3.2. <i>L'auteur assujetti, à la charnière du droit et de la croyance</i>	217
3.2.1. <i>Le lien contractuel.....</i>	217
3.2.1.1. <i>La négociation sous contrainte : le contrat comme terrain d'entente asymétrique.....</i>	217
3.2.1.2. <i>La force prospective du lien contractuel : l'affiliation exclusive</i>	221
3.2.2. <i>Une soumission prétendument obligatoire.....</i>	225
3.2.2.1. <i>Obéir et croire en la nécessité de l'obéissance</i>	225
3.2.2.2. <i>Premier effet du régime de la croyance : passer par un éditeur.....</i>	228
3.2.2.3. <i>Deuxième effet du régime de la croyance : signer un contrat auprès d'une instance traditionnelle.....</i>	230
3.2.2.4. <i>Des modèles à géométrie variable.....</i>	233
3.2.3. <i>Le rôle des institutions littéraires périéditoriales depuis la guerre et leurs limites</i>	237
3.2.3.1. <i>Les initiatives dédiées (théoriquement) à la défense des auteurs : associations et syndicats</i>	237
3.2.3.2. <i>L'entérinement institutionnel de l'asymétrie.....</i>	242
3.2.3.3. <i>Des organismes d'aide financière au service d'une persistance des rapports institués.....</i>	247

DEUXIEME PARTIE.....

Filtres de la valeur et construction du pouvoir symbolique dans l'industrie culturelle 255

Chapitre 4. Aux sources de l'autorité éditoriale : la puissance d'attribution et de construction d'un capital symbolique	258
4.1. <i>La première réception : estimation et déclaration de la littérarité par le prisme éditorial</i>	258
4.1.1. <i>La force de déclaration : l'histoire littéraire et l'histoire de l'édition indissociables</i>	258
4.1.2. <i>L'acte éditorial comme engagement pluriel au prisme de son « horizon d'attente » : la censure a priori réinvestie, la puissance de déclaration de l'écrivain, la capacité à parler « au nom » de la littérature.....</i>	264
4.1.3. <i>L'horizon d'attente éditorial : la déclaration du « littéraire » à l'aune d'une correspondance à de multiples attentes</i>	268
4.2. <i>La fabrique de la littérarité.....</i>	272
4.2.1. <i>Une caractérisation née d'une légitimité autogénérée</i>	272
4.2.2. <i>Approfondir la littérarité : pratiques de réécriture.....</i>	275
4.2.3. <i>L'œuvre aboutie, fruit du négoce ?</i>	278
4.3. <i>L'éditeur face aux contraintes structurelles.....</i>	282

4.3.1. <i>La ligne éditoriale et la subjectivité collective</i>	282
4.3.2. <i>La délégation du pouvoir symbolique en interne</i>	285
4.3.3. <i>La « cooptation », un éloignement de considérations esthétiques ?</i>	288

Chapitre 5. Les processus de mythification comme « paraîtres culturels » : l'œuvre, l'auteur, l'éditeur 292

5.1. <i>La mythification par le paratexte : les « marges du texte » créatrices de légitimité</i>	292
5.1.1. <i>L'énonciation éditoriale au service de la production du sens</i>	292
5.1.1.1. L'indispensable matérialité : des stratégies consensuelles de classification et d'ordonnement.....	292
5.1.1.2. Des marqueurs identitaires à travers les consensus : entre effet sériels et singularisation	295
5.1.1.3. L'affirmation de l'autorité auctoriale face à l'injonction d'harmonisation	299
5.1.2. <i>Les outils péritextuels de mythification éditoriale</i>	302
5.1.2.1. Le visible immédiat : les effets-marques non-verbaux.....	302
5.1.2.2. Textualités mythifiantes.....	307
5.1.2.3. Le pouvoir d'estampillage : focalisation sur la catégorisation générique	312
5.1.3. <i>L'épître éditorial, ou la valorisation en dehors de l'objet-livre</i>	317
5.1.3.1. La promotion « hors le livre », comme initiative éditoriale	317
5.1.3.2. L'argumentaire épitextuel : induire la littérature sous contraintes	322
5.1.3.3. L'auteur de nouveau jouet de stratégies qui le dépassent.....	324
5.2. <i>Processus de mythification des figures individuelles</i>	328
5.2.1. <i>Fabriquer la portée symbolique du statut de l'individu-éditeur</i>	329
5.2.1.1. L'éditeur, entre l'homme de lettres et le commerçant : des postures avant tout ...	329
5.2.1.2. Construire le « grand éditeur » en interne, à travers la réalité commerciale	334
5.2.1.3. Hériter d'un modèle, entre continuité et rupture	336
5.2.1.4. La mythification de la figure de l'individu-éditeur par l'auteur : hommages et mise en récit	340
5.2.2. <i>Constructions mythifiantes et mythifiées des figures de l'auteur</i>	344
5.2.2.1. Les imaginaires collectifs de l'écrivain : des postures envers le monde, envers la littérature	344
5.2.2.2. La distinction par le sacre individuel : l'imaginaire du « grand écrivain » et du « classique »	349
5.2.3. <i>Des régimes de proximité</i>	355
5.2.3.1. La puissance éditoriale fédératrice : une proximité de fait	355
5.2.3.2. L'affiliation symbolique et la défense d'un rapport privilégié de proximité : l'accompagnement, la confiance	358
5.2.3.3. La rupture des homologues structurales : la séparation	363

Chapitre 6. Les multiples régimes de visibilité de l'auteur et de l'éditeur dans l'espace médiatique 369

6.1. <i>La reconnaissance de l'action éditoriale par les instances tierces et le besoin du filtre de la production</i>	369
6.1.1. <i>L'éditeur, un pouvoir parmi d'autres</i>	369
6.1.1.1. La massification des relais de légitimation périéditoriaux dissolvant l'autorité éditoriale.....	369
6.1.1.2. Les effets de la dissolution dans la diversification des relais de légitimation : une disparité d'usages	372
6.1.2. <i>La mutation des formes de consécration : entre évolution de formes préexistantes et apparition de nouveaux relais</i>	376

6.1.2.1. Rôle et exploitation du système scolaire	376
6.1.2.2. L'Académie, une institution persistante de consécration fragilisée	379
6.1.2.3. La transformation du critique comme force légitimante	383
6.1.3. <i>Les prix littéraires à partir du XXème siècle : retour sur un système de consécration</i>	388
6.1.3.1. Le prix, marque plurielle de la reconnaissance dans un système verrouillé	388
6.1.3.2. Les critiques d'un système institué	396
6.1.3.3. S'éloigner de l'entre-soi : construire autrement les jurys, sacrer autrement la littérature	401
6.1.4. <i>La puissance de la valorisation tierce : une place pour l'œuvre, pour l'auteur, ou pour l'éditeur ?</i>	407
6.1.4.1. La possibilité d'une reconstruction de l'ethos auctorial par la mise en scène médiatique	407
6.1.4.2. Véhiculer une image de soi : scénarisation et storytelling auctorial	411
6.1.4.3. Médiatiser l'image auctoriale : occasion d'autonomie, ou marque de contrôle ?	413
6.1.4.4. Le contrôle direct : la médiatisation de la figure éditoriale.....	417
6.2. <i>Conséquences, principes et effets de la dilution dans les biais culturels : des régimes de visibilité variables</i>	419
6.2.1. <i>La rationalisation active de la production littéraire</i>	420
6.2.1.1. Un contexte favorable à la hiérarchisation des moyens et à l'écart de traitement des auteurs	420
6.2.1.2. La rationalisation de la figure d'auteur par la hiérarchisation de la visibilité.....	425
6.2.1.3. L'« auteur-marque » comme « grand écrivain ».....	426
6.2.1.4. La prescription qualitative en question : écrivain ou vedette ?	429
6.2.2. <i>La rationalisation exacerbée de la figure d'auteur au cœur de la stratégie éditoriale : du « grand écrivain » ou de « l'auteur-marque » au « best-seller »</i>	431
6.2.2.1. Le livre et l'auteur <i>best-sellers</i> , marques d'un changement de paradigme.....	431
6.2.2.2. La primauté de la masse assumée : des stratégies décomplexées	436
6.2.2.3. La rationalisation en amont : l'ouvrage de commande	438
6.2.3. <i>Du côté des « invisibles »</i>	442
6.2.3.1. Aux antipodes, les auteurs laissés-pour-compte et sacrifiés.....	442
6.2.3.2. De la célébrité à l'oubli : l'auteur-marque au prisme du renouvellement.....	446
6.2.3.3. Les solutions alternatives des « laissés-pour-compte » pour construire l'ethos auctorial malgré tout.....	449

TROISIEME PARTIE.....

Les rapports de domination face aux mutations des industries culturelles au XXIème siècle

.....455

Chapitre 7. Continuités du remodelage du pouvoir à la charnière des siècles (1990-2023)

.....458

7.1. <i>Le milieu éditorial à l'heure de la démocratisation des outils numériques</i>	458
7.1.1. <i>Les phénomènes de mondialisation dans la production et la commercialisation de l'écrit</i>	458
7.1.1.1. De nouveaux moyens d'échange démocratisés : un panel d'innovations techniques	458
7.1.1.2. Le livre dématérialisé : vers une révolution culturelle ?	462
7.1.1.3. La « mort du livre » (en littérature) n'a pas eu lieu.....	464
7.1.2. <i>Le marché de la numérisation d'ouvrages littéraires en France : constat d'un échec ?</i>	467
7.1.2.1. Des limitations propres à la consommation d'un nouveau produit culturel.....	467

7.1.2.2. Une homothétie formelle et textuelle : absence d'expérimentation, l'absence de réponse à une attente spécifique	471
7.1.2.3. L'homothétie paratextuelle : le livre numérique comme « livre » à tout prix	474
7.1.3. <i>Les enjeux auctoriaux dans un contexte en mutation</i>	478
7.1.3.1. Les attentes des auteurs à l'ère contemporaine	478
7.1.3.2. Les engagements étatiques sur le numérique et les auteurs : lois et projets	481
7.1.3.3. L'auteur toujours subjugué	484
7.2. <i>La transformation des réseaux institués à l'ère contemporaine</i>	487
7.2.1. <i>En amont, une reconfiguration hiérarchique interne tempérée : la figure renouvelée de l'agent littéraire</i>	487
7.2.1.1. Le moyen d'une « nouvelle » médiation : vers un rééquilibrage de la relation entre auteurs et éditeurs ?	487
7.2.1.2. Le remplacement de l'éditeur ?	489
7.2.1.3. Un renouveau encore balbutiant en France, marque d'une force des pratiques instituées	493
7.2.2. <i>En aval, une nouvelle économie du marché du livre par la dématérialisation des espaces de vente</i>	496
7.2.2.1. Les grandes enseignes et la commercialisation du livre en ligne	497
7.2.2.2. Internet et la librairie traditionnelle	499
7.2.2.3. Réponses éditoriales : le développement des plateformes numériques de distribution	502
7.2.3. <i>Aux marges du pouvoir : des formes nouvelles offertes aux consommateurs</i>	507
7.2.3.1. Vers un développement de formes hybrides de la production : acteurs pure players et impression à la demande	507
7.2.3.2. Vente directe et <i>crowdfunding</i>	510

Chapitre 8. L'espace numérique comme entérinement des mythifications structurelles et individuelles.....514

8.1. <i>La mythification éditoriale à l'ère du numérique</i>	514
8.1.1. <i>L'exploitation des nouveaux outils par l'édition traditionnelle</i>	514
8.1.1.1. Les politiques de numérisation des catalogues	514
8.1.1.2. Les logiques de la promotion en ligne : la mobilisation de nouveaux réseaux	519
8.1.1.3. Des exploitations également inégales en matière de présence sur internet	522
8.1.2. <i>Le site d'éditeur, un outil promotionnel ?</i>	526
8.1.2.1. Une vitrine à moindre coût	526
8.1.2.2. Le site comme vecteur de légitimité éditoriale structurelle par la constitution d'un historique	528
8.1.2.3. La parole éditoriale dématérialisée	530
8.1.3. <i>Considérations épitextuelles éditoriales dans l'espace numérique</i>	533
8.1.3.1. Réorganisation et recomposition sur les sites d'éditeurs	533
8.1.3.2. Faiblesses et manques des sites d'éditeurs : révélation de préoccupations commerciales	535
8.2. <i>La figure dématérialisée de l'auteur</i>	538
8.2.1. <i>Construire l'ethos auctorial dans le circuit numérique</i>	538
8.2.1.1. Se mettre en réseaux : nouvelle rupture d'une image d'auteur isolé	539
8.2.1.2. Une présence non systématique et toujours sélective	542
8.2.2. <i>Quelles pratiques pour quelles postures ?</i>	545
8.2.2.1. Les spécificités des différents réseaux exploités	545
8.2.2.2. Stratégies de l'auteur en autonomie sur le net	548
8.2.3. <i>Une figure auctoriale possiblement encore subjuguée dans l'espace numérique</i>	550
8.2.3.1. (Re)construire l'ethos auctorial par le biais de l'éditeur	550

8.2.3.2. La présence numérique de l'auteur contrôlée : le réseau dominé	553
8.2.3.3. La constitution résiduelle de l'auteur-marque : le privilège persistant	555

Chapitre 9. A la quête de nouvelles formes d'autorité.....560

9.1. <i>Des rapports institués en crise : la reconfiguration des sources traditionnelles de l'autorité.....</i>	560
9.1.1. <i>Le détachement du cadre traditionnel : l'émergence de nouvelles formes de transmission de l'écrit.....</i>	560
9.1.1.1. A la recherche de la désintermédiation : la naissance de modèles alternatifs	560
9.1.1.2. La (dé)considération des institutions éditoriales par les nouveaux relais de production du texte	563
9.1.1.3. Les motivations de l'auteur autopublié : entre fuite et choix par défaut.....	565
9.1.2. <i>Offre et enjeux d'une « liberté auctoriale » suite à la désintermédiation.....</i>	570
9.1.2.1. Le contrôle de la production : concaténation des étapes de la chaîne du livre.....	570
9.1.2.2. L'auteur-commerçant.....	573
9.1.2.3. Le contrôle de la diégèse : vers une ère de littérarité autopoïétique ?.....	576
9.1.3. <i>De nouvelles relations entre l'auteur et le support permettant la production</i>	579
9.1.3.1. Le non-engagement légal des supports de publication alternatifs.....	579
9.1.3.2. Questionnements juridiques sur l'auteur autoédité dans le numérique.....	582
9.1.3.3. L'absence de fédération double : structurelle et individuelle	585
9.1.4. <i>A la recherche de nouveaux filtres de la valeur : l'essor du lectorat amateur</i>	587
9.1.4.1. Le renouveau de la masse lectorale légitimante à l'heure du numérique : la prévalence de la prescription quantitative sur la prescription qualitative	587
9.1.4.2. Des réseaux réinventés, sous le signe de l'amateurisme : la possibilité d'un rapport direct et individualisé	589
9.1.5. <i>Le lecteur amateur comme prescripteur</i>	592
9.1.5.1. Tous les profanes sont-ils de potentiels critiques littéraires ?	592
9.1.5.2. Le pouvoir du lecteur exacerbé	595
9.1.5.3. La reconfiguration des tiers de légitimation démarqués : l'« amateur expertisé ».....	599
9.2. <i>Une recherche d'autorité « alternative » tempérée par la réalité : la puissance persistante des modèles institués.....</i>	605
9.2.1. <i>Le capital symbolique de l'autoédition : la démultiplication des logiques traditionnelles ?</i>	606
9.2.1.1. L'exploitation de codes similaires de classification	606
9.2.1.2. Les moyens mis en place par les plateformes pour répondre à l'impératif besoin de visibilité.....	609
9.2.1.3. Des outils de démarcation et de valorisation reproduisant les schémas du circuit traditionnel.....	612
9.2.2. <i>Une recherche dissimulée de similarité des rapports hiérarchiques</i>	615
9.2.2.1. Le besoin persistant d'une valorisation structurelle	615
9.2.2.2. La persistance d'une singularisation d'un auteur-marque par les structures d'autopublication.....	618
9.2.2.3. L'image rémanente de l'individu-éditeur	620
9.2.2.4. La valorisation revendiquée des logiques du circuit de l'imprimé et la recherche active de ponts	625
9.2.3. <i>La (dé)considération des formes alternatives par la chaîne traditionnelle.....</i>	628
9.2.3.1. La vision des institutions étatiques sur l'autoédition à l'ère contemporaine	628
9.2.3.2. La considération des nouvelles pratiques alectorales et éditoriales par les instances tierces de légitimation	632
9.2.3.3. L'affirmation d'un savoir-faire éditorial.....	636
9.2.4. <i>La récupération active au compte de l'édition traditionnelle.....</i>	639

9.2.4.1. L'exploitation ponctuelle des nouveaux tiers de légitimation	639
9.2.4.2. Les phénomènes de récupération d'auteurs.....	643
9.2.4.3. Quelles marques identitaires suite à la récupération ?	647
CONCLUSION	651
1. <i>Considérations générales du rapport de domination dans le circuit traditionnel.....</i>	<i>652</i>
1.1. <i>L'édition traditionnelle comme rapport asymétrique de nature économique et juridique</i>	<i>652</i>
1.2. <i>L'allégeance symbolique.....</i>	<i>653</i>
1.3. <i>L'indispensable besoin de valorisation : la promotion au cœur de l'activité.....</i>	<i>655</i>
2. <i>Les enjeux relatifs à la chaîne traditionnelle du livre.....</i>	<i>657</i>
2.1. <i>D'immuable rapports inégaux, même en temps de crise.....</i>	<i>657</i>
2.2. <i>Les enjeux éditoriaux du numérique : une réinvention promotionnelle, mais non formelle</i>	<i>660</i>
3. <i>L'émergence de nouveaux modèles : un affranchissement du rapport de domination ?</i>	<i>662</i>
3.1. <i>Ce que permet le numérique aux auteurs pour s'affranchir des contraintes du système.....</i>	<i>662</i>
3.2. <i>L'édition traditionnelle et le contrôle persistant de la valeur</i>	<i>664</i>
3.3. <i>Des modèles peu « alternatifs » symboliquement et structurellement</i>	<i>665</i>
3.4. <i>Le tissage restreint des liens entre autoédition et édition traditionnelle</i>	<i>667</i>
BIBLIOGRAPHIE ET WEBOGRAPHIE	673
1. Bibliographie thématique.....	673
1.1. <i>Définitions et usuels.....</i>	<i>673</i>
1.2. <i>Sources juridiques.....</i>	<i>673</i>
1.3. <i>Littérature grise</i>	<i>676</i>
1.4. <i>Généralités.....</i>	<i>678</i>
1.5. <i>Marché culturel</i>	<i>681</i>
1.6. <i>Milieu éditorial</i>	<i>685</i>
1.7. <i>Condition auctoriale</i>	<i>693</i>
1.8. <i>A l'heure du numérique.....</i>	<i>698</i>
2. Webographie thématique	702
2.1. <i>Sites officiels et comptes d'éditeurs</i>	<i>702</i>
2.2. <i>Sites d'autoédition et plateformes de création.....</i>	<i>703</i>
2.3. <i>Sites officiels et comptes d'auteurs</i>	<i>704</i>
2.4. <i>Blogs, sites et comptes de lecteurs</i>	<i>705</i>
2.5. <i>Sites institutionnels</i>	<i>706</i>
2.6. <i>Plateformes de vente, sites de distributeurs et diffuseurs</i>	<i>707</i>
2.7. <i>Sites d'agents littéraires.....</i>	<i>707</i>
2.8. <i>Autres</i>	<i>707</i>
TABLE DES MATIERES	709

Corentin BOUTOUX

L'auteur et l'éditeur littéraire en France (1945-2023) : étude d'un rapport de domination ANNEXES

Thèse présentée et soutenue publiquement le 16/10/2023
en vue de l'obtention du doctorat de Langue et littérature françaises
de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de Mme Sylvie DUCAS (Université Paris-Est Créteil)

Jury :

Président du jury :	M. Matthieu LETOURNEUX	Professeur des universités : Université Paris Nanterre
Rapporteure :	Mme Brigitte OUVRY-VIAL	Professeure des universités : Université du Maine
Rapporteure :	Mme Marie-Eve THERENTY	Professeure des universités : Université Paul-Valéry Montpellier 3
Membre du jury :	Mme Sylvie DUCAS	Professeure des universités : Université Paris-Est Créteil
Membre du jury :	M. Bertrand LEGENDRE	Professeur émérite : Université Sorbonne Paris Nord



Université Paris Nanterre
Ecole Doctorale 138 « Lettres, Langues, Spectacles »
Centre des Sciences des Littératures en langue Française CSLF (EA 1586)

Corentin BOUTOUX

L’auteur et l’éditeur littéraire en France (1945-2023) : étude d’un rapport de domination

Thèse présentée et soutenue publiquement le 16 octobre 2023 en vue de l’obtention du diplôme de doctorat en Langue et littérature françaises

Sous la direction de Sylvie DUCAS (Professeure des universités, Université Paris-Est Créteil)

ANNEXES

TABLE DES MATIERES DES ANNEXES

Annexe 1 – Précisions sur la financiarisation de l’édition : la division du marché sous la coupe d’un « oligopole à franges »	3
1. Le regroupement progressif du pouvoir vers un nombre réduit d’acteurs	3
1.1. L’après-guerre : logiques ponctuelles de récupération.....	3
1.2. La constitution d’un modèle oligopolistique stable	6
1.3. Une concentration également visible dans la distribution	9
1.4. La continuation des phénomènes d’ultraconcentration à la charnière des siècles	10
2. Principes et motivations de la prédation éditoriale entre structures.....	13
2.1. Formes des prises de participation	13
2.2. Justifications littéraires	15
3. Aux marges du pouvoir : entre démarcation et capitulation	17
3.1. Les réactions aux phénomènes de concentration	17
3.2. L’indépendance éditoriale : la vie au prix de l’assujettissement ?	21
4. L’édition sortant de l’édition	25
4.1. La sortie à grande échelle : « l’édition échappe à l’édition »	25
4.2. La sortie à l’échelle structurelle : l’édition hors des « gens de lettres »	30
Annexe 2 – Le livre de poche entre forme de consécration éditoriale et stratégie économique	34
1. Contexte d’apparition.....	34
2. Consécration ou stratégie économique ?	36
Annexe 3 – Le cas du roman	39
1. Le pouvoir d’estampillage par la catégorisation générique : l’exemple du roman.....	39
2. Pinacle de l’édition littéraire : le roman, genre-roi envers et contre tout.....	42
Annexe 4. Entretiens	47

Annexe 1 – Précisions sur la financiarisation de l'édition : la division du marché sous la coupe d'un « oligopole à franges »

Afin d'approfondir plusieurs points évoqués relatifs à la transformation du champ de la production éditoriale depuis la fin de la seconde guerre mondiale, il convient d'apporter plusieurs précisions. Bien que la transformation progressive du monde de l'édition française en « oligopole à frange » soit un sujet ayant déjà fait l'objet de nombreuses analyses, un bref récapitulatif est ici proposé.

1. Le regroupement progressif du pouvoir vers un nombre réduit d'acteurs

1.1. L'après-guerre : logiques ponctuelles de récupération

Dans un contexte d'après-guerre, le milieu politique de l'époque n'est pas encore tant dans une dynamique de développement que de reconstruction d'une économie ravagée ; dans un même esprit, au sein du monde de l'édition proprement dit, quelques phénomènes de restructuration s'observent d'ores et déjà ponctuellement : ces transformations du milieu du livre s'attachent pour partie à reprendre des maisons rendues exsangues¹ par le conflit. La prise de participation de Gallimard de Tel en 1941² annonce ainsi toute une série de mouvements à venir dans l'édition littéraire :

Même si des fusions importantes se sont déjà produites, la petite entreprise domine encore très nettement. Ces fusions, en effet, sont difficiles à apprécier avant 1940. En revanche, le phénomène est plus aisé à observer après la guerre. La concentration peut se réaliser par la fusion de maisons jusque-là autonomes ou par leur absorption par une plus puissante. [...] C'est après 1950 que la pratique se développe. Hachette et Gallimard se partagent la mainmise sur plusieurs éditeurs prestigieux³.

En 1951, Gallimard rachète les éditions Denoël, alors détenues par les éditions Domat-Montchrestien⁴ et dont la nouvelle gestion est confiée à Bernard Huguenin. S'ensuit une prise de participation dans les éditions de la Table Ronde en 1957, puis la reprise des éditions du Mercure de France⁵ l'année suivante. Deuxième grand groupe à procéder à ces récupérations, Hachette reprend les éditions du Chêne en 1951, Grasset en 1954 (à hauteur de 91 % de son capital), la Librairie

¹ D'après le terme utilisé par Olivier Bessard-Banquy dans *L'Industrie des lettres*, op. cit., p. 21.

² Pascal Fouché, « L'édition littéraire, 1914-1950 », art. cité, p. 263.

³ Elisabeth Parinet et Valérie Tesnière, « Une entreprise : la maison d'édition », art. cité, p. 133.

⁴ Suite à l'assassinat de Robert Denoël en 1945, les parts de sa maison sont reprises par les éditions Domat-Montchrestien, décision confirmée en justice en 1950. Voir *Pascal Fouché*, « L'édition littéraire, 1914-1950 », art. cité, p. 267. Le rachat de 1951 se fait en réalité au profit de la Société des publications ZED, dirigées par Michel Gallimard. Cette Société Anonyme a été créée en 1928 par Gaston Gallimard pour publier journaux et revues. Le capital engagé pour le rachat des parts de Denoël n'est donc qu'indirectement celui de Gallimard. La filiale ZED est absorbée par Gallimard en 1967.

⁵ Simone Gallimard, épouse de Claude (fils de Gaston) prend la direction du Mercure de 1962 à sa mort en 1995. Suite à son décès, sa fille Isabelle prendra sa succession.

Fayard en 1958 (98 % du capital), et la librairie Stock, Delamain et Boutelleau en 1961, qui a cette occasion deviendra les Editions Stock. En 1967, Grasset fusionne avec les éditions Fasquelle, qui rejoignent de fait également le groupe. Ces phénomènes ne sont pas encore motivés de manière ostensible par des impératifs capitalistes d'accroissement ; les initiateurs de ces récupérations localisées les justifient plus volontiers par un sentiment d'obligation patrimoniale et littéraire. Ainsi, plusieurs des maisons ciblées par les rachats qui s'opèrent partagent le critère commun d'avoir été mis à mal par la guerre. A l'époque, si beaucoup d'éditeurs bénéficient d'un non-lieu pour leur activité durant l'occupation⁶, certains sont en revanche condamnés à cesser leur activité⁷. Plusieurs encore subissent des blâmes à titre individuel⁸, et d'autres enfin sont acquittés⁹. Parmi les maisons emblématiques dont « le poids n'est plus le même » qu'avant-guerre, le Mercure de France « essaie de réactiver le passé glorieux par des rééditions du fonds et le rajeunissement du catalogue de poésie. Malheureusement, éditer Yves Bonnefoy, Pierre Jean Jouve, Henri Michaux, et, plus tard, André du Bouchet ou Louis-René des Forêts est d'une faible rentabilité¹⁰. » Grasset, pour sa part, « Ne réussit plus à retrouver d'auteurs de premier plan, à l'exception d'Hervé Bazin [...] Le procès intenté par Montherlant pour mauvaise gestion de son œuvre se termine, en 1953, par une condamnation qui achève d'ébranler la situation financière de l'entreprise¹¹. » Ces diverses mainmises ciblées paraissent de fait d'abord motivées par des impératifs symboliques, soit par le fait d'incarner le moyen de faire perdurer l'activité de structures historiques mais en perdition :

Ainsi Gallimard rachète la maison qui avait su le concurrencer sur son propre terrain, l'édition littéraire. [...] Robert Denoël a montré que dans une période difficile pour les éditeurs, au moment où tant de maisons disparaissaient, il y avait encore de la place pour un éditeur qui croyait à la littérature, qui était entreprenant et n'hésitait pas à tout faire pour promouvoir ses livres. Seuls les événements, la guerre, puis la mort de leur fondateur ont pu venir à bout d'une maison qui a marqué les années trente¹².

Mais par-dérrière se présentent également d'autres impératifs, économiques cette fois ; la reprise se considère dès lors comme une récupération de catalogues prestigieux et, surtout, de ceux qui le composent : « Il s'agit pour certains, qui prennent acte de la déstabilisation de nombreuses entreprises d'édition, consécutives au conflit mondial et aux difficultés économiques de l'après-guerre, de stabiliser des réseaux d'auteurs et d'appuyer le développement de leur maison par une

⁶ La librairie Gallimard en octobre 1946 ; Maurice Girodias en novembre 1945 et les éditions du Chêne en novembre 1946 ; René Debresse en mars 1945 ; Robert Denoël en juillet 1945, bien que la société reste poursuivie ; Robert Laffont, la librairie Ernest Flammarion en décembre 1946 ; la librairie Plon en septembre 1947.

⁷ Bernard Grasset en mai 1948, sa structure en juin, graciée en avril de la même année par Vincent Auriol. Les éditions Littéraires et artistiques sont condamnées en février 1947, dissoutes avec interdiction de se reconstituer.

⁸ Fernand Sorlot est condamné à vingt ans d'indignité nationale en mai 1945, mais les Nouvelles éditions Latines continuent leur activité ; Justin Peyronnet, Frederic Causse, Jacques Bernard, Lucien Coquet, Jean de la Hire et André Bertrand (Ferenczi) ; Raoul Montmarson, Horace de Carbuccia et Camille Ferri-Pisani, (Editions de France) ; Louis Thomas (Calmann-Lévy).

⁹ Telles que les Editions Budinière en janvier 1949.

¹⁰ Elisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, op. cit, p. 381.

¹¹ *Ibid.*, p. 381-382.

¹² Pascal Fouché, « L'édition littéraire, 1914-1950 », art. cité, p. 268.

politique de fonds¹³. » Le désir de défendre une certaine idée de la littérature se couple ainsi d’une volonté de récupérer des auteurs prometteurs sans que ceux-ci ne passent sous une autre coupe. Par l’annihilation de la concurrence, « Gallimard acquiert, par ces achats, un poids plus grand dans l’édition littéraire, pariant davantage sur la diversité des politiques que sur une quelconque discipline éditoriale¹⁴. », lui permettant, par le truchement de Denoël, d’ajouter entre autres Barjavel, Céline, Sarraute à son palmarès. Le phénomène n’est toutefois pas restreint à Hachette et Gallimard : les Presses de la Cité, fondées en 1947 par Sven Nielsen, deviennent également bientôt en mesure d’assurer ces pratiques de récupération à partir de 1958, avec la reprise des éditions Le Livre contemporain Amiot-Dumont, suivi en 1959 par une prise de participation majoritaire dans la librairie académique Perrin. Cette dynamique se poursuit par le rachat de Solar en 1961 et de la Générale de Publicité-éditions GP la même année, d’Artima en 1962, puis de la fusion avec Fleuve noir-Le Carrousel, en 1963¹⁵ (Fleuve éditions depuis 2013). Un an auparavant, en 1962, l’Union financière de Paris, *holding* d’investissement, avait acquis le « contrôle absolu » de la librairie Plon¹⁶. Ce rapprochement a donné naissance à l’Union Générale d’Edition (UGE), regroupant la librairie Plon, les éditions Julliard, une nouvelle collection de poche intitulée 10/18 (créée en 1962 par Paul Chantrel, directeur général de Plon), Pauvert, et la société de diffusion/distribution Sequana. Mais en 1965, Sven Nielsen acquiert l’Union Générale d’Edition par « prises de participations réciproques¹⁷ » Les Presses de la Cité deviennent alors un groupe d’édition, et « le deuxième éditeur français derrière Hachette¹⁸ ». Périphériquement à ces mouvements d’importance, quelques reprises de moindre envergure sont à relever, comme l’acquisition des éditions Seghers par Robert Laffont en 1969¹⁹. Dès les années 1950, un schéma de concentration dans l’édition commence donc à se dessiner. Le marché devient bientôt dominé par un nombre restreint d’acteurs. De fait, l’accélération de ces pratiques qui s’observeront à partir des années 1970 à 1990 ne constituera pas une révolution à proprement parler, mais plutôt l’exploitation d’un contexte favorable au renforcement de ces pratiques.

¹³ Fabrice Piault, « De la rationalisation à l’hyperconcentration », dans Pascal Fouché (dir.), *L’Édition française depuis 1945*, op. cit., p. 630.

¹⁴ Elisabeth Parinet, *Une histoire de l’édition à l’époque contemporaine*, op. cit., p. 415.

¹⁵ La date de 1962 est mentionnée par Elisabeth Parinet, *Une histoire de l’édition à l’époque contemporaine*, op. cit., p. 414 ; le site des Presses de la Cité indique 1963. Voir <https://www.lisez.com/presses-de-la-cite/qui-sommes-nous/6> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶ S. n., « Plon et Julliard créent la “Société nouvelle Sequana” » [en ligne], dans *Le Monde*, 9 février 1963. https://www.lemonde.fr/archives/article/1963/02/09/plon-et-julliard-creent-la-societe-nouvelle-sequana_2228493_1819218.html [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷ S. n., « Les Presses de la Cité s’associent avec Plon-Julliard » [en ligne], dans *Le Monde*, 28 avril 1965. https://www.lemonde.fr/archives/article/1965/04/28/les-presses-de-la-cite-s-associent-avec-plon-julliard_2182698_1819218.html [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸ <https://www.lisez.com/presses-de-la-cite/qui-sommes-nous/6> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁹ Robert Laffont accepte en 1948 l’aide de René Julliard. Bien qu’en réalité, ce dernier prenne le contrôle de sa maison, il ne s’agit pas d’un rachat ou d’une prise de participation. A ce sujet, voir notamment Elisabeth Parinet, *Une histoire de l’édition à l’époque contemporaine*, op. cit., p. 386.

1.2. La constitution d'un modèle oligopolistique stable

Le retour du libéralisme économique à l'échelle mondiale n'épargne pas la France. L'édition française entre alors dans une phase de croissance exceptionnelle, autant au sujet de la puissance des entreprises que du nombre de structures qui se consacrent à cette activité. Préalablement aux concentrations qui prendront place, l'Etat porte déjà un regard favorable aux oligopoles depuis le sortir de la guerre et le plan Monnet (1946-1952) : « [...] le PME manifestait un préjugé favorable envers les industries concentrées et de grande dimension : dès le départ, les planificateurs avaient trouvé plus aisé de travailler avec des secteurs oligopolistiques, publics ou privés, dirigés par des responsables dynamiques²⁰. » Poursuivant son expansion, Hachette reprend Le Masque en 1971, Marabout en 1976, Lattès en 1980 ; le groupe acte ensuite une prise de participation à hauteur de 57 % chez Calmann-Lévy en 1993, et est rejoint en 1998 par le groupe Hatier qui réunit les marques Hatier, Didier et Foucher. Le plus grand rival de la « pieuvre verte » au cours du siècle suit un cheminement sensiblement plus complexe. La CEP-Communication (Compagnie Européenne de publications), société née en 1976 de la fusion d'Usine Publications et de la Compagnie Française d'édition), détenue à 35 ou 40 % (selon les sources) par le groupe Havas, reprend successivement Nathan en 1979, puis Larousse en 1983. Parallèlement à cela, Les Presses de la Cité, alors deuxième éditeur en France depuis 1965, ne sont pas en reste et reprennent Garnier (excepté la collection « Garnier-Flammarion ») en 1983, puis rachètent Bordas, Gauthier-Villars et Dunod en 1985. L'année suivante, la Générale Occidentale (société d'investissement dirigée par James « Jimmy » Goldsmith) prend alors le contrôle des Presses de la Cité suite à une offre publique d'achat hostile et, en 1987, la Compagnie Générale d'Electricité (CGE) prend à son tour le contrôle de la Générale Occidentale ; bien que celle-ci voie ses actifs s'éparpiller peu à peu, le groupe des Presses de la Cité demeure et la CGE est désormais le second éditeur français. En février 1988, la Générale Occidentale, toujours filiale de la CGE, crée à parts égales avec CEP-Communication une *holding* sous le nom de « Groupe de la Cité²¹ », qui rachète Robert Laffont en 1990, puis Armand Colin et Belfond en 1994, cédées toutes deux par Masson qui les avait rachetées en 1987, et 1989 respectivement. En 1977, Hachette et les Presses de la Cité détiennent 46,7 % du chiffre d'affaires total de l'édition²² ; en 1988, Hachette et le nouveau Groupe de la Cité possèdent encore la moitié du chiffre d'affaires de la production de livre et 2/3 de celui de la diffusion, de la distribution et des clubs²³. Ces chiffres sont, selon d'autres sources, revus fortement à la baisse ; le rapport Gaymard

²⁰ Richard F. Kuisel, *Le Capitalisme et l'Etat en France*, op. cit., p. 406.

²¹ S. n., « La Générale Occidentale et CEP Communication créent le Groupe de la Cité, un nouveau géant de l'édition », *Le Monde*, 17 février 1988.

²² Bénédicte Reynaud-Cressent, « La dynamique d'un oligopole avec frange », art. cité, p. 61-71.

²³ Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin, « La création sous les fourches caudines de la rentabilité ? », dans *Le Monde diplomatique*, avril 1988, p. 26-27.

estime ainsi le poids des deux premiers groupes à 42 % des parts de marché en 1998, 31 % en 2002²⁴ : « Ces données démentent l'idée, couramment répandue depuis la fin des années 1980, selon laquelle les deux premiers groupes français, Hachette et VUP/Editis, représentent les deux tiers de l'édition française²⁵. » Si les chiffres exacts font l'objet de débats, la domination du marché éditorial par ce « duopole²⁶ » n'en reste pas moins effective. L'ordre en change toutefois en 1993 : le Groupe de la Cité, qui réalise un chiffre d'affaire de près de 7 milliards de francs, devient pour la première fois dans l'Histoire le premier groupe d'édition devant Hachette²⁷. Cette situation perdure jusqu'au début du siècle suivant, suite à l'absorption de Vivendi Universal Publishing²⁸ par Lagardère²⁹ en 2002 : « Fin 2002, l'empire Messier³⁰ est démantelé et son pôle édition cédé à Hachette-Lagardère, assurant *de facto* à celui-ci un quasi-monopole sur la production de livres en France (dont 60 % de l'édition en poche et 80 % du marché du livre scolaire)³¹. » En dépit de tels remaniements, la place des deux plus grands groupes n'est pas contestée ; le contrôle du reste du marché n'en est pas pour autant disséminé mais sous la coupe d'acteurs s'étant déjà démarqués dans les décennies précédentes. Ainsi, « Les parts de marché cumulées des neuf premières firmes constituaient, en 1977, 89 % du chiffre d'affaire total³². », se réduisant encore à 87 % pour les cinq premiers groupes dix ans plus tard³³. La puissance non négligeable de plusieurs autres acteurs sur le marché pousse à concevoir ce dernier non pas tant comme un duopole que comme un « oligopole avec franges³⁴ » réunissant, en-dessous des deux premiers groupes, quelques autres éditeurs indépendants mais puissants, dont tous n'incluent pas la littérature dans leur catalogue. Parmi les sociétés intermédiaires ne se trouvent que trois groupes d'éditeurs généralistes (Flammarion, Gallimard et Laffont), incluant la littérature dans leurs catalogues³⁵. Les politiques de rachat ne s'arrêtent pas suite à la constitution de cet oligopole, mais au contraire se poursuivent tout au long de la seconde moitié du siècle sur un rythme de croissance régulier : Flammarion reprend les

²⁴ Hervé Gaymard, *Situation du livre, op. cit.*, Annexe 5, « 1982-2008 : 27 ans d'évolution du marché du livre en France », p. 16.

²⁵ *Idem.*

²⁶ Jean-Yves Mollier, « Les mutations de l'espace éditorial français du XVIIIème au XXème siècle », art. cité, p. 30.

²⁷ Pierre de Gasquet, « Le Groupe de la Cité passe devant Hachette » [en ligne], dans *Les Echos*, 18 février 1993. <https://www.lesechos.fr/1993/02/le-groupe-de-la-cite-passe-devant-hachette-8996066> [consulté le 30 juin 2023].

²⁸ Suite à l'absorption de sa filiale CEP-Communication par Havas en 1997, le Groupe de la Cité devient de fait également filiale de Havas, et prend le nom de Havas Publications Edition. En 1998, le groupe Havas est racheté à 100 % par la Compagnie Générale des Eaux, qui deviendra Vivendi. En 2000, Vivendi crée Vivendi Universal, entraînant le changement de nom de Havas Publications Edition, désormais renommé Vivendi Universal Publishing.

²⁹ En 1980, Hachette est acquis par Matra, alors présidé par Jean-Luc Lagardère. Hachette et Matra fusionnent en 1992 et deviennent filiales du groupe Lagardère fondé la même année.

³⁰ Jean-Marie Messier est alors directeur de Vivendi Universal, qui possède notamment le Groupe de la Cité.

³¹ Pascal Durand, « L'édition à l'heure des trous noirs », dans *Louvain*, n°151, 2004, p. 14.

³² Bénédicte Reynaud-Cressent, « La dynamique d'un oligopole avec frange », art. cité, p. 63.

³³ Jean-Marie Bouvaist, « Tendances d'évolution dans les structures de l'édition française », dans *Communication et langages*, n°69, 1986, p. 105. Les cinq groupes sont alors Hachette, les Presses de la Cité, CEP-Larousse, Gallimard et Flammarion.

³⁴ Bénédicte Reynaud-Cressent, « La dynamique d'un oligopole avec frange », art. cité, p. 61-71.

³⁵ A l'exemple de Bordas, désormais reconverti dans l'édition scolaire, de Nathan, ou encore de Larousse.

éditions Aubier (1975), La Maison Rustique (1976), Arthaud (1977), Barrault (1983) et Audie (1995), puis les éditions Delagrave (1995), Pygmalion (1997), et Casterman (1999). Le groupe Gallimard reprend les éditions Futuropolis en 1987, puis L'Arbalète en 1997. La même année, les éditions Quai Voltaire deviennent une marque des éditions de la Table Ronde, juste avant la reprise des deux catalogues par le groupe. En 2002, Gallimard rachète enfin le fonds de Lachenal et Ritter. Le groupe Média-Participations, né en 1984 de la fusion des éditions Mame et Fleurus, acquiert les éditions Desclée et Le Lombard en 1986, Dargaud en 1988, puis acquiert les éditions Tardy, Droguet & Ardant, qui sont intégrées à la maison Mame-Fleurus en 1989. La Martinière rachète la maison d'édition suisse Minerva en 1993, puis les éditions du Sorbier en 1998. Nouveau venu dans la course, Actes Sud rachète les éditions Papiers en 1987, Solin en 1992, Sindbad en 1995 puis Errance en 2000. Albin Michel reprend Magnard et Vuibert en 1995. La persistance des phénomènes de concentration apparaît donc d'abord comme le corollaire de la montée en puissance des acteurs déjà en position de domination sur le marché, disposant déjà des moyens de procéder aux rachats d'entreprises tierces. Le nouveau modèle oligopolistique qui se constitue à partir des années 1950 et qui se renforce drastiquement à partir des années 1970 amène à observer qu'à la fin du siècle, plusieurs des principaux groupes d'édition sont donc les mêmes qu'au milieu du siècle. Cette considération ne doit pourtant pas laisser croire à une division inamovible du marché, comme le démontre l'apparition progressive d'acteurs nouveaux au sein de cet oligopole (dont France Loisirs, RELX Group (anciennement Reed Elsevier), ou plus récemment Actes Sud). La mention de l'éditeur arlésien est l'occasion d'ouvrir une utile parenthèse. Le concept de « périphérie » dans les mutations du milieu éditorial au cours du XX^{ème} siècle ne s'aborde pas que sous l'unique angle des structures de taille modeste ou réduite gravitant autour des grands acteurs, prenant une place sans cesse croissante sur le marché. La notion renvoie également à un écartement géographique ; ainsi, la conséquence directe de l'industrialisation de l'édition au XIX^{ème} entraîne la concentration de l'activité éditoriale dans la sphère parisienne³⁶. La plupart des sièges de maisons d'édition se trouvant en Ile-de-France, beaucoup des phénomènes de récupération visibles dès le sortir de la guerre y restent circonscrits, et témoignent déjà de la concentration de l'activité culturelle et éditoriale dans la capitale, réalité qui ne fera que s'accroître au cours du siècle. « Le champ éditorial franco-parisien, dont chacun sait la force d'attraction énorme qu'il exerce sur l'édition plus spécifiquement littéraire³⁷. », agit même à l'échelle de la production francophone ; l'édition française est notamment dotée d'un « plus fort pouvoir de “griffe” aux yeux des écrivains belges aspirant à la consécration intellectuelle ou littéraire³⁸ ». Cette situation, de fait toujours d'actualité, accentue les difficultés rencontrées par les acteurs physiquement en marge de cet espace restreint

³⁶ Voir par exemple Elisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, op. cit., p. 155.

³⁷ Pascal Durand, « L'édition à l'heure des trous noirs », art. cité, p. 12.

³⁸ *Idem*.

qui restent pour la très grande majorité d'ordre secondaire sur le marché. Toute règle comportant ses exceptions, quelques structures décentralisées tirent néanmoins leur épingle du jeu : Actes Sud, dont le siège social reste depuis sa fondation localisé en Provence (du Paradou jusqu'à Arles), possède une puissance nationale de diffusion et de distribution, incarnant à cet effet l'une des rares preuves de la possibilité, au XX^{ème} siècle, de décentraliser la vie littéraire de la capitale. Si l'éloignement physique, couplé à une revendication d'indépendance éditoriale, agit doublement dans la construction identitaire de la structure, cette réalité ne va toutefois pas sans nuance : si le siège est arlésien, un nouveau pôle d'activité a été établi dans la région parisienne à partir des années 1990, suite au développement de sa branche « jeunesse », notamment, pôle où se situent également les sièges d'autres succursales (Thierry Magnier, etc.). Les bureaux parisiens comme pôle de communication témoignent d'une normalisation persistante de l'activité centralisée.

1.3. Une concentration également visible dans la distribution

Les années 1950 laissent déjà percevoir des traces de concentration dans la distribution, à l'exemple de Grasset confiant sa distribution à Hachette en novembre 1954, juste après la reprise de son capital par cette dernière. Toutefois, les premiers mouvements d'importance sont visibles dès la fin des années 1960. En juillet 1963, Albin Michel, Stock et Laffont créent Forum, qui servira à assurer les services de distribution des trois maisons. En septembre 1969, Laffont acquiert une participation majoritaire dans le capital de Seghers et reprend Inter, qui sera alors fusionné avec Forum. Le groupe des Presses de la Cité réorganise ses services de diffusion et de distribution en créant, en 1971, les Presses de la Cité Diffusion et la Nouvelle Société Sequana (issue de Sequana, société de distribution de Julliard reprise par les Presses de la Cité en 1965). Les deux sociétés récemment créées fusionnent deux ans plus tard, en 1973, et prennent le nom de Messageries du livre. La distribution suit ainsi une logique de concentration similaire à celle qui s'observe pour les entreprises : « En 1975, huit groupes [...] détenaient [...] la moitié du marché de la distribution [...] en 1981, les cinq premières structures de distribution [...] en réalisaient déjà 75 %³⁹. » Là encore, les chiffres ne vont qu'en augmentant au fil des ans ; aujourd'hui, « Sept distributeurs contrôlent 90 % du marché de la distribution des livres en France : Hachette, Interforum (Editis), Sodis (Gallimard), UD (Flammarion), Le Seuil Diff (La Martinière), MDS (Media Participations) et Dilisco (Albin Michel)⁴⁰. » Comme pour le secteur de la production, les rachats sont opérés par les plus grands groupes : Dilisco est racheté par Albin Michel en 1988 ; suite au rachat des éditions du Seuil par La Martinière en 2004, leurs deux services de distribution respectifs, Seuil Distribution et Diff'Edit, sont fusionnés pour donner naissance à Volumen. Ce dernier sera cédé à Editis en 2015.

³⁹ François Rouet, *Le Livre : mutations d'une industrie culturelle*, op. cit., p. 319-320.

⁴⁰ Alain Busson et Yves Evrard, *Les Industries culturelles et créatives : économie et stratégie*, Vuibert, 2013, p. 112.

La concentration est donc double, les acteurs contrôlant les sociétés chargées de véhiculer et de diffuser le livre étant souvent ceux-là même qui les produisent. La distribution est, de fait, ce qui garantit non seulement la puissance d'une entreprise, mais aussi la stabilité de cette puissance dans le temps. Les acteurs dominants, en raison des moyens dont ils disposent, sont aussi ceux pouvant permettre le développement de secteurs permettant de renforcer leur croissance et leur emprise sur le marché. L'exemple à retenir est sans conteste celui de la création de la Sodis (Société de distribution produits édition) en 1972, entérinant la séparation d'Hachette et Gallimard dans les procédés de distribution et garantissant à cette dernière son émancipation. L'oligopole devient donc celui des grands groupes et des succursales qui s'y affilient, mais aussi celui des structures de commercialisation du livre qui leur permettent d'assurer la conservation de leur place. L'intérêt économique n'est pas exclusivement relatif à la recherche d'un contrôle du marché du livre : lorsque la société de distribution appartient à l'éditeur, les 15 % que représentent la distribution et la diffusion dans la composition du prix du livre⁴¹ restent dans le capital de la société.

1.4. La continuation des phénomènes d'ultraconcentration à la charnière des siècles

L'émergence des nouveaux outils et des nouvelles pratiques de l'écrit et de leur mise à disposition à un public prend place dans un contexte socio-économique bien spécifique : celui de l'approfondissement des logiques de concentration et d'élargissement horizontal des entreprises lancées au milieu du XX^e siècle. Si les groupes d'édition sont désormais bien constitués, les dates charnières ne manquent pas dans les dernières années et les phénomènes de création, de dissolution, de fusion et d'acquisition d'entreprises sont toujours aussi fréquents. En 2000, « Vivendi, Seagram et Canal + annoncent un accord stratégique qui aboutit à la création de Vivendi Universal⁴² » ; à cette occasion, Havas devient Vivendi Universal Publishing (VUP). En 2002, le rachat de VUP par Lagardère acte un passage du monde de l'édition d'une situation de duopole vers celle d'un incontestable monopole contrôlé par ce dernier⁴³. Hachette, éditeur le plus important de ce groupe financier et lui appartenant à 100 %, devient alors « huit fois plus puissant que le second⁴⁴ ». Si l'acquisition obtient l'aval de l'Autorité de la concurrence dans un premier temps, celle-ci entraîne des « inquiétudes légitimes », de la part des autres acteurs du marché comme des instances étatiques, craignant que le groupe Lagardère-VUP représentant à lui seul « 70 % de la distribution totale du secteur national » et n'entraîne une « réduction d'effectif, en particuliers dans

⁴¹ Bertrand Legendre, *Idées reçues sur l'édition*, op. cit., p. 34.

⁴² <https://www.editis.com/a-propos-deditis-2/notre-histoire/> [consulté le 30 juin 2023].

⁴³ Isabelle Rüf, « En rachetant Vivendi Universal Publishing, Lagardère prend le contrôle de l'édition française » [en ligne], dans *Le Temps*, 24 octobre 2002. <https://www.letemps.ch/culture/rachetant-vivendi-universal-publishing-lagardere-prend-contrôle-ledition-francaise> [consulté le 30 juin 2023].

⁴⁴ Jacques Bonnet, « Hachette-Vivendi : exception culturelle ou aberration française ? », dans *Esprit*, n°295, 2003, p. 48.

les centres de distribution indépendants⁴⁵ ». Afin de rompre cette situation, les autorités européennes représentées par le commissaire européen à la Concurrence imposent à Lagardère l'abandon de 40 % de VUP⁴⁶. Toutefois, « quel industriel serait prêt à payer au prix fort les morceaux du groupe délaissés par Lagardère pour se retrouver face à un acteur aussi dominant⁴⁷ ? » La réponse survient en 2004, par l'acquisition des 60 % de parts abandonnées, rebaptisées à l'occasion Editis, initialement convoitées par Média-Participations⁴⁸ et qui reviennent à la société d'investissement Wendel⁴⁹ dont l'objectif assumé est de recéder à terme le groupe pour générer un profit⁵⁰. Alors que Lagardère conserve Larousse, Anaya, Dunod, Dalloz et Armand Colin, Editis garde Nathan, Bordas, Le Robert, et surtout ses filiales spécialisées dans la littérature, parmi lesquelles Plon et Robert Laffont. Mais si un monopole de Hachette a en effet été évité de fait, celui-ci n'en a demeure pas moins en position de domination sur le marché, son avance sur le deuxième groupe d'édition restant toujours incontestable aujourd'hui⁵¹. Rien n'aurait fondamentalement changé en plus de quarante ans ? Quoique les années 2000 ne puissent plus permettre de véritablement qualifier le monde de l'édition de duopole, du moins le qualificatif d'« oligopole » reprend ici du sens et rappelle la répartition observée en 1977⁵². En 2009, les sept principaux groupes d'édition sont : Hachette Livre, Editis Planeta, La Martinière, Media Participations, Flammarion, Gallimard et Albin Michel ; en 2011, il est indiqué que « 4,3 % des acteurs réalisent 65,3 % du chiffre d'affaires total du secteur⁵³ ». Ainsi, bien qu'entre ces acteurs les plus puissants une différence de force reste claire, les deux premiers se partagent toujours la moitié du marché, les huit suivants se répartissant un chiffre d'affaires compris entre 9,1 et 1,1 %. Mais bien que le groupe Lagardère reste en position absolument dominante, l'oligopole n'est pas résolument figé depuis son établissement : à titre d'exemple, Albin Michel pèse de manière

⁴⁵ « Conséquences culturelles du rachat de Vivendi Universal Publishing par le groupe Lagardère sur le secteur de la distribution et de la revente indépendante de livres », Question écrite n°03826 de M. Philippe Darniche, *JO Sénat*, 7 novembre 2002, p. 2588.

⁴⁶ S. n., « Arnaud Lagardère veut garder la moitié de l'ex-VUP, rebaptisé Editis » [en ligne], dans *Le Monde*, 14 octobre 2003. Voir https://www.lemonde.fr/archives/articles/2003/10/14/arnaud-lagardere-veut-garder-la-moitie-de-l-ex-vup-rebaptise-editis_338015_191218.html [consulté le 30 juin 2023].

⁴⁷ Nathalie Silbert, « Lagardère pourrait être obligé de céder près de la moitié de VUP » [en ligne], dans *Les Echos*, 15 octobre 2003. <https://www.lesechos.fr/amp/674819> [consulté le 30 juin 2023].

⁴⁸ S. n., « Pour satisfaire Bruxelles, Lagardère cède plus de la moitié d'Editis » [en ligne], dans *Le Monde*, 3 décembre 2003. https://www.lemonde.fr/archives/articles/2003/12/03/pour-satisfaire-bruxelles-lagardere-cede-plus-de-la-moitie-d-editis_344452_1819218.html [consulté le 30 juin 2023].

⁴⁹ S. n., « Wendel Investissement met la main sur Editis pour 660 millions d'euros » [en ligne], dans *Les Echos*, 7 juin 2004. <https://capitalfinance.lesechos.fr/deals/capital-developpement/wendel-investissement-met-la-main-sur-editis-pour-660-meuros-124221> [consulté le 30 juin 2023].

⁵⁰ <https://www.wendelgroup.com/editis-2004-2008> [consulté le 30 juin 2023].

⁵¹ En 2019, Hachette Livre représente 38,1 % du chiffre d'affaires de l'édition française (2 384 millions d'euros), contre 11,7 % pour Editis (733 milliards d'euros). Voir Fabrice Pialat, « Les 200 premiers éditeurs français », dans *Livres Hebdo*, n°1268, 2020, p. 25.

⁵² Bénédicte Reynaud-Cressent, « La dynamique d'un oligopole avec frange », art. cité, p. 63.

⁵³ Alain Busson, Yves Evrard, *Les Industries culturelles et créatives : économie et stratégie*, Vuibert, 2013, p. 111.

croissante dans la balance, présentant 155M de CA en 2005, soit 2,4 % de parts de marché⁵⁴, pour monter à 225M en 2020, soit 3,6 % de parts⁵⁵. A tout le moins peut-on remarquer dans cet oligopole l'émergence d'un « nouveau venu » de la littérature, Actes Sud, dont la fondation remonte à 1978 et qui entretient depuis déjà quelques décennies une politique soutenue de croissance, d'agrandissement de sa structure, de développement de sa ligne éditoriale et de récupération d'entreprises ayant progressivement permis à la maison de devenir groupe, et au groupe de rejoindre le clan des dix éditeurs les plus puissants en 2017⁵⁶, venant bousculer un classement presque inamovible depuis des années. L'un des points forts de cette montée en puissance survient de toute évidence en 2012, lorsqu'Actes Sud se lance dans la course au rachat de Flammarion (alors détenu à 100 % par le groupe de presse et d'édition Italien RCS Mediagroup). Cette acquisition lui aurait permis, en plus d'une mainmise sur l'un des catalogues de littérature les plus emblématiques de l'édition française, le contrôle de son service UD-Flam, alors en charge de la distribution d'Actes Sud. Dans un esprit rappelant l'indépendance prise par Gallimard vis-à-vis de Hachette avec la création de la SODIS en 1971, un tel gain aurait engendré pour l'éditeur arlésien une maîtrise complète de la chaîne du livre. Lors de la course à la reprise de Flammarion, Actes Sud s'associe à Albin Michel contre Gallimard, l'autre prétendant. Il est notable de voir que parmi les candidats en lice sont, cette fois, des structures éditoriales indépendantes, mais ils ne sont pas seuls : des propositions de rachat sont également formulées par Editis (alors filiale de Grupo Planeta) et par Harper Collins, qui appartient au groupe de communication NewsCorp. Ces trois derniers renonceront⁵⁷, au profit de Gallimard qui en profitera alors pour fonder le groupe Madrigall, faisant accéder ce groupe à la troisième place sur le marché du livre français. Face à cette domination continue d'un nombre réduit de très gros acteurs, force est de constater que les structures éditoriales de plus faible importance, toujours sujettes aux lois du néolibéralisme, se voient souvent contraintes de procéder aux mêmes choix qu'auparavant : résister dans un marché de niche, se soumettre, ou disparaître. Ainsi, l'accélération de la concentration par le biais d'acquisitions diverses se poursuit : Editis acquiert Le Cherche-Midi et First (2005), XO et DNL (2006), Gründ, Deboeck et Paraschool (2007), Sonatine (2014), Héloïse d'Ormesson (2018). Le Seuil est racheté par La Martinière en 2004 ; en 2018, Média-Participations rachète La Martinière et donc s'approprie le Seuil par la même occasion. Albin Michel reprend De Vecchi de 2005 à 2009, Delagrave en 2010 (qui appartenait à Flammarion depuis 1995), Horay et Jouvence en 2015 (à hauteur de 30 % pour ce

⁵⁴ Fabrice Piault, « Les 200 premiers éditeurs français », dans *Livres Hebdo*, n°682, 2007, p. 11.

⁵⁵ Fabrice Piault, « Les 200 premiers éditeurs français », dans *Livres Hebdo*, 2020, art. cité, p. 25-26.

⁵⁶ Fabrice Piault, « Les 200 premiers éditeurs français », dans *Livres Hebdo*, 2018, art. cité, p. 22. En 2020, le chiffre d'affaires d'Actes Sud est de 72 M d'Euros, représentant 1,2 % de parts de marché.

⁵⁷ Alexandre Debouté, « Gallimard et Albin Michel s'opposent pour Flammarion » [en ligne], dans *Le Figaro*, 7 mai 2012. <https://www.lefigaro.fr/medias/2012/05/07/20004-20120507ARTFIG00426-gallimard-et-albin-michel-s-opposent-pour-flammarion.php> [consulté le 30 juin 2023].

dernier), Leduc.s en 2019. Ainsi, le système de l'« oligopole à franges » est toujours présent et laisse plus de place que jamais aux grands acteurs, quoi que ceux-ci puissent avoir changé de nom ou de forme. La place croissante d'Actes Sud et le rachat de Flammarion par Gallimard équilibrent quelque peu ce rapport de force, mais ne sont pas des éléments qui le changent fondamentalement, Hachette restant en position de domination absolue.

2. Principes et motivations de la prédation éditoriale entre structures

2.1. Formes des prises de participation

Les dynamiques néolibérales engendrées par les Plans successifs et désengageant progressivement l'Etat des décisions prises au sujet des entreprises créent un terrain favorable au renforcement des acteurs les plus puissants du marché. *Holdings* comme groupes éditoriaux indépendants pratiquent donc les mêmes logiques, soit celle de l'accapARATION, dans une accélération croissante de ces pratiques à partir des années 1970. A cette fin, l'évolution de l'appareil de loi a pour objectif de faciliter l'entrée du marché dans une logique industrielle, à laquelle l'édition n'échappe pas. La Loi n°66-537 du 24 juillet 1966 sur les sociétés commerciales, remaniant la Loi du 7 mars 1925, crée ainsi un terrain plus favorable qu'auparavant à la reprise d'activités concurrentes, et préfigure de la sorte le développement des industries culturelles comme la transformation de la place des biens culturels au sein de l'économie en France. Les phénomènes de regroupement ne prennent pas tous la même forme, mais se distinguent en plusieurs catégories ; ainsi, les différents degrés dans les prises de participation au capital d'une entreprise peuvent engendrer des conséquences variables. Lorsque minoritaire, la prise de participation consiste, pour un investisseur externe à une entreprise donnée, à en devenir associé ou actionnaire en acquérant jusqu'à la moitié de son capital social afin d'y jouer un rôle actif et de contribuer à son développement. Une telle entrée peut être le moyen de « renforcer les fonds propres » de la société, tout en laissant *de facto* le contrôle de sa direction, à l'exemple d'Actes Sud et de Flammarion en 2000⁵⁸, ou des éditions du Rocher et de Gallimard en 2005 au sujet desquelles le directeur déclare : « Il y a des intégrations qui ont un sens [...] d'autres pas. Il n'aurait pas été logique que je récupère First. Ni le Rocher à 100 %. J'aurais pu, mais je n'ai pas voulu. J'ai préféré me limiter à une participation⁵⁹. » Dans un même ordre d'idée, avant son rachat en 2012 par le groupe Madrigall, Flammarion ouvre également ses capitaux à deux reprises, quoique de manière limitée, le justifiant par une volonté de développement. En 1981, lorsqu'Armand Flammarion prend sa retraite et se

⁵⁸ Ange-Dominique Bouzet, « Flammarion entre chez Actes Sud » [en ligne], dans *Libération*, 20 avril 2000. https://www.liberation.fr/livres/2000/04/20/flammarion-rentre-chez-actes-sud_322072/ [consulté le 30 juin 2023].

⁵⁹ Ange-Dominique Bouzet et Claire Devarrieux, « Du pain sur la blanche. Stratégie éditoriale et gestion du fonds, crainte des concentrations excessives sur le marché du livre. Entretien avec Antoine Gallimard » [en ligne], dans *Libération*, 5 janvier 2006. https://www.liberation.fr/livres/2006/01/05/du-pain-sur-la-blanche_25489/ [consulté le 30 juin 2023]. Cité par Thierry Discepolo, *La Trahison des éditeurs*, op. cit., p. 30-31.

désengagement du capital ainsi que ses enfants, Henri fait entrer des partenaires extérieurs : une filiale du Crédit commercial de France prend notamment 13,3 % des parts sociales, le reste demeurant au sein de la famille. Les parts extérieures sont progressivement reprises, mais en 1996, la librairie Ernest Flammarion, alors société en commandite simple, devient une société anonyme et change de raison sociale pour Flammarion SA. 16 % de ses actions sont alors cotées en bourse. Dans de telles circonstances, la maison peut alors garder son indépendance éditoriale, quoique l'entrée de la société rachetante au conseil d'administration puisse éventuellement faire force de décision. Lorsqu'elle est majoritaire et dépasse la moitié du capital, la participation entraîne cependant le changement de statut de la société ciblée en filiale, induisant une certaine prise de contrôle, ou du moins une influence déterminante dans la gestion de cette dernière, à plus forte raison si le rachat se fait à hauteur de 100 % des capitaux (comme c'est le cas pour Lattès, Didier et Hatier, trois filiales de Hachette, ou pour Payot&Rivages, filiale d'Actes Sud), bien que cette pratique ne soit pas systématique. Si dans la plupart des cas, la structure rachetée reste telle et garde son nom et sa structure juridique, d'autres subissent de plus lourdes transformations : en 1985, Calmann-Lévy abandonne son statut de SARL et prend le statut de société anonyme, qui facilite la cession des parts sociales à des investisseurs étrangers. Suite logique de cette transformation, Hachette engage une prise de participation majoritaire en 1993. À terme, la structure reprise peut également perdre son statut juridique et se voir transformée en collection. Les éditions Verticales (SARL), rachetées par le Seuil en 1999, sont radiées au Registre du commerce et des sociétés par le greffe du Tribunal de Commerce de Paris en 2003. Elles deviennent alors collection du Seuil, puis gardent ce statut lors de leur récupération par Gallimard en 2005. Un cas similaire s'était produit avec les éditions de la Pléiade en 1933, de L'Arbalète en 1997, ainsi que de Joëlle Losfeld en 2003, associée à Mango depuis 1997. De même, « Les deux terres », originellement maison d'édition indépendante fondée en 2003, furent rachetées par Hachette puis transformées en département de Lattès en 2016. Les éditions du Masque, rachetées en 1971 par Hachette « via La Librairie Générale Française, maison-mère du Livre de Poche, très intéressée par le riche fonds de la doyenne du polar, qu'elle publiait déjà en partie en tant qu'éditeur tierce⁶⁰. », sont rattachées aux éditions Jean-Claude Lattès en 2001. Du côté d'Actes Sud, plusieurs maisons rachetées sont transformées en « départements », leurs publications étant alors intégralement intégrées au catalogue, à l'exemple des éditions Papiers, Solin, Sindbad ou Errance. Ainsi, une maison absorbée peut conserver son nom et devenir un secteur de l'entreprise rachetante, mais ne plus demeurer une entreprise elle-même. L'acquisition d'une maison par une autre ou par un groupe correspond-elle toutefois à une forme de prédation éditoriale, qui témoignerait à la fois d'une puissance d'appropriation et d'une volonté de

⁶⁰ Manuel Soufflard, « Histoire des éditions du Masque » [en ligne], dans *Be Polar*, 12 avril 2017. <https://www.bepolar.fr/Histoire-des-editions-du-Masque> [consulté le 30 juin 2023].

domination, et serait conséquemment l'expression d'une autorité ? Certaines prises de participation témoignent de démarches hostiles, comme ce fut cependant le cas en 1986 à l'occasion de l'opération menée contre les Presses de la Cité ; d'autres, dans une volonté d'accroissement, dépendent des seuls décisionnaires de ces groupes à l'exclusion des acteurs moins élevés hiérarchiquement, comme ce fut le cas lors de l'appel d'offre pour le rachat de Flammarion en 2012. Mais ces phénomènes s'observent plus volontiers à l'échelle des groupes eux-mêmes qu'à celle des entreprises, les logiques attenantes à l'acquisition de plus petites structures par des plus grandes répondant à d'autres impératifs. Dans de telles situations, les reprises peuvent notamment être organisées à l'initiative des dirigeants, comme Lattès en 1981, ou Minuit en 2021.

2.2. Justifications littéraires

Si les plus grands acteurs du marché, constituant l'oligopole, sont aussi ceux disposant de moyens suffisants pour procéder à ces récupérations, les justifications peuvent être multiples. Le rachat des entreprises au sortir de la guerre est un phénomène essentiellement réalisé par Gallimard et Hachette ; l'objectif était alors autant de sauvegarder une certaine conception du patrimoine littéraire français que de récupérer un catalogue constitué d'auteurs considérés comme prestigieux. Ces justifications se retrouvent-elles tout au long de la longue phase de concentration qui s'observe au XX^{ème} siècle ? Est-il encore question de préservation d'un capital symbolique que les sociétés rachetantes voudraient voir perdurer, ou seulement d'agrandir son empire ? La concentration est justifiée sous certaines formes par des acteurs qui en sont pourtant à la source :

« Ce qui m'embête, avoue Antoine Gallimard à deux journalistes, ce sont les concentrations... » Les auditeurs pantelants ont bien perçu la franchise avec laquelle le grand éditeur leur faisait part de sa « crainte excessive des concentrations sur le marché du livre ». C'est un ajustement délicat que celui du degré de concentration à partir duquel il est vertueux et au-delà duquel il devient nuisible⁶¹.

Parfois conséquence d'une démarche hostile, parfois acceptée par les décisionnaires cédant leurs parts sociales – voire l'introduction en bourse pour les plus grandes d'entre elles –, l'ouverture des capitaux à des sources de financement extérieures trouve sa justification dans l'acquisition de revenus indispensables à l'accroissement de la structure, ou à sa survie. Toutefois, ce basculement n'est jamais immédiat :

Les mécanismes à l'œuvre ne sont pas faciles à établir car ils n'ont rien de naturel. Ils supposent que soient remplies certaines conditions [...] Du côté de la demande, la croissance externe apparaît comme la seule possibilité d'une diversification dans l'édition. En effet, le temps nécessaire et le risque encouru pour constituer soi-même un fonds éditorial rentable est trop long et trop coûteux pour adopter une autre stratégie (croissance interne)⁶².

De la sorte, le rachat peut être motivé par des raisons économiques, dans la projection de

⁶¹ Thierry Discepolo, *La Trahison des éditeurs*, op. cit., p. 30.

⁶² Bénédicte Reynaud, « L'emprise des groupes : sur l'édition française au début des années 1980 », art. cité, p. 6.

succès futurs des publications. Le rachat peut alors devenir un moyen d'élargir ses activités dans une logique d'expansion : c'est notamment la décision prise par Jean-Claude Lattès, dont l'affiliation à Hachette en 1981 ne s'est pas faite en raison de difficultés commerciales, mais dans un objectif double de développement de sa structure et d'élargissement des activités du groupe à l'échelle internationale :

J'ai été d'abord un petit, puis un moyen éditeur pendant quinze ans. Aujourd'hui, on m'a offert la possibilité de m'exprimer internationalement, et pour cela, seule une grande maison est capable de le faire.

- Donc ce sont plutôt les aspects financiers qui vous ont fait renoncer à rester une maison de moyenne dimension ?

- Absolument. Il faut voir que l'édition est tout à fait multiple. On peut publier un, deux ou trois auteurs, mais il a aussi des choses qu'il faut faire, qu'un pays doit avoir. Et ces choses-là ne peuvent se faire qu'avec des moyens importants, et Hachette est la seule maison en France capable de mener une édition d'envergure internationale⁶³.

Cette politique ne s'est toujours pas démentie : l'arrivée de Véronique Cardi en 2019 à la tête des éditions Lattès a pour but de faire de cette dernière, aux dires d'Arnaud Nourry, PDG de Hachette, « une des toutes premières maisons d'édition⁶⁴. » L'acquisition pourrait ainsi autant bénéficier *a priori* à la société reprenante qu'aux sociétés reprises. Suite à l'absorption d'une quinzaine de maisons, Françoise Nyssen, présidente d'Actes Sud, affirme : « Nous avons fait ces acquisitions dans un esprit d'association. Notre volonté n'est pas de prendre des parts de marché⁶⁵. » L'objectif premier étant de rendre « encore plus visible[s]⁶⁶ » les maisons ainsi rachetées, Actes Sud refuse par ailleurs l'appellation de « groupe » éditorial pour privilégier celui d'« association » ou de « galaxie⁶⁷ », tout comme aux « filiales » est préféré le terme de « maisons associées » et ce, indifféremment de leur statut juridique enregistré au RCS. Le rachat peut également reposer sur des arguments symboliques, dans la recherche d'une valorisation de son propre catalogue par l'accaparement d'un autre, prestigieux, ou pour permettre la survie d'une maison historique, suivant de fait un schéma similaire à celui qui s'observe au sortir de la guerre. A l'occasion de la prise de participation majoritaire de P.O.L par Gallimard en 2003, le fondateur déclare : « je me sens soulagé pour l'avenir de mon fonds. Je suis sûr maintenant qu'il ne sera pas dispersé⁶⁸. » Dans un objectif de survie du catalogue à plus long terme, Irène Lindon déclare à l'occasion du rachat de Minuit par Gallimard en 2021 : « L'âge venant, il fallait que je pense à

⁶³ Laure Debreuil, « Contrôle des éditions Jean-Claude Lattès par Hachette », dans *Soir* 3, 25 août 1981.

⁶⁴ Carole Bellemare, « Véronique Cardi ouvre un nouveau chapitre aux Éditions JC Lattès » [en ligne], dans *Le Figaro*, 7 février 2019. <http://www.lefigaro.fr/decideurs/portraits/2019/02/07/33006-20190207ARTFIG00336-veronique-cardi-ouvre-un-nouveau-chapitre-aux-editions-jc-lattes.php> [consulté le 30 juin 2023].

⁶⁵ Claude Combet, « Achats en cascade pour Actes Sud », dans *Livres Hebdo*, 8 juillet 2005. Cité par Thierry Discepolo, *La Trahison des éditeurs*, op. cit., p. 80.

⁶⁶ Anne-Laure Walter, « Actes Sud, ceci n'est pas un groupe », dans *Livres Hebdo*, 2 mai 2008.

⁶⁷ *Idem*.

⁶⁸ Nathalie Silbert, « Gallimard prend le contrôle de la maison d'édition P.O.L » [en ligne], dans *Les Echos*, 17 mars 2003. <https://www.lesechos.fr/2003/03/gallimard-prend-le-contrôle-de-la-maison-dédition-pol-661862> [consulté le 30 juin 2023].

l'avenir de la maison, de ses collaborateurs et de ses auteurs [...] C'est donc naturellement que je me suis tournée vers Antoine Gallimard, dont le catalogue et les librairies sont un modèle de la profession⁶⁹. » La récupération est conséquemment toujours le moyen de s'accaparer un catalogue et les auteurs qui le composent : le rachat de Minuit est notamment l'occasion de « synergies économiques et logistiques, mais aussi littéraires⁷⁰. » Quoique Gallimard s'en soit fait une spécialité, les politiques de rachat ne se cantonnent pas à la littérature ; lorsque la ligne éditoriale visée repose sur d'autres secteurs, une récupération dessert la diversification des activités et la meilleure emprise du groupe sur le marché, à l'exemple du groupe Hatier, de Dunod ou de Delagrave pour Hachette, du Groupe de la Cité et de Flammarion dans le domaine scolaire, ou des reprises de Casterman et Audie pour Flammarion dans celui de la bande dessinée. La concentration, de fait, peut être autant une méthode de protection contre le risque de disparition d'une entreprise par voie de sauvetage de petites structures en faillite, que celle d'une appropriation. Lorsqu'une société se voit rattachée à une maison-mère et n'est conséquemment pas dissoute, c'est qu'un intérêt à faire perdurer un nom prend un sens ; dès lors, il est possible de considérer l'acte de récupération d'une entreprise rachetée comme filiale comme un moyen de vouloir entretenir une certaine image éditoriale, tout en abandonnant pour cette image la dimension d'indépendance. Une acquisition est dans tous les cas toujours intéressée, l'éditeur rachetant y voyant à court, moyen ou long terme un bénéfice pour son propre compte : toute récupération induit l'estime de l'histoire ou des publications inscrites au catalogue, ce qui, dans le discours des petits éditeurs ciblés, peut devenir une marque de légitimation :

On parle de nous dans certains grands groupes : à plus ou moins court terme, on sera approchés par les grands. Je m'interrogerai à ce moment-là des opportunités qui pourraient se faire. Je n'en ai pas eu pour l'instant, et je ne suis pas en démarche de prospection ; mais je m'attends potentiellement à ce que dans un avenir assez court, on vienne nous voir en nous proposant d'intégrer un grand groupe. (Sarah Berziou)

En conséquence, dans leur essence, les motifs qui justifient les dynamiques d'accapuration dans les premières années se retrouvent par la suite, et toujours à l'heure actuelle.

3. Aux marges du pouvoir : entre démarcation et capitulation

3.1. Les réactions aux phénomènes de concentration

Si les phénomènes de concentration ont bien pour conséquence d'établir à leurs marges une « périphérie », il importe de voir comment cette dernière se bâtit et se définit.

⁶⁹ S. n, « Les éditions Gallimard rachètent les Editions de Minuit » [en ligne], dans *Le Monde*, 23 juin 2021. https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/06/23/les-editions-gallimard-rachetent-les-editions-de-minuit_6085411_3246.html [consulté le 30 juin 2023].

⁷⁰ Mohammed Aïssaoui, « Gallimard rachète les mythiques Editions de Minuit » [en ligne], dans *Le Figaro*, 23 juin 2021. <https://www.lefigaro.fr/medias/gallimard-rachete-les-editions-de-minuit-20210623> [consulté le 30 juin 2023].

L'oligopole tel qu'il se constitue en France est par définition « asymétrique » et induit de fait une « inégalité de la distribution des parts du marché⁷¹. » Cependant, la place de plus en plus importante prise par les acteurs dominants n'empêche pas la naissance de nouvelles structures éditoriales, dès les années 1960 lorsque les groupes commencent à se constituer⁷², jusqu'à aujourd'hui. Toutefois, la naissance de structures d'édition ne répond pas aux mêmes dynamiques au cours de la seconde moitié du XX^e siècle. La période contemporaine, soit la deuxième phase d'industrialisation du marché dans les années 1970 et 1980, est celle de l'apparition de quantité de nouveaux acteurs : « De 1973 à 1989, près de 3 000 structures d'édition ont ainsi vu le jour⁷³. » Ce qui est qualifié de « printemps des éditeurs », par Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin, naît du désir d'« une nouvelle génération d'éditeurs en résistance à l'édition dominante d'aborder le métier en tentant d'inventer d'autres règles du jeu⁷⁴. » « Réaction contre ces tendances lourdes », que « constituent des avancées inquiétantes vers une unification standardisée de l'offre à l'échelle du marché mondial⁷⁵ », la fondation de ces maisons repose une initiative double. D'une part, des nouveaux arrivants aux profils différents⁷⁶ mais partageant une même idéologie entendent contester l'emprise sur le marché des grands groupes, dans « l'espoir que le Petit Poucet finira bien par prendre en défaut les “ogres” de l'édition industrielle⁷⁷ » ; de l'autre, elles mesurent l'impact des phénomènes de restructuration en eux-mêmes sur la production, notamment littéraire. C'est ainsi que la littérature générale et les sciences humaines, « en régression chez les éditeurs plus anciens, suscitent le plus grand nombre de vocations⁷⁸. » Les nouveaux éditeurs du « printemps » lancent leur structure « parce qu'ils sont passionnés par l'avenir de l'écrit, parce qu'ils s'intéressent aux auteurs, aux textes et aux lecteurs et qu'il faut remédier aux carences des autres éditeurs⁷⁹ ». Les structures ainsi créées sont notamment celles qui veulent redonner une visibilité à l'édition artisanale, dénonçant ainsi son industrialisation croissante. Il importe néanmoins de tempérer le phénomène : si l'on voit apparaître un grand nombre de structures en réaction à ces phénomènes de

⁷¹ A la périphérie des plus grandes entreprises mentionnées, en 1977, sur les 65 unités des sociétés de plus de 20 salariés (en incluant le regroupement des firmes appartenant à un même groupe), 54 se partagent un chiffre d'affaire inclus entre 0,1 et 2 % du marché. Voir Bénédicte Reynaud-Cressent, « La dynamique d'un oligopole avec frange », art. cité, p. 61-71.

⁷² Parmi les structures notables naissent ainsi par exemple les éditions Gamma-Presse et Planète en 1964, disparues la même année ; la Société nouvelle des Editions Gonthier et l'Ecole des Loisirs (marque de l'Édition des Ecoles) en 1965 ; L'Or du Temps et les Editions Spéciales (ultérieurement connues sous le nom d'Éditions Lattès) en 1968. 1969 marque la création des éditions La Concorde au groupe des Presses de la Cité (dirigé par Christian Bourgois).

⁷³ Jean-Marie Bouvaist, *Pratiques et métiers de l'édition*, op. cit., p. 28.

⁷⁴ Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin, *Du printemps des éditeurs à l'âge de raison*, op. cit., p. 50.

⁷⁵ Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin, « Les “nouveaux éditeurs” - 1974-1988 », art. cité, p. 1.

⁷⁶ Ces maisons sont ainsi « animées par de vrais professionnels ou des amateurs pour qui l'édition est un deuxième métier, des auteurs qui s'autoéditent ou des associations 1901, des éditeurs-imprimeurs ou des éditeurs-libraires, des mécènes occasionnels ou des entrepreneurs tout à fait réalistes ». Voir Jean-Marie Bouvaist, *Pratiques et métiers de l'édition*, op. cit., p. 28.

⁷⁷ *Idem*.

⁷⁸ Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin, « Les “nouveaux éditeurs” - 1974-1988 », art. cité, p. 2.

⁷⁹ *Idem*.

concentration, beaucoup disparaissent aussi :

[...] plus de la moitié de ces structures nouvelles disparaissent moins de dix-huit mois après leur création. [...] Le rythme des créations d'entreprises nouvelles n'a cessé de croître de 1973 à 1979, s'est stabilisé ensuite, pour s'effondrer à partir de 1984, année au cours de laquelle le nombre de créations n'a pas couvert la moitié des disparitions⁸⁰.

La plupart ne publient qu'avec modestie, même dans la littérature ; le risque de disparition étant inversement proportionnel au nombre de titres publiés annuellement⁸¹. Peu survivent donc dans une lutte contre des acteurs qui prennent de plus en plus de place, amenant Reynaud à affirmer que « La liberté d'entrer dans la branche s'accompagne donc d'une fragilité structurelle de la frange concurrentielle⁸². » Les difficultés de cette nature ne débutent pas en 1974 (date de début de l'étude de Bouvaist et Boin) ; déjà après la guerre, « les éditeurs s'emploient à rassembler ceux que la guerre avaient dispersés et à s'attacher de nouveaux auteurs prometteurs. Les jeunes maisons ont donc du mal à lutter contre le pouvoir d'attraction des éditeurs établis. Beaucoup disparaissent rapidement⁸³. » Même après la fin de ce « printemps des éditeurs », un nombre conséquent de structures éditoriales voient le jour chaque année, quoique le rythme d'apparition semble plus modeste. Si la dynamique de lutte est, à certains égards, toujours constatable aujourd'hui, les effets sont les mêmes et leur destin est similaire : « Entre 1988 et 2004, 692 maisons d'édition ont été créées et une sur deux a cessé d'exister⁸⁴. » La plupart ne connaissent qu'une existence éphémère, ne rencontrant pas de succès suffisant pour perdurer, ne faisant pas l'objet d'une reprise par quiconque, ou bien n'élargissant jamais suffisamment leur activité pour représenter un poids ne serait-ce que significatif sur le marché.

Si les structures en faillite et délaissées par les grands acteurs du marché sont pour l'essentiel vouées à disparaître, quelques acteurs nés à cette époque d'ébullition survivent, et persistent dans leur activité. En matière de littérature, quelques-uns s'ancrent peu à peu dans le paysage éditorial et certains d'entre eux vont même se hisser jusqu'aux plus hautes places du palmarès des plus grands éditeurs en France. Claude Cherki, directeur du Seuil nommé en 1989, organise en 2004 le rachat du Seuil par La Martinière, un « bouleversement » mené par « une entreprise qui a construit son succès en utilisant les techniques modernes de management⁸⁵ » :

Le rachat de Labor par TXT, fût-ce avec l'assentiment de l'ancienne direction, rappelle, toutes proportions gardées, celui des éditions du Seuil par le groupe La Martinière, c'est-à-dire d'une véritable maison d'édition, à fort prestige symbolique, par une société de production aux reins économiques solides mais n'ayant pour l'heure à son crédit que quelques albums de photographies planétairement diffusés et

⁸⁰ Jean-Marie Bouvaist, *Pratiques et métiers de l'édition*, op. cit., p. 28-29.

⁸¹ Jean-Marie Bouvaist et Jean-Guy Boin, « Les “nouveaux éditeurs” - 1974-1988 », art. cité, p. 5.

⁸² Bénédicte Reynaud-Cressent, « La dynamique d'un oligopole avec frange », art. cité, p. 63.

⁸³ Elisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, op. cit., p. 377.

⁸⁴ Bertrand Legendre, « Regards sur les petits éditeurs », dans *Culture études*, n°1, 2007, p. 1.

⁸⁵ Alain Busson, Yves Evrard, *Les Industries culturelles et créatives : économie et stratégie*, Vuibert, 2013, p. 111.

de solides bailleurs de fonds⁸⁶.

L'ouverture et l'orientation vers la « diversification » caractéristique de la maison est alors tempérée par un changement progressif des mentalités : quoi qu'Hervé de la Martinière affirme alors : « nous ne songions pas à un rapprochement capitalistique. Nous réfléchissions simplement au moyen de peser face à la constitution de mastodontes⁸⁷. », le rachat rappelle les politiques propres aux grands groupes, dont la dynamique et l'objectif établis sont, prioritairement, de rationaliser la production des secteurs ou structures rachetés. Il déclare ainsi peu après qu'« Il n'y a pas de honte à être rentable sur chaque titre⁸⁸. » Parallèlement à la diversification de ses activités, Actes Sud a pour sa part entretenu une politique de rachat, de filialisation et d'expansion jusqu'à devenir l'un des plus grands groupes du marché du livre français, tout en conservant son indépendance. L'intégration continue d'autres maisons d'édition à la « galaxie » Actes Sud ne bénéficie pas qu'à ces dernières (voir *supra*), mais aussi au groupe lui-même, en lui permettant une meilleure visibilité sur la scène du livre français. Auparavant exclue de la liste des dix groupes les plus productifs⁸⁹, la société se retrouve en septième place en 2013⁹⁰. Dans sa logique de lutte permettant une présence sur le marché par le choix de l'agrandissement, Actes Sud révèle toutefois appliquer des stratégies identiques à celles des plus grands groupes, en en devenant un elle-même : « Du côté d'Actes Sud [...] Il y a bien une pensée de la résistance à l'intérieur du système, mais elle ressemble tant à la reproduction du système qu'on n'est plus sûr de rien⁹¹. » Si dans la plupart des cas, le moyen de survivre est d'accepter le contrôle des plus grands acteurs, d'autres, sans se « plier » à proprement parler aux règles du jeu, survivent mais par le choix de l'application des mêmes modèles que ceux des puissants, en en épousant les formes, autrement dit par la recherche d'un accroissement de leur activité d'une part, et par la récupération d'autres structures de sorte à les établir en filiales d'autre part. De fait, en dépit de leur domination du marché, les grands acteurs de l'édition française ne sont pas plus « prémunis contre la concurrence des nouveaux venus⁹² » aujourd'hui qu'ils ne l'étaient par le passé.

⁸⁶ Pascal Durand, « L'édition à l'heure des trous noirs », art. cité, p. 13.

⁸⁷ Nathalie Silbert, « La Martinière achète Le Seuil et devient le troisième éditeur français » [en ligne], dans *Les Echos*, 13 janvier 2004 [Consulté le 27 octobre 2021]. <https://www.lesechos.fr/2004/01/la-martiniere-achete-le-seuil-et-devient-le-troisieme-editeur-francais-627622> [consulté le 30 juin 2023].

⁸⁸ S. n., « Editeurs, libraires, nous sommes inquiets » [en ligne], dans *Le Monde*, 10 février 2004. https://www.lemonde.fr/archives/article/2004/02/10/editeurs-libraires-nous-sommes-inquiets_352423_1819218.html [consulté le 30 juin 2023].

⁸⁹ Le classement de *Livres Hebdo* de 2012 les place en dix-septième position. Voir Fabrice Piault, « Les 200 premiers éditeurs français », dans *Livres Hebdo*, n°969, 2013, p. 15.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 16-18.

⁹¹ Thierry Discepolo, *La Trahison des éditeurs*, op. cit., p. 90.

⁹² Elisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, op. cit., p.384.

3.2. L'indépendance éditoriale : la vie au prix de l'assujettissement ?

L'édition est par nature hétérogène, et tous les acteurs qui composent le milieu ne suivent pas cette tendance : des maisons puissantes conservent à la fois leur capital et leur indépendance, et la cession des parts ne signifie pas systématiquement la fin de la présence familiale au sein d'autres structures, qui peuvent rester membres du conseil d'administration (comme c'est le cas pour les éditions Calmann-Lévy), de même que des entreprises rachetées peuvent garder une totale indépendance.

Autour de l'oligopole gravitent des acteurs qui revendiquent leur indépendance. La définition de cette dernière, plurielle, n'est jamais aisée : vis-à-vis des grands groupes éditoriaux voire financiers, ce concept affiche une variété de modèles dans le milieu du livre, et n'induit pas la petitesse de la structure mais est corrélé à la possession de parts sociales. Gallimard ou Actes Sud, qui se sont constituées en *holdings* pour permettre leur développement, sont de fait indépendants au même titre que les éditions de Minuit, José Corti, ou Michel Lafon. Mais l'indépendance peut aussi être relative au moyens de production, ce qui amènerait toutefois à considérer qu'aucun éditeur ne puisse être véritablement indépendant « financièrement », à moins de contrôler chaque étape de la chaîne du livre : Minuit et Corti étant diffusées et distribuées par la CDE-SODIS, sont-elles alors vraiment indépendantes ? L'indépendance caractérise certains de ceux qui naissent (ou se développent fortement) à cette période et survivent puis prennent une place conséquente dans le marché, quoique ceux-ci appliquent des logiques propres aux grands groupes (voir *supra*). L'indépendance pourtant, n'empêche pas l'émergence d'autres stratégies de résistance face aux logiques marchandes, et d'autres modèles de réussite. Selon la situation ou les choix des décisionnaires, la possibilité peut être celle de se limiter à un équilibre, imposant néanmoins une modestie de la production. C'est notamment le choix réalisé par les éditions de Minuit qui ont toujours, jusqu'à récemment, joui de leur indépendance éditoriale et financière sans jamais chercher à s'agrandir. « Jamais plus de neuf⁹³ », au sein de l'entreprise, la stratégie a permis à Jérôme Lindon de rester « marginal », lui qui « n'aurait pas pu diriger une trop grande entreprise⁹⁴ ». « L'esprit de résistance⁹⁵ » du fondateur ne se réfère bien sûr pas qu'à la seconde guerre mondiale, mais renvoie alors aussi au concept d'une lutte contre les politiques éditoriales du XX^{ème} siècle : « Le monde du livre, des idées et de la littérature que Jérôme Lindon a connu est sans rapport avec le nôtre. Tout a changé en une vingtaine d'années. Le livre en tant que tel était un objet respecté. [...] on ne devrait

⁹³ François Dosse, *Les Hommes de l'ombre*, op. cit., p. 219.

⁹⁴ S. n. « Littérature : les prestigieuses Editions de Minuit à l'honneur à la médiathèque de Poitiers », art. cité.

⁹⁵ François Dosse, *Les Hommes de l'ombre*, op. cit., p. 215.

pas s'incliner devant les lois du marché⁹⁶. » La maîtrise des différents maillons de la chaîne du livre, qui permet de s'affranchir de la prise en charge de certains secteurs par d'autres acteurs disposant de structures spécialisées, est un autre facteur d'autonomisation. Bertrand Fillaudeau, directeur des éditions José Corti, déclare ainsi : « Notre réponse pour conserver notre liberté est de tout faire nous-mêmes. » Dans une telle persistance, l'indépendance n'est pourtant pas sans risques :

Bien des faillites ou disparitions d'entreprises d'édition, au XIXe comme au XXe siècle, viennent renforcer la thèse de la détermination *a priori* culturelle de ce secteur de l'économie. Leur échec reflète cependant la difficulté de ceux qui rejettent la logique marchande à persévérer dans leur œuvre. Le grand libraire-éditeur José Corti fut de ceux-là et parvint à résister aux incitations du marché tandis que son collègue François Maspero, l'ami des rebelles de tous genres du XXe siècle, dut passer la main au moment du reflux des idéologies libératrices de la décennie 1980⁹⁷.

Si de petits éditeurs indépendants vivent et survivent, c'est au prix d'un combat permanent, dans un perpétuel risque de disparition ou d'aspiration, à l'image des éditions des Lettres nouvelles (fondées en 1977), qui deviendront les éditions Maurice Nadeau en 1984 et dont la maison, quoique toujours restée indépendante, ait pour cette même raison « toujours frôlé la faillite⁹⁸ ». Fragile en raison même de sa lutte contre les grands acteurs qui dominent le marché, l'édition indépendante exige une « saine gestion », sans quoi « elle a disparu, elle s'est écroulée ou elle a passé la main⁹⁹ ». Même les structures emblématiques de l'histoire littéraire ne peuvent échapper à cet impératif de rentabilité. Chez Minuit, les premières années,

[Lindon] n'édite que ce à quoi il adhère [...] Mais cette exigence a un prix. Certes, elle permet de gagner en considération, en légitimité, mais il ne faut pas imaginer le Nouveau roman comme une déferlante. Les tirages sont souvent modestes, autour de 2 000 exemplaires, ne suffisent pas à couvrir les frais de fabrication et de diffusion¹⁰⁰.

L'indépendance implique de faire des choix relatifs à l'équilibre à trouver entre accroissement et défense d'une certaine conception de l'édition. Bien que la maison soit rentable aujourd'hui notablement grâce à son fonds^{101,102}, il n'en demeure pas moins que l'« Engagement de Jérôme Lindon contre la dérive commerciale du secteur [de l'édition]¹⁰³ », qui implique une concurrence avec les plus grands acteurs du marché, ne peut se réaliser par la masse de la

⁹⁶ Laurent Demoulin, « Lindon le résistant : quelques souvenirs. Entretien de Benoît Peeters avec Laurent Demoulin », art. cité.

⁹⁷ Jean-Yves Mollier, « L'histoire de l'édition, une histoire à vocation », art. cité, p. 345.

⁹⁸ S. n., « Mort de l'éditeur Maurice Nadeau » [en ligne], dans *Libération*, 17 juin 2013. https://www.liberation.fr/livres/2013/06/17/mort-de-l-editeur-maurice-nadeau_911412/ [consulté le 30 juin 2023].

⁹⁹ Jean-Yves Mollier, « Christian Bourgois, trente ans d'édition », art. cité, p. 152.

¹⁰⁰ François Dosse, *Les Hommes de l'ombre*, op. cit., p. 232.

¹⁰¹ Bertrand Legendre, *Idées reçues sur l'édition*, op. cit., p. 56.

¹⁰² De la même manière, ces mêmes fonds, en 1995, représentent 60 à 70 % du chiffre d'affaires des éditions Corti, raison même de leur indépendance. Marc Michiels, « Editions Corti. Rencontre avec Fabienne Raphoz, editrice à tire d'aile » [en ligne], dans *La Cause littéraire*, 30 juin 2014. <https://www.lacauselitteraire.fr/editions-corti-rencontre-avec-fabienne-raphoz-editrice-a-tire-d-aile> [consulté le 30 juin 2023]. Aujourd'hui, toutefois, le fonds ne représenterait que « difficilement » 60 % (Bertrand Fillaudeau).

¹⁰³ Jean-Yves Mollier, *Où va le livre ?*, La Dispute, coll. « Etats des lieux », 2007, p. 312.

production, mais doit reposer par un intérêt affirmé pour l'excellence littéraire avant la recherche de bénéfice : « Il a gagné une vraie légitimité, en littérature comme en sciences humaines, et a obtenu plusieurs prix Goncourt et plusieurs prix Nobel. C'était un vrai éditeur indépendant, mais un indépendant de premier plan, incontestable, qui a hérité d'une maison prestigieuse et a su la réinventer¹⁰⁴. » Cet esprit de résistance aux pratiques des industries culturelles transparaît toujours à l'heure actuelle, sous la direction d'Irène Lindon (à la tête de la maison depuis 2001) : Minuit se définit toujours comme une structure indépendante, de petite taille et à la faible production annuelle. A l'opposé des choix d'Actes Sud, l'indépendance est dans cet exemple motivé par la volonté de faire perdurer une conception de l'édition, face aux logiques parfois décriées comme moins « humaines » des grands groupes : « Depuis bientôt un siècle pour certaines, quelques maisons d'édition continuent de montrer qu'il est possible de faire ce métier sans s'abriter chez un vendeur de canons ou de prix littéraires, sans financer le meilleur avec le pire. Sans confondre les verbes “grandir” et “grossir”¹⁰⁵. » L'indépendance implique, dans tous les cas la capacité d'un contrôle sur sa propre production, que celui-ci soit économique ou littéraire. Lorsque l'indépendance économique disparaît, la seconde peut-elle demeurer ?

En 2002, le contrôle de la quasi-totalité du marché par le duopole Hachette/Editis fait craindre la perte d'indépendance d'éditeurs historiques :

A leurs côtés [Hachette et Editis], quelques groupes de moindre taille, tels Flammarion ou Gallimard, et quelques éditeurs indépendants, tels Minuit ou Actes Sud, dont rien n'assure qu'à terme ils ne risquent pas d'être aspirés à leur tour par le grand trou noir qui s'est formé au cœur de la production éditoriale française¹⁰⁶.

Si la récupération de Minuit par Gallimard finit bien par avoir lieu en 2021, cette récupération n'est cependant pas le fait de difficultés économiques, ni même d'une invisibilité de cet éditeur sur le marché, mais d'un désir par la fondatrice que la relève soit prise d'une maison historique avec laquelle s'étaient déjà établis de solides liens :

L'âge venant, il fallait que je pense à l'avenir de la maison, de ses collaborateurs et de ses auteurs (...). C'est donc naturellement que je me suis tournée vers Antoine Gallimard, dont le catalogue et les librairies sont un modèle de la profession et qui assure depuis plusieurs années par l'intermédiaire du CDE-Sodis notre diffusion-distribution auprès des libraires¹⁰⁷.

Quant à Gallimard et Actes Sud, celles-ci ont su conserver leur indépendance par l'application des mêmes méthodes que celles des grands groupes, soit l'absorption d'autres structures afin de renforcer un pouvoir économique sur le marché. La prise de participation

¹⁰⁴ Laurent Demoulin, « Lindon le résistant : quelques souvenirs. Entretien de Benoît Peeters avec Laurent Demoulin », art. cité.

¹⁰⁵ Thierry Discepolo, *La Trahison des éditeurs*, op. cit., p. 69.

¹⁰⁶ Pascal Durand, « L'édition à l'heure des trous noirs », art. cité, p. 14.

¹⁰⁷ S. n., « Les éditions Gallimard rachètent les Editions de Minuit », art. cité.

majoritaire d'une *holding* dans une société devenant désormais filiale n'entraîne pas nécessairement le changement de direction de la structure ciblée. Chez Actes Sud, l'association avec différentes maisons, quelle que soit leur prégnance financière, s'accompagne toujours d'un discours rappelant l'indépendance éditoriale laissée en échange. L'argument fut déjà avancé dès 1988, peu après l'incorporation de Papiers : « Pour ce qui est du choix des pièces d'aujourd'hui, je m'appuie sur Christian Dupeyron, fondateur de "Papiers", qui a très bien réussi à imposer cette collection sur le marché¹⁰⁸. » Cet argument se retrouve encore aujourd'hui au temps des dernières acquisitions, notamment au sujet de Payot et Rivages : « Ce rapprochement a pour but essentiel de pérenniser l'indépendance de nos maisons et de se donner les moyens de faire face aux nouveaux enjeux de notre profession¹⁰⁹. » Ainsi, l'affiliation à la structure-mère est-elle systématiquement synonyme de soumission, et signifie-t-elle de perdre le sens même de l'autorité d'éditeur ? Au sein d'autres groupes, les logiques succédant à la récupération peuvent être variables, y compris pour deux structures récupérées par une même maison-mère. Si la directrice des éditions de la Table Ronde indique que le fait d'appartenir au groupe Madrigall n'engendre « aucune » (Alice Déon) incidence sur la construction ou l'évolution de la ligne éditoriale de la maison, un auteur publiant dans une filiale du même groupe déclare : « Chez mon éditeur, ils n'ont pas un rond. Donc on est dominés, de fait ; dans les petites maisons d'édition, c'est comme ça. », puis :

Ma maison est dominée par la maison-mère ; à force, cette domination pèse sur les auteurs édités dans un bon moment. C'est pour ça qu'ils ont perdu des auteurs. Quand l'éditeur perd un auteur, il est obligé d'aller se justifier auprès de la direction. En plus aujourd'hui, il est concurrencé par des maisons d'édition qui sont vraiment indépendantes [...] (auteur anonyme)

Dans un cas comme dans l'autre, l'indépendance mise en avant n'est pas économique mais éditoriale, imposant d'établir une distinction entre les deux modèles. Celle-ci n'est pas non plus étrangère aux plus grands groupes :

L'intégration à ce qui est devenu Editis n'a pas changé grand-chose dans la politique éditoriale des Presses (éditeur), et c'est d'ailleurs une des vertus du groupe d'avoir préservé l'indépendance éditoriale de toutes ses marques (ce qui était par ailleurs déjà le cas du temps du Groupe des Presses de la Cité). [...] C'est une *holding*, pas une entité unique, chaque société, regroupant elle-même plusieurs marques, a sa propre politique, dont Editis est l'actionnaire unique. (Jean-François Merle)

Le discours tenu par plusieurs des acteurs ciblés par la concentration peut défendre une réalité de l'identité des maisons rachetées. Jean-Claude Lattès, suite à la cession de sa maison éponyme à Hachette et à son arrivée à la direction, affirme ainsi :

Contrôler, c'est un grand mot. Hachette, c'est une fédération. Et une fédération, par essence, c'est quelque chose qui ne se contrôle pas.
- Il y aura toujours concurrence entre les différentes sociétés qui composent Hachette ?
- Absolument. « Concurrence » n'est pas un mot. Stimulation. Un éditeur, un auteur, c'est un couple.

¹⁰⁸ Irène Sadowska-Guillon, « La voie de la découverte de Hubert Nyssen : les éditions Actes Sud », art. cité, p. 127.

¹⁰⁹ Alain Beuve-Méry, « Le groupe Actes Sud rachète les Editions Payot & Rivages », art. cité.

L'éditeur est là pour aider l'auteur, c'est tout¹¹⁰.

En dépit de la dynamique de Hachette tendant à mettre en place des membres de son sérail à la tête des structures reprises, il reste que la critique vivace du remplacement des éditeurs par des « gestionnaires » ou la transformation de ces éditeurs eux-mêmes en gestionnaires n'est pas hégémonique. Conséquemment, une nuance est à établir : la réalité est peut-être celle d'un équilibre entre « liberté éditoriale » et « identité éditoriale ». L'intérêt serait alors d'abord de conserver une certaine « conception » de l'édition ; et la politique deviendrait telle que « Sous réserve d'une rentabilité minimale et de choix éditoriaux se prêtant à une telle exploitation, l'intérêt de cet éditeur est que les maisons rachetées gardent leur personnalité et leur complémentarité¹¹¹. »

4. L'édition sortant de l'édition

4.1. La sortie à grande échelle : « l'édition échappe à l'édition »

La transformation du marché du livre n'est pas que la conséquence d'un changement des pratiques du fait des acteurs composant ce marché, mais aussi la conséquence d'une crise macrostructurelle qui s'observe à l'échelle de l'économie du pays tout entier ; ainsi, afin de comprendre l'impact que ces phénomènes ont eu sur le milieu du livre, il est indispensable d'élargir la réflexion à l'échelle macroéconomique, soit de prendre en considération des éléments extérieurs au milieu strictement culturel. Suite à la période de grande croissance des années 1945-1970, la productivité des pays industrialisés, et de la France qui n'y échappe pas, trouve ses limites : son économie rentre dans une période de récession divisée en deux périodes, s'étendant de 1974 à 1982¹¹². Au début des années 1970, tout un ensemble de facteurs viennent aggraver une situation qui se dessinait déjà en filigrane. Un premier choc monétaire survient en 1971 : l'étalon-or est abandonné, entraînant une première dévaluation du dollar, qui s'ensuit d'une seconde en 1973 suite au krach boursier de la même année. Les producteurs de pétrole augmentent brusquement le prix du carburant, alors que ce dernier représente la principale source d'énergie des pays industrialisés et, de fait, se trouve à la source de la majeure partie de leur production. L'augmentation des prix qui s'ensuit se répercute dans les autres secteurs de ladite production ; ainsi, l'impact du krach sur l'économie n'est pas sans rapport avec la « crise économique que traverse l'édition depuis 1974¹¹³ ». Michèle Dardy-Cetin décrit ainsi :

En 1973, une grève bancaire avait provoqué la faillite de plusieurs petites maisons d'édition. L'édition doit également faire face au carcan du prix imposé sur les livres de poche, les livres scolaires et les réimpressions alors que la crise de l'énergie ne cesse d'augmenter le coût du papier et donc de ces

¹¹⁰ Daniel Grandclément, « Crible : Jean-Claude Lattès » [entretien télévisé], dans *Antenne 2 midi*, 25 août 1981.

¹¹¹ Elisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, op. cit., p. 414.

¹¹² Voir notamment Ernest Mandel, *La Crise : Les faits, leur interprétation marxiste*, Flammarion, coll. « Champs », 1985.

¹¹³ Bénédicte Reynaud, « L'Emprise des groupes : sur l'édition française au début des années 1980 », art. cité, p. 3.

publications¹¹⁴.

Confrontés à des augmentations du prix du papier, « allant de 35 à 80 % » au cours de l'année 1973¹¹⁵, les éditeurs sont en conséquence contraints d'augmenter le prix des nouveautés¹¹⁶ et de ralentir leur production. L'échec d'un grand nombre des structures naissantes au cours du « printemps des éditeurs », contemporain à cette période, peut dès lors se comprendre par l'incapacité de ces structures, limitées à des moyens artisanaux, à assurer une production stable et à engendrer un véritable bénéfice qui leur aurait permis de survivre. Un nouveau choc pétrolier a lieu en 1979¹¹⁷, plus rude encore que le précédent, et entraîne une nouvelle baisse des investissements mais, paradoxalement, n'empêche pourtant pas le développement du monde du livre : la presse et l'édition restent parmi les secteurs qui continuent d'être rentables dans les années 1970-1980 :

Parmi les branches dont la production a le plus augmenté entre 1979 et 1984 figurent en bonne place la parachimie et la pharmacie, la presse-édition, la transformation des matières plastiques [...]. Leur croissance s'appuie sur une demande intérieure très dynamique, et permet à la plupart d'entre elles de maintenir leurs effectifs, ou même de créer des emplois. [...] ces secteurs ont une rentabilité supérieure à la moyenne¹¹⁸.

La croissance reste alors entre 2,7 et 2,8 %¹¹⁹. Ces chiffres prometteurs laisseraient penser que la situation économique épargnerait le secteur éditorial. Selon Jacques Michon, « La crise économique de 1982 ne semble pas avoir affecté de manière significative » le « progrès remarquable¹²⁰ » de l'édition depuis vingt ans, « ce qui viendrait confirmer un préjugé solidement ancré dans les milieux de l'édition suivant lequel l'industrie du livre échapperait aux problèmes économiques qui affectent les autres secteurs commerciaux en temps de crise. L'édition aurait ses propres cycles de croissance en récession¹²¹. » Si le secteur reste porteur, l'explication est sans doute à chercher du côté des plus grandes structures, dont la puissance assure la stabilité du marché. La concentration à l'œuvre dans les grands groupes éditoriaux, autrement dit le regroupement du capital en un nombre réduit de points, est un phénomène permis entre autres, comme vu, par le développement des lois en faveur de la croissance. Mais peut-être ces regroupements peuvent-ils aussi s'analyser comme un moyen de résister à cette crise :

La crise des années 1970 n'est pas seulement provoquée par l'augmentation des coûts de l'énergie et des

¹¹⁴ Michèle Dardy-Cretin, « 1975. La naissance de la Direction du livre », art. cité.

¹¹⁵ Olivier Bessard-Banquy, *L'Industrie des lettres*, op.cit., p. 25, citant *Le Monde* du 1er octobre 1974.

¹¹⁶ De 10 à 50 % selon les sources, d'après Olivier Bessard-Banquy, *L'Industrie des lettres*, idem.

¹¹⁷ Les raisons sont alors à chercher dans les bouleversements en cours en Iran (alors l'un des principaux pays producteurs de pétrole), les conflits entre Iran et Irak l'année suivante, mais aussi dans les conséquences du premier choc pétrolier, qui se font encore ressentir.

¹¹⁸ Michel Delattre, « 1979-1984 : une nouvelle donne pour les branches de l'industrie », dans *Economie et statistique*, n°186, 1986, p. 4.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹²⁰ Jacques Michon, « L'édition littéraire saisie par le marché », dans *Communication, Information, Médias, Théories*, n°12-1, 1991, p. 29. Jacques Michon étend également son raisonnement à la situation du livre au Québec, qui répond aux mêmes logiques que celles constatables en France à cette période.

¹²¹ *Ibid.*, p. 41.

matières premières, elle correspond aussi à une saturation des marchés industriels les plus porteurs de la première moitié du XX^{ème} siècle, donc à une récession des industries concernées [...] L'objectif des groupes financiers étant, par définition, de valoriser leurs capitaux, ils sont prêts à intervenir dans les industries et les commerces les plus rentables [...] en quoi l'édition de livre, avec sa mauvaise réputation de profession à haut risque et à faibles marges bénéficiaires, peut-elle les intéresser¹²² ?

De fait, une hypothèse doit être émise : cette crise est-elle paradoxalement un facteur favorisant les regroupements éditoriaux que nous avons pu observer ? Bénédicte Reynaud nous fournit un indice à ce sujet :

Malgré l'éloignement des univers sociaux, malgré la crise économique que traverse l'édition depuis 1974, malgré des propriétés du monde éditorial qui rendent complexes une prise de contrôle et l'accès à une position dominante [...] le PDG de Havas, Yves Cannac, et celui de Matra, Jean-Luc Lagardère, sont conduits à décider, presque au même moment, d'entrer dans l'édition¹²³.

Ainsi, en dépit d'une crise qui n'épargne pas l'édition, ce secteur reste intéressant pour les investisseurs, mais surtout – comme cela était prévisible – en ce qui concerne les grands groupes : « Pour des groupes comme Havas ou Matra, l'édition apparaît comme un secteur rentable, à condition de le transformer non seulement par un redéploiement de l'offre vers des « produits lourds » (comme les encyclopédies et les dictionnaires), mais aussi par l'introduction d'un nouveau marketing fondé sur des investissements importants¹²⁴. » Si l'apparition d'un grand nombre de structures au cours du « printemps des éditeurs » est, comme supposé, une réponse aux phénomènes de concentration, ce sont ces mêmes phénomènes de concentration qui, paradoxalement, permettent sans doute aux grands groupes de survivre à la crise.

La transformation ne signe pas que l'arrivée des commerciaux aux postes de décision, mais est aussi la marque d'un changement d'échelle. Outre les reprises variées mais internes au milieu du livre, l'élément allant le plus changer la donne est incarné par le contrôle des plus grands groupes d'édition par des sociétés de portefeuille à partir des années 1980. Si la reprise par Sven Nielsen en 1962 de l'Union financière de Paris, *holding* d'investissement, témoigne déjà de l'immiscion de secteurs externes au livre dans le milieu éditorial, les principaux événements à prendre en compte surviennent deux décennies plus tard. Bernard Cassen résume ainsi : « L'édition est depuis quelques années le terrain de grandes manœuvres financières internationales – fusions, offres publiques d'achat (OPA) sauvages ou amicales, participations croisées – dont l'ampleur et la brutalité ne le cèdent en rien à celles qui ont cours dans d'autres domaines touchant de moins près à la création intellectuelle¹²⁵. » Hachette, jusqu'alors dirigée familialement par les héritiers du fondateur, est acquis en 1980 par Matra, alors présidé par Jean-Luc Lagardère. L'emprise à hauteur de 83 % du

¹²² Jean-Marie Bouvaist, *Pratiques et métiers de l'édition*, op. cit., p. 17.

¹²³ Bénédicte Reynaud, « L'emprise des groupes : sur l'édition française au début des années 1980 », art. cité, p. 3.

¹²⁴ *Ibid*, p. 4.

¹²⁵ Bernard Cassen, « L'édition à l'encan », dans *Le Monde diplomatique*, avril 1988, p. 26.

capital de Hachette s'est faite « profitant de l'éparpillement de ses actions¹²⁶ ». L'autre membre du « duopole » connaît un destin similaire. En 1986, la Générale Occidentale, société d'investissement dirigée par James Goldsmith prend le contrôle des Presses de la Cité à la suite d'une OPA hostile. En 1987, la Générale Occidentale passe sous le contrôle de la Compagnie Générale d'Electricité (CGE). Elle verra alors ses actifs lui échapper peu à peu, quoique le groupe des Presses demeure. La CGE devient par défaut le second éditeur français. Le 16 février 1988, la Générale Occidentale crée à parts égales avec CEP Communication, filiale de Havas, une *holding* sous le nom de « Groupe de la Cité¹²⁷ ». Phénomène moins médiatisé, l'institut de développement industriel (IDI) a été actionnaire majoritaire des éditions Robert Laffont de 1982 à 1990 (date de sa reprise par le Groupe de la Cité)¹²⁸. Les logiques se poursuivent dans les décennies suivantes : en 1996, Havas absorbe sa filiale CEP-Communication, qui appartient désormais à 100 % au groupe. La « boucle est bouclée¹²⁹ », et le Groupe de la Cité devient de fait également filiale de Havas, puis prend le nom de Havas Publications Edition (HPE). En mars 1998, le groupe Havas est racheté à 100 % par la Compagnie Générale des Eaux, qui deviendra Vivendi en avril de la même année¹³⁰. A cet égard, la qualification de la domination du marché éditorial français par le duopole « Hachette/Groupe de la Cité », tout au long de la seconde moitié du XXème siècle, peut être aussi raisonnablement qualifiée de duopole « Matra-Lagardère/Vivendi ». A cette fin,

Il ne fait plus de doute aujourd'hui que l'entrée de Havas et de Matra dans l'édition, au début des années 1980, marque le début d'une transformation profonde du champ éditorial, au point que l'on peut parler de l'invention d'un nouveau secteur, celui de l'édition-communication. Le livre serait alors un des produits nécessaires à toute entreprise qui prétend briguer la place de leader dans le domaine de la communication¹³¹.

Par l'arrivée au pouvoir de groupes originellement étrangers au livre, « l'édition échappe à l'édition¹³² ». La récupération des industries culturelles par divers groupes financiers marque les débuts d'une période au sein de laquelle, plus encore que par l'arrivée des « gestionnaires » au sein des maisons d'édition, se constate une dissolution aggravée du pouvoir éditorial : « L'histoire de l'édition française depuis vingt ans [1970] est en grande partie dominée par la constitution des grandes sociétés de distribution du livre. Leur création a presque toujours rendu nécessaire le

¹²⁶ Elisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, op. cit., p. 416.

¹²⁷ S. n., « La Générale Occidentale et CEP Communication créent le Groupe de la Cité, un nouveau géant de l'édition », art. cité.

¹²⁸ B. A., « La réorganisation du groupe Robert Laffont » [en ligne], dans *Le Monde*, 18 janvier 1982. https://www.lemonde.fr/archives/article/1982/01/18/la-reorganisation-du-groupe-robert-laffont-m-francois-d-esneval-nouveau-directeur-general-deux-accords-conclus-avec-albin-michel-et-nathan_3108080_1819218.html [consulté le 30 juin 2023].

¹²⁹ Pierre de Gasquet, « CEP Communication s'apprête à absorber le Groupe de la Cité » [en ligne], dans *Les Echos*, 5 avril 1996. <https://www.lesechos.fr/amp/832852> [consulté le 30 juin 2023].

¹³⁰ <https://www.editis.com/a-propos-deditis-2/notre-histoire/> [consulté le 30 juin 2023].

¹³¹ Bénédicte Reynaud, « L'emprise des groupes : sur l'édition française au début des années 1980 », art. cité, p. 3.

¹³² Selon une formule de Fabrice Piault, rédacteur en chef de *Livres Hebdo*, prononcée en 1997. Voir Pascal Durand, « L'édition à l'heure des trous noirs », art. cité.

recours à des groupes financiers qui en ont profité pour placer leurs hommes aux postes de décision¹³³. » Ce contrôle entraîne également l'affaiblissement du capital symbolique incarné par l'objet-livre, au profit de la recherche de rentabilité. Bourdieu cite ainsi Bernard Fixot, directeur des éditions XO :

Pour moi, c'est un petit peu difficile de voir l'édition passer aux mains de gens qui [...] n'aiment pas vraiment les livres, qui auraient été aussi bien patrons dans une entreprise pharmaceutique. » Et la limite extrême est atteinte lorsque, avec « ce système qui vient des Etats-Unis, les maisons sont souvent aux mains de groupes qui n'ont rien à voir avec l'édition, c'est-à-dire des banques, des sociétés pétrolières, des compagnies générales d'électricité¹³⁴.

Le but visé par de telles récupérations est double ; ainsi, selon Jean-Marie Bouvaist qui interroge la logique dissimulée derrière l'intérêt de ces acteurs pour le secteur de l'édition, les « spécialistes de la prospective¹³⁵ » avançaient la place prépondérante des industries culturelles dans le PIB des pays développés (prévu, dans les années 1970, à 25 % du PIB pour les années 1980-1990) ; de fait, leur rentabilité à venir explique leur appropriation par les grands groupes financiers. Toutefois, le milieu du livre est alors considéré comme ayant « mauvaise réputation », engendrant de « faibles marges bénéficiaires ». Découlant du fait que l'édition n'est pas particulièrement rentable, le but devient la génération d'un capital symbolique. Ainsi, Selon Bénédicte Reynaud : « L'édition comme la presse sont des activités qui contribuent à modifier l'image du groupe, encore trop liée aux missiles¹³⁶. Ce sont des intérêts symboliques, non seulement du groupe Matra, mais aussi de Lagardère lui-même, qui expliqueraient l'investissement dans l'édition¹³⁷. » La première des raisons de ces reprises se trouve dès lors dans le rôle d'« observatoire¹³⁸ » que le milieu incarnerait.

La réalité d'une « sortie de l'édition hors de l'édition », telle qu'elle avait pu prendre forme en 1980 avec le rachat de Hachette par Matra, se poursuit à large échelle à l'ère contemporaine. Le rôle des groupes financiers, extérieurs à l'édition mais tentant de s'insérer dans son contrôle, ne se dément pas non plus après les années 2000 ; ce rôle prend diverses formes ; la place de ces agents « extérieurs » peut être celle d'une structure-mère. Ainsi, Le « Groupe de la Cité » devenu Editis change plusieurs fois de mains : Wendel (2004), puis Planeta (2008), et rejoint de nouveau Vivendi (2019). Dans une dynamique similaire mais moins puissante sur le marché, le groupe Humensis naît en 2016 de la fusion de Belin et des Presses universitaires de France, sous le contrôle de leur actionnaire majoritaire, la société de réassurance Scor ; à cette occasion est mis fin à la plus longue

¹³³ Jean-Marie Bouvaist *Pratiques et métiers de l'édition*, op. cit., p. 17.

¹³⁴ Pierre Bourdieu, « Une révolution conservatrice dans l'édition », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°126-127, 1999, p. 17.

¹³⁵ *Idem*.

¹³⁶ Matra est alors encore un spécialiste de l'armement.

¹³⁷ Bénédicte Reynaud, « L'Emprise des groupes : sur l'édition française au début des années 1980 », art. cité, p. 4.

¹³⁸ Jean-Marie Bouvaist, *Pratiques et métiers de l'édition*, op. cit., p. 17.

période d'indépendance d'une structure éditoriale française. Plus modérément, cette infiltration peut prendre la forme de prises de participation. Même chez les éditeurs indépendants, celles-ci peuvent provenir de « l'extérieur » : en 2013, Madrigall (la *holding* détenant Gallimard et Flammarion) ouvre son capital en bourse à hauteur de 10 %, pour augmenter son capital de 40 millions d'euros¹³⁹. Depuis, LVMH en possède 9,5 %. Cette intrusion du monde financier s'observe aussi dans certains processus d'acquisition (ou leur tentative) : lors du rachat de Vivendi Universal Publishing par le groupe Lagardère en 2002, Gallimard et La Martinière « avaient eux-mêmes postulé au rachat de l'ex-empire éditorial [...] en s'associant pour l'occasion à la “plate-forme” montée par Paribas affaires industrielles¹⁴⁰. » En somme, la réalité des rachats et reprises de capitaux s'inscrit dans une poursuite des constatations de la deuxième moitié du siècle précédent. Et de nouveau, ces rapprochements sont très vite sources de préoccupations, tel que l'exprime Pascal Durand en 2004 à l'occasion du rachat de VUP par Hachette :

Il est à craindre que nous assistions au passage accéléré du secteur éditorial sous le contrôle d'entreprises pour lesquelles non seulement le livre ne représente qu'un produit industriel comme un autre, mais pour lesquelles également ce dernier, et plus largement la production intellectuelle, ne constituent pas la raison sociale fondamentale¹⁴¹.

Ou tel que le remarquent les institutions étatiques :

La mainmise qui paraît s'opérer sur le monde littéraire par certaines sociétés d'investissements, dont la vocation est peu littéraire, finit de jeter la suspicion sur un système qui n'est plus que mercantile puisque marqué par les rachats, les concentrations et la création de grands groupes qui sont l'apanage d'autres secteurs de l'économie¹⁴².

Outre l'acquisition d'Editis par Vivendi en 2019, la dernière affaire d'importance en date dans le milieu des puissants est l'annonce de la reprise, par le même Vivendi, du Groupe Lagardère en 2022. Ironique miroir de la situation de 2002, la situation soulève des craintes similaires à celles formulées à l'époque¹⁴³.

4.2. La sortie à l'échelle structurelle : l'édition hors des « gens de lettres »

Au début du XX^e siècle, l'édition française reste « très attachée à des structures

¹³⁹ Alexandre Debouté, « Gallimard se prépare à ouvrir son capital » [en ligne], dans *Le Figaro*, 12 août 2013. [https://www.lefigaro.fr/medias/2013/08/12/20004-20130812ARTFIG00398-gallimard-se-prepare-a-ouvrir-son-capital.php#:~:text=En%20r%C3%A9alisant%20cette%20ouverture%20de,\(250%20millions%20au%20total\)](https://www.lefigaro.fr/medias/2013/08/12/20004-20130812ARTFIG00398-gallimard-se-prepare-a-ouvrir-son-capital.php#:~:text=En%20r%C3%A9alisant%20cette%20ouverture%20de,(250%20millions%20au%20total)) [consulté le 30 juin 2023].

¹⁴⁰ Ange-Dominique Bouzet, « L'empire Hachette sur la table ronde de l'édition » [en ligne], dans *Libération*, 28 janvier 2003. https://www.liberation.fr/culture/2003/01/28/l'empire-hachette-sur-la-table-ronde-de-l-edition_429193/%3foutputType=amp [consulté le 30 juin 2023].

¹⁴¹ Pascal Durand, « L'édition à l'heure des trous noirs », art. cité, p. 13.

¹⁴² Collectif, *Rapport d'activité pour l'année 2004*, Service central de prévention de la corruption, 2005, p. 78.

¹⁴³ Nicole Vulser, « La Commission européenne ouvre une enquête approfondie sur le rachat de Lagardère par Vivendi » [en ligne], dans *Le Monde*, 30 novembre 2022. https://www.lemonde.fr/economie/article/2022/11/30/la-commission-europeenne-ouvre-une-enquete-appfondie-sur-le-rachat-de-lagardere-par-vivendi_6152431_3234.html [consulté le 30 juin 2023].

familiales¹⁴⁴ » et certains grands groupes demeurent encore contrôlés par les créateurs originels des sociétés ou leur héritiers directs, à l'image d'Antoine Gallimard, ayant « bataillé dur pour maintenir son indépendance, rachetant au fil des années les parts des autres héritiers et écartant les *outsiders* qui cherchaient à investir dans la société¹⁴⁵ », d'Actes Sud ou d'Albin Michel, dirigés respectivement par la fille et le petit-fils des fondateurs. Les structures de taille plus modeste appliquent régulièrement le même raisonnement, à l'exemple des Editions Maurice Nadeau ou Minuit, ou restent dans un « giron », à l'exemple des éditions José Corti. La transformation du champ de production littéraire par voie de concentration tend cependant, pour nombre d'autres entreprises, à rompre progressivement cette préservation : ainsi, « Parmi les 10 premières maisons d'édition en 1981, 4 d'entre elles sont sous contrôle familial (elles étaient 8 en 1966, dont 3 sous contrôle majoritaire familial¹⁴⁶. » L'ouverture partielle des capitaux d'une structure à des sources de financement extérieures à la famille héritière du ou des fondateurs peut reposer sur une volonté de développement : quoique le capital de Flammarion soit essentiellement revenu dans les mains de la famille à la fin des années 1980¹⁴⁷, et que la direction soit assurée par ces mêmes membres (Henri Flammarion est alors Président du conseil d'administration et Charles-Henri, son fils, directeur général), et bien que cette concentration ait permis de « préserver l'indépendance » de la maison, ces décisions en ont aussi, selon Charles-Henri Flammarion, « sans doute bridé [la] croissance¹⁴⁸ ». Mais de telles décisions témoignent le plus souvent de la fragilisation économique de l'entreprise concernée :

Du côté de l'offre, l'affaiblissement du pouvoir familial, depuis le début des années 1980, constitue à la fois une condition nécessaire à une prise de contrôle, en même temps que le signe que l'édition est un univers très complexe : chaque transmission de patrimoine s'accompagne en réalité, et même si elle n'est pas monnayée à sa valeur, de la transmission du capital physique, du capital social et du capital symbolique¹⁴⁹.

La transformation des entreprises suite à l'ouverture de leur capital s'explique donc par les logiques de financiarisation de leur gestion, phénomène qui se produit

lorsqu'il y a disjonction entre l'objectif des propriétaires de l'entreprise (faire des profits, le plus rapidement possible et avec le plus fort taux de rentabilité) et ceux qui réalisent les produits. La financiarisation désigne aussi le fait qu'une part croissante des entreprises est cotée en bourse, leur

¹⁴⁴ Elisabeth Parinet, « Une entreprise : la maison d'édition », art. cité, p. 132-133.

¹⁴⁵ André Schiffrin, *Le Contrôle de la Parole*, La Fabrique, 2005, p. 24.

¹⁴⁶ Bénédicte Reynaud, « L'emprise des groupes : sur l'édition française au début des années 1980 », art. cité, p. 6.

¹⁴⁷ En 1969, la librairie Ernest Flammarion appartient alors pour 37,5 % à la famille d'Armand et pour 62,5 % aux descendants de Charles. Suite à l'ouverture des capitaux à des investisseurs externes et à leur progressive récupération, à la fin des années 1980, les héritiers d'Henri possèdent 85,89 % des parts de la société et ceux de Claude, 14,11 %. Toutes les informations relatives aux éditions Flammarion sont tirées de l'article de Pascal Fouché, « Flammarion : une famille, des entreprises » [en ligne], dans *Livre hebdo*, 1er mai 2015. <https://www.livreshebdo.fr/article/flammarion1-une-famille-des-entreprises> <https://www.livreshebdo.fr/article/flammarion1-une-famille-des-entreprises> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁴⁸ *Idem*, citant *Challenges*, janvier 1996.

¹⁴⁹ Bénédicte Reynaud, « L'emprise des groupes : sur l'édition française au début des années 1980 », art. cité, p. 6.

contrôle tendant ainsi vers un contrôle managérial, du moins pour celles dont le capital est le plus dilué¹⁵⁰.

L'affaiblissement ou le renforcement de l'indépendance financière d'une maison s'observe à l'aune de la constitution de ses éléments ; ainsi, la liste des administrateurs d'une entreprise, et *a fortiori* l'identité de ses présidents et/ou directeurs généraux (dans le cas d'une SA) ou de ses gérants (dans le cas d'une SARL) sont autant d'indices témoignant de l'ingérence d'une maison-mère dans les décisions budgétaires et de gestion de la filiale observée. Une rupture s'effectue dès lors que la société familiale, pour son développement et son expansion, recherche des capitaux extérieurs, à plus forte raison quand l'intermission est majoritaire, impliquant nécessairement la perte de contrôle par les héritiers. La maîtrise de la stratégie éditoriale n'est plus nécessairement gérée par des « éditeurs » mais par des actionnaires constituant les comités de direction des structures et, à ce titre, aptes à prendre des décisions relatives à l'exercice budgétaire de ces dernières. Ainsi, les politiques éditoriales ne suivent plus nécessairement une orientation fondée sur des traditions héritées des ascendants, autrement dit sur la filiation directe, mais sur celles des dirigeants qui répondent aux exigences de leurs commanditaires. Dans le cas d'une prise de participation majoritaire, la reprise d'une structure peut également entraîner un changement à la direction de la maison en mettant en place des individus issus de la société acquéreuse, permettant ainsi d'en contrôler la production, à l'exemple des éditions Lattès, dont la reprise engendre un contrôle total de la société qui s'ensuivra – en accord avec le fondateur, la direction étant dès lors détenue par des acteurs en provenance de la maison-mère¹⁵¹. Dans une logique comparable, les éditions Calmann-Lévy sont jusqu'en 1985 dirigées par Alain Oulman, héritier en ligne directe du fondateur Calmann. La nouvelle direction est alors confiée à Jean-Etienne Cohen-Séat, ancien haut responsable de Hachette et « coopté » pour occuper ses nouvelles responsabilités¹⁵². Faisant suite à Florence Sultan, la direction est assurée depuis 2016 par Philippe Robinet, dont il est assuré qu'il « saura préserver l'héritage de Calmann-Lévy tout en l'entraînant vers de grands succès commerciaux¹⁵³ ». La présidence du conseil d'administration est aujourd'hui assurée par Nathalie Jouven, également secrétaire générale de la branche littérature chez Hachette Livre et directrice générale du groupe Hatier. Mais de telles transformations ne sont pas, parfois, sans poser quelques écueils. L'héritier, toujours membre des administrateurs de la maison, dit « s'interroger sur

¹⁵⁰ Christian Robin, « Conditions de production et contenus, tenir compte de la complexité des productions culturelles », art. cité, p. 67.

¹⁵¹ Suite au départ de Jean-Claude Lattès, la maison est alors dirigée par Bernard Privat, auparavant à la tête de Grasset. Plusieurs années plus tard, en 1995, la direction est reprise par Isabelle Laffont, fille de l'éditeur et fondateur de la maison Robert Laffont. Son frère lui succède en 2014, avant de laisser la place à Véronique Cardi, alors directrice du Livre de Poche – appartenant aussi à Hachette, en 2019.

¹⁵² Bernard Allio, « Il ira loin » [en ligne], dans *Le Monde*, 11 février 1985. https://www.lemonde.fr/archives/article/1985/02/11/il-ira-loin_2751276_1819218.html [consulté le 30 juin 2023].

¹⁵³ S. n., « Communiqué de presse : Philippe Robinet est nommé Directeur général de Calmann-Lévy » [en ligne], dans *Lagardère*, 11 mai 2016. <https://www.lagardere.com/communiqu%C3%A9-philippe-robinet-est-nomme-directeur-general-de-calmann-levy/> [consulté le 30 juin 2023].

l'orientation éditoriale licencieuse impulsée par le groupe Hachette Livre chez Calmann-Lévy » à l'occasion de la parution d'un ouvrage érotique¹⁵⁴. Les bénéfices engendrés étant réalisés prioritairement au profit des actionnaires, l'orientation première devient le rendement. La nomination, à la direction d'une structure, d'une personne issue de l'entreprise acquéreuse de parts majoritaires témoigne parfaitement de la volonté de prise de contrôle ; s'ensuit une réorientation de la ligne éditoriale, aussi subtile soit-elle : cette réorganisation a pour objectif de rendre la société reprise stable, viable, ou d'augmenter ses bénéfices. Les années 1980 et 1990 signent la brisure nette de la détention par les fondateurs ou leurs héritiers des parts sociales de grandes maisons d'édition emblématiques de l'histoire éditoriale et littéraire française. Ainsi, le changement de mentalité qui s'opère chez plusieurs acteurs est le suivant : l'édition n'aurait plus besoin d'être familiale.

¹⁵⁴ Clément Solym, « La famille Calmann-Lévy accuse Hachette de faire de l'argent avec le cul » [en ligne], dans *Actualité*, 19 mai 2016. <https://www.actualitte.com/article/33360/adaptation/la-famille-calmann-levy-accuse-hachette-de-faire-de-l-argent-avec-le-cul> [consulté le 30 juin 2023].

Annexe 2 – Le livre de poche entre forme de consécration éditoriale et stratégie économique

1. Contexte d'apparition

La forme moderne du livre de poche est héritée de multiples tentatives précurseuses déjà visibles au XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème}. Possédant à la fois la caractéristique du prix modéré et celle du format (d'où son appellation), plusieurs éditeurs revendiquent la paternité de l'invention du procédé, à l'exemple de Jules Tallandier qui, de 1915 à 1941, tient une collection de livres à bas prix nommée « Le livre de poche¹⁵⁵ ». Mais la popularité du modèle connaît surtout en France un tournant en 1953, lorsque le nom de collection de Tallandier est racheté pour le compte de la Librairie générale française (filiale de Hachette), à l'initiative d'Henri Filipacchi qui en était alors secrétaire général. La particularité du « Livre de poche » de Hachette est multiple : elle survient dans une période croissante de demande de livres bon marché, s'ouvre à tous les domaines dont la littérature générale, et couvre l'adaptation de toutes les succursales de la maison-mère, s'assurant de fait un large fonds dans lequel puiser dès ses débuts. A la suite de Hachette, nombre d'éditeurs littéraires vont faire naître leurs propres collections de poche dans les années suivantes, ne faisant que renforcer le poids du phénomène sur le marché : « En ce début des années 1960, le marché du “poche” prend son essor : quelque trente collections voient le jour entre 1953 et 1961, essentiellement dans le domaine de la littérature, et douze pour la seule année 1962¹⁵⁶. » Bien plus qu'une tendance, l'apparition puis l'évolution du poche accompagne l'ensemble de la mutation de l'édition et s'en fait même le reflet de ses regroupements, fusions, ou stratégies d'indépendance : la création de la SODIS par Gallimard en 1971 entérine la rupture entre Hachette et Gallimard (permettant à cette dernière de gagner son indépendance en matière de distribution) ; l'année suivante voit le lancement de « Folio » ; conséquence logique de cette séparation, cette nouvelle collection de poche permettant à Gallimard de s'affranchir de Hachette dans le processus d'adaptation. Mais le développement du groupe entraîne aussi de progressives accaparements : fondée en 1958 par Frédéric Ditis à la demande d'Henri Flammarion, « J'ai lu » se veut concurrente de la collection lancée par Hachette quelques années plus tôt¹⁵⁷. En 1964, Flammarion lance en coédition avec les éditions Garnier une nouvelle collection de poche, « Garnier-Flammarion » (GF depuis 1979). « J'ai Lu » est rattaché à Flammarion en 2004, éditions elles-mêmes rachetées par le

¹⁵⁵ Jean-Yves Mollier, « L'entrée dans l'ère des cent mille, un tournant irréversible », art. cité, p. 48.

¹⁵⁶ Voir Patricia Sorel, « Les débuts de “10/18” (1962-1968) : “une petite révolution dans l'édition française” », dans *Revue Historique*, n°678, 2016/2, p. 81-102, selon Yvonne Johannot, *Quand le livre devient poche : une sémiologie du livre au format de poche*, Presses universitaires de Grenoble, 1978, p. 167-173.

¹⁵⁷ AFP, « Frédéric Ditis, fondateur de la collection J'ai Lu est mort », dans *Libération*, 11 février 1995.

groupe Madrigall en 2012. Du côté des Presses de la Cité, la collection « 10/18 » est créée à l'Union générale d'édition en mai 1962 par Paul Chantrel, la même année que la collection « Presse pocket ». En 1971, la réorganisation des services de diffusion et de distribution de l'UGE couvre les deux collections. Vivendi Universal Pocket devient Havas poche, puis Univers poche. L'acte d'acquisition d'une entreprise devient le moyen de progressivement contrôler certains segments spécifiques du marché, dont fait partie le poche. De tels rapprochements n'entraînent pas nécessairement de fusion des départements comparables : les trois branches « Folio », « J'ai lu » et « Garnier-Flammarion », qui ne sont plus en concurrence directe, n'ont pas été fusionnées : chaque branche conserve son identité visuelle et son capital symbolique, par delà la perte d'indépendance économique¹⁵⁸. La tendance à ouvrir ses activités au poche se poursuit progressivement chez nombre d'acteurs, grands comme petits, tout au long des décennies suivantes¹⁵⁹. Dans certains cas, plus que de simples collections, des branches entières deviennent dédiées à cette activité. La création ininterrompue de collections, voire de succursales dédiées au sein des entreprises, et ceci indifféremment de leur taille, témoigne de la prise en compte de son importance économique sur le marché du livre. Nouvelle dimension de l'« édition populaire » depuis la seconde moitié du XX^e siècle, le format essuie cependant de nombreuses critiques dès les débuts de son renouveau, de la part des divers acteurs du monde du livre. Critiques, éditeurs ou auteurs y voient parfois un « avilissement de la littérature¹⁶⁰ », ou parfois une menace économique justifiant le refus de l'adaptation.¹⁶¹ La réalité des logiques marchandes confrontée à la recherche de la légitimité littéraire peut alors entraîner de tardives concessions : ayant publié son premier ouvrage dans ce format en 1980, et n'en comptant que 15 jusqu'en 2001, Minuit change progressivement de dynamique sous la direction d'Irène Lindon : « Double » est en 2023 riche de plus de 130 titres¹⁶². Cette « concession » peut aussi plus subtilement prendre la forme d'un recours pour certains aux « semi-poches », à l'exemple de Corti et de la collection « Les massicotés ». Mais passées les critiques qu'il affronta essentiellement au long des années 1960, le format acquiert progressivement une certaine légitimité, voire devient lui-même le moyen d'accès à cette dernière. C'est notamment le livre de poche qui permet à Michel Tournier, certes déjà consacré par divers prix littéraires¹⁶³,

¹⁵⁸ Un phénomène similaire s'observe ainsi chez Actes Sud, au sujet de la « Petite bibliothèque Payot », collection de poche lancée en janvier 1962 et rattachée à Actes Sud en 2013 suite au rachat de Payot & Rivages. Actes Sud dispose déjà de sa propre collection de poche, « Babel », elle-même subdivisée.

¹⁵⁹ « La petite bibliothèque Maspero » aux éditions Maspero débute en 1967 ; « Points » au Seuil en 1970 ; « Babel » chez Actes Sud 1989 ; « Pavillons poches » chez Robert Laffont en 2005, etc.

¹⁶⁰ Elisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, op. cit., p. 404.

¹⁶¹ Marion van Renterghem, « Mais qui donc a peur du livre de poche ? », [en ligne], dans *Le Monde*, 15 avril 1995. https://www.lemonde.fr/archives/article/1995/04/15/mais-qui-donc-a-peur-du-livre-de-poche_3868728_1819218.html [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶² http://www.leseditionsdeminuit.fr/collection-%C2%AB_Double_%C2%BB-53-1-1-0-1.html [consulté le 30 juin 2023].

¹⁶³ *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, paru en 1967, est récompensé du Grand Prix de l'Académie française et *Le Roi des Aulnes*, paru en 1970, est récompensé du prix Goncourt à l'unanimité.

d'être véritablement canonisé par l'adaptation *Vendredi ou la vie sauvage*¹⁶⁴ en 1971. « [F]acteur de clacissisation le plus déterminant¹⁶⁵ », en ce qu'elle « favorise [...] l'inscription dans le durable¹⁶⁶ », l'adaptation permettant de toucher un plus grand public et d'accéder à la reconnaissance est un phénomène se retrouvant toujours aujourd'hui, à l'instar de Michel Bussi dont le poche « a eu un effet *best-seller* sur tout le reste de [s]a production¹⁶⁷ » tout en décroissant l'auteur de la littérature de genre pour le faire basculer dans la littérature générale. Plus qu'un exemple de production sérielle parmi d'autres, le poche signe la possibilité de la consécration auctoriale par le truchement de la démocratisation culturelle. En somme, le livre de poche n'est pas tant révolution que poursuite d'anciens modèles, visant encore et toujours sous diverses justifications à rendre le livre accessible au plus grand nombre. Acteurs puissants, acteurs en marge, résistance, ouverture ou concession, tous partagent un ensemble de postures éditoriales vis-à-vis du poche. La prise en compte de la masse lectorale comme marqueur de la reconnaissance devient par ce format le relais d'un ensemble de stratégies répondant à des pratiques et logiques aussi bien symboliques qu'économiques.

2. Consécration ou stratégie économique ?

Sauf en cas de publication directe en poche, phénomène assez rare dans le milieu éditorial français, le passage vers ce format ne remplit *a priori* pas la fonction de « découverte » ; dans plusieurs discours, sa justification naît conséquemment de la rencontre d'un succès préalable réalisé sur le grand format :

Tout auteur a envie de passer en poche, parce que c'est une seconde vie pour son livre, c'est plus de temps sur le marché. Un grand format reste en avant dans les librairies de trois à six mois, un peu plus si succès exceptionnel, alors qu'un poche, même sorti il y a plusieurs années, peut toujours être facilement retrouvable ou commandable, mis à l'honneur s'il vend bien. (Anaïs Pournin)

Le passage en poche justifié par un succès antérieur laisse apercevoir un temps moyen d'adaptation relativement constant, dans un battement allant de six à douze mois ; quelques extrêmes se rencontrent ponctuellement, démontrant différentes approches de cette stratégie ; ainsi, le délai dans l'adaptation peut être considérablement rallongé¹⁶⁸. Plus qu'une recherche

¹⁶⁴ Cette consécration s'est faite de plus par le système scolaire, qui en fait une lecture prescrite. *Vendredi ou la vie sauvage* est ainsi une adaptation de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* à destination de la jeunesse.

¹⁶⁵ Sylvie Ducas, « Michel Tournier : sociogenèse d'un auteur classique », dans Arlette Bouloumié (dir.), *Michel Tournier : la réception d'une œuvre en France et à l'étranger*, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 15-28.

¹⁶⁶ *Idem.*

¹⁶⁷ « Entretien avec Michel Bussi », dans Olivier Bessard-Banquy *et al.*, *Best-sellers : l'industrie du succès*, op. cit., p. 152.

¹⁶⁸ Le prix Goncourt 2018, obtenu par Nicolas Mathieu pour *Leurs enfants après eux* (Actes Sud) a paru en grand format en août 2018. Le format poche, dans la collection « Babel, est sorti deux ans plus tard, en août 2020. *L'Amant* de Marguerite Duras, jamais adapté en poche par les éditions de Minuit et représentant « 60 % » du chiffre d'affaires réalisé sur le fonds par la maison, représente possiblement un extrême de cette situation. Le rachat de Minuit par Madrigall,

d'entérinement de la reconnaissance auctoriale, l'argument porte sur une volonté de faire perdurer des revenus importants : « [...] des livres se vendent extrêmement bien en grand format et n'ont pas intérêt à passer en poche : le prix de vente étant plus élevé, autant continuer l'exploitation en grand format. Je pense notamment au *Capital au XXIème siècle* de Piketty, paru en 2013 et passé en poche en 2019. » (Anaïs Pournin). Marque d'un privilège de « bon vendeur », l'inverse est vrai également : « Des livres en grand format qui ne se sont pas bien vendus ne passent pas nécessairement en poche, et du coup sont difficiles à trouver. » (Anaïs Pournin) A l'opposé du discours visant à la consécration, la réalité pragmatique du commerce se fait ainsi ressentir :

L'exploitation en poche ne sert pas à appuyer une renommée, elle l'utilise pour vendre des livres. Tout dépend de nouveau des ambitions, certains poches connaissent un tirage assez faible, mais ils peuvent servir un intérêt régional, par exemple, ou un suivi d'auteur que l'éditeur veut conserver en publiant un texte secondaire ou mineur. (Jean-François Merle)

Le choix présidant à la sélection des œuvres est d'abord fonction de son éditeur d'origine ; ainsi, les maisons possédant une collection de poche tendent naturellement à privilégier leur propre catalogue. Cette préférence peut être étendue aux succursales dès lors que celles-ci ne possèdent pas de collection dédiées, favorisant l'entretien de la visibilité des auteurs, ou permettant d'en faire perdurer la notoriété :

[...] un groupe d'édition avec sa propre maison de poche, comme le Seuil avec « Points », ou Flammarion avec « J'ai Lu », veut mettre en avant les auteurs de son catalogue, donc va multiplier les parutions de poche des auteurs « maison ». Pour Flammarion, ça sera aussi les auteurs de chez Autrement ou Pygmalion ; au Seuil, aussi l'Olivier, Sous-sol, Métailié. [...] Il y a l'idée d'une continuité, d'un cycle : ça commence en grand format et ça se termine en poche. (Anaïs Pournin)

Toutefois, posséder une branche consacrée au poche implique également de disposer de moyens suffisants pour assurer ces rééditions. Ainsi, les maisons de plus petite taille ou indépendantes n'en disposent pas toujours, et cèdent ponctuellement les droits d'exploitation dans ce format à de plus grands acteurs. Ces acteurs « rassembleurs », dont certains sont entièrement dédiés à cette activité (Univers poche notamment), se positionnent pour des auteurs qui autrement n'auraient pas eu les moyens de trouver un nouveau public Ces récupérations sont toutefois fréquemment conditionnées à un succès préalable suffisamment conséquent pour les justifier :

Il y a ensuite les achats à l'extérieur, pour lesquels les critères de parution en poche ne sont pas les mêmes : l'auteur doit être un peu connu, ou qu'il y ait des chiffres énormes pour le grand format, un bouche-à-oreille très important, beaucoup de presse... tout un *buzz* pour que les enchères soient importantes et donnent envie à l'éditeur de poche de se mouiller, de mettre la main au portefeuille pour l'avoir dans son catalogue. (Anaïs Pournin)

« Surfer sur un succès » par le poche peut ainsi participer du procédé de rationalisation pouvant mener, à terme, à l'accroissement des écarts entre auteurs privilégiés et auteurs délaissés. L'exploitation ne porte cependant pas sur les « bons vendeurs », mais aussi sur les écrivains d'ores

acté en janvier 2022, peut cependant laisser supposer une prochaine adaptation de l'œuvre dans un autre format.

et déjà consacrés :

Si l'on examine, par exemple, la production française du type « livre de poche », on constate que, dans le domaine littéraire tout au moins, la plupart des éditeurs se sont limités à deux types d'ouvrages : dans le domaine de la littérature contemporaine, aux *best-sellers* de tout ordres ; dans le domaine de la littérature passée, aux textes retenus par l'histoire littéraire telle que la voit l'université¹⁶⁹.

Le poche devient alors l'outil éditorial privilégié de diffusion de la culture « légitime ». La revendication de cette légitimité auctoriale étant un argument éditorial, le choix dans l'adaptation peut ainsi être axiologisé aux fins d'un effet légitimant, nécessitant parfois des stratégies spécifiques¹⁷⁰. Mais cette stratégie d'auteur est également employée par les acteurs dominants du secteur pour proposer chacun une version des « classiques » de la littérature. Si l'intérêt peut être louable (favoriser l'accès de la grande littérature au « grand public »), ces tentatives peuvent aussi devenir plus pragmatiquement le moyen d'ouvrir un catalogue à des secteurs plus légitimés qu'originellement¹⁷¹. Cette pratique exemplifie encore aujourd'hui les apparences trompeuses que dénonçait Damisch en 1964 : « Si elle [l'édition de poche] utilise les techniques industrielles et commerciales de la culture de masse, c'est – au moins en apparence – pour les commettre au service de la culture livresque la plus traditionnelle¹⁷². » La stratégie du passage en poche, enfin, peut prendre la forme d'un désir de *relégitimation* littéraire. Plus que le repos sur un succès récent ou ancré, le but est ici la redécouverte d'auteurs du fonds, afin de faire connaître des auteurs mal ou peu connus, voire élitistes ou considérés comme tels par une frange plus large du lectorat : « Dans cette collection nous voulions alterner des redécouvertes d'ouvrages du fonds classique, des inédits et des secondes chances. » (Bertrand Fillaudeau) Etat intermédiaire reproduisant son format sans toujours s'accompagner d'une baisse de prix aussi conséquente, le semi-poche agit également comme rebond sur une légitimité supposément déjà acquise. Certaines structures qualifient comme telles plusieurs de leur collections, à l'exemple de « L'imaginaire », qui de l'aveu même du site officiel est « essentiellement dédiée aux fonds de Gallimard et de ses filiales¹⁷³ ». Auteurs du panthéon littéraire mais non grand public, le semi-poche agit bien comme « collection intermédiaire ».

¹⁶⁹ Robert Escarpit, « Le livre de diffusion de masse », dans *Communication et langages*, n°5, 1970, p. 95.

¹⁷⁰ La publication d'un grand format aux éditions de Minuit est fréquemment l'occasion d'une sortie poche d'un ouvrage du même auteur (Voir Irène Lindon, « la vie des éditions de Minuit dépend entièrement de la librairie de création », art. cité, p. 82).

¹⁷¹ Hugo, maison originellement orientée vers la romance, a intégré à sa collection « Hugo poche » des titres classiques, comme *Le Rouge et le Noir* de Stendhal.

¹⁷² Hubert Damisch, « La culture de poche », dans *Mercure de France*, novembre 1964, p. 484.

¹⁷³ <https://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/L-Imaginaire#> [consulté le 30 juin 2023]

Annexe 3 – Le cas du roman

1. Le pouvoir d'estampillage par la catégorisation générique : l'exemple du roman

Le pouvoir d'estampillage éditorial est particulièrement visible au sujet du roman. En ce que le terme ne désigne plus un ouvrage écrit en langue romane mais un simple rapport de contigüité avec son contenu, le « roman » n'échappe pas, au même titre que les autres genres, à une fonction de « métaphore morte », catachrèse de métonymie¹⁷⁴ par son entrée dans le langage courant. Le « roman », ne désigne ainsi plus qu'un texte d'une longueur indéfinie relevant de la fiction narrative, qui se reconnaîtrait notamment par le recours au « romanesque », notion renvoyant à des « structures d'intrigues et affects suscités ou sollicités de manière typique¹⁷⁵ ». Fourmillement infini de formes, le romanesque mobiliserait ainsi malgré tout l'existence d'un ensemble de critères communs aux œuvres qui en relèveraient, permettant par là-même d'en définir des frontières, menant Schaeffer à en dresser des caractéristiques récurrentes¹⁷⁶. Par-delà les codes partagés relatifs à la catégorisation générique, la littérarité d'une œuvre engage aussi un rapport particulier de l'auteur à la narrativité, permettant de singulariser le texte auctorial (ce que d'aucuns nommeront le « style », la « patte », la « voix », etc., de l'auteur). Mais en dépit de ces observations, l'acte de catégorisation d'une œuvre ne dépend pas tant de ses caractéristiques intrinsèques que de la conception qu'en a l'instance réceptrice : l'identification par l'estampillage paratextuel repose sur la perception du recours à certaines pratiques textuelles partagées, s'abstenant souvent de toute définition¹⁷⁷. Le « roman », et par extension l'identification des critères constitutifs du « romanesque », n'échappant pas à la règle, le lecteur a sa part dans l'interprétation suite à l'acte de lecture ; or, l'éditeur, premier lecteur, dispose de surcroît du pouvoir de catégorisation. Plusieurs des caractéristiques du romanesque ne sont pas exclusives au roman et se trouvent ailleurs que dans les espaces narratifs qui

¹⁷⁴ Cette précision se justifie du fait que la dénomination des genres repose sur l'évocation de leur caractéristique principale. Voir Patrick Bacry, *Les Figures de style*, Belin, 1992, p. 125-126. Je remercie Alain Vaillant, professeur de littérature à l'Université Paris-Nanterre, pour ses conseils dans la définition du genre comme catachrèse de métonymie.

¹⁷⁵ Michel Murat, « Le Romanesque des lettres (notes sur un livre en préparation) » [en ligne], dans *Fabula*, 30 novembre 2015. https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Romanesque_des_lettres [consulté le 30 juin 2023].

¹⁷⁶ Les quatre constances évoquées par Schaeffer sont ainsi : « l'importance accordée dans la chaîne causale de la diégèse, au domaine des affects, des passions et des sentiments ainsi qu'à leurs modes de manifestations les plus absolus et extrêmes. [...] » ; « la représentation des typologies actantielles, physiques et morales par leurs extrêmes, du côté du pôle positif comme du côté du pôle négatif. [...] ; la saturation événementielle de la diégèse et son extensibilité indéfinie. [...] » ; « Un quatrième trait concerne ce qu'on pourrait appeler la particularité mimétique du romanesque, à savoir le fait qu'il se présente comme un contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur. » Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », dans Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, op. cit., p. 291-302.

¹⁷⁷ Ainsi, l'instance éditoriale laisse le plus fréquemment apercevoir l'absence pure d'un recours à une quelconque définition, quelle qu'elle soit, pour justifier ses choix : « Dans ma maison d'édition, est "roman" tout ce que je décide être un roman. » (Charlotte Bayard-Noé)

s'en revendiquent de façon manifeste¹⁷⁸ ; mais par l'estampillage putatif, l'autorité éditoriale synthétise son appréhension : « Le roman a certes évolué dans ses formes, en épousant les modes, les bouleversements sociologiques et culturels, mais sa définition reste la même : la fiction. » (Jean-François Merle) Dès lors, « Une focalisation intense réduit le roman à un moment, qui est le romanesque¹⁷⁹ ». Si assez d'éléments propres au romanesque selon l'instance éditoriale sont présents au sein de l'œuvre, alors l'œuvre peut être estampillée et réceptionnée comme « roman ». L'apposition d'un genre ou d'un thème dans les éléments d'identification paratextuelle supposent une homogénéité *a priori* de la diégèse dans sa relation au romanesque, ou l'existence d'une trame narrative dont la caractéristique surplomberait les parties de la diégèse qui tendraient à s'en éloigner. Les variations, le potentiel jeu avec le romanesque, la déconstruction de la trame narrative, le recours à d'autres registres ou même la présence de passages identifiables comme relevant incontestablement d'autres genres que celui du roman ne sont pas nécessairement des éléments visibles – ou rendus visibles – dans le paratexte. Les définitions théoriques du genre, en conséquence, ne constituent pas des impératifs dans la catégorisation. Variant d'un éditeur à l'autre, ces définitions font dès lors, du « roman », du « romanesque », mais aussi, par extension, du « romancier » les reflets de l'appropriation de ces concepts par l'autorité éditoriale (le romancier devient, dès lors, celui dont l'œuvre a été classée comme « roman »). Chaque structure éditoriale, ainsi, présente une certaine conception de ce qu'est le roman – et par extension, de ce qui relève ou non du romanesque – par cette inscription ou non sur l'œuvre, et à plus forte raison par son insertion dans une division du catalogue¹⁸⁰. Les pratiques textuelles partagées, permettant d'identifier le romanesque, peuvent impliquer également le recours à un certain nombre de codes, tropes, *topoi* et motifs récurrents dans la narration, qui permettraient le cas échéant de préciser d'autant plus le processus d'identification générique : roman policier, roman historique, roman de science-fiction mobilisent ainsi tout un panel d'éléments narratifs communs au sous-genre considéré, induisant la possibilité pour l'instance réceptrice de faciliter l'estampillage, ou d'orienter l'acte de lecture. L'estampillage correspondant à la désignation du sous-genre, ou encore l'exploitation de codes visuels relatifs à ce sous-genre ne sont pas systématiques dans la constitution de l'ensemble paratextuel ; s'il est dit de Jean Echenoz que « Comme romancier il a exploré diverses possibilités. Il s'est essayé au drame policier, au livre

¹⁷⁸ Ainsi par exemple du traitement thymique, relatif aux comportements et affects des individus ; de l'importance des péripéties par la concaténation de l'action narrative ; de la propension à l'imaginaire, parfois de manière extraordinaire, se trouvant aisément dans des ouvrages estampillés autrement.

¹⁷⁹ Michel Murat, « Reconnaissance du romanesque », art. cité, p. 225.

¹⁸⁰ Pour prendre un exemple parmi tant d'autres, est « roman » pour Minuit ce qui est, plus encore que ce qui est marqué sur la couverture ou la page de titre, ce qui est inséré dans la catégorie « roman » du catalogue. Une structure éditoriale généraliste peut classer un ouvrage comme « roman » sans que les attributs définitoires du « romanesque » soient estimés comme présent au cœur de l'œuvre par un lecteur donné ; inversement, un ouvrage peut ne posséder dans son épitexte aucune mention particulière et être publié en dehors de toute collection, tout en relevant du romanesque selon l'analyse du lectorat ou le discours de l'auteur.

d'aventures, au roman d'espionnage. Rappelez-vous *Cherokee* ou *Lac*.¹⁸¹ », ces mêmes ouvrages publiés aux éditions de Minuit sont ainsi plus sobrement estampillés « romans » dans le catalogue de la maison¹⁸². Celle-ci n'établit donc pas de distinctions paratextuelles entre les différents sous-genres du roman dans son catalogue. L'absence de « sous-catégories » du roman, comme on le trouve souvent ailleurs, est possiblement une marque d'originalité en soi, mais entraîne paradoxalement l'absence de distinction au sein même de la production. Dans un tel contexte, la non-distinction entre les sous-genres peut indiquer le plus souvent une préséance de l'autorité éditoriale, afin de construire une image structurelle spécifique, ce qui ne doit pas pour autant laisser supposer une homogénéité des textes rassemblés dans le catalogue. Ainsi, Yann Gauchard déclare-t-il au sujet de Minuit, dont cette homogénéisation est un trait : « Minuit, c'est un ensemble. Je déteste qu'on dise que la maison publie des textes qui se ressemblent, car rien n'est plus faux. Il y a sans doute une communauté d'esprit. [...] »¹⁸³ La catégorisation effaçant les subdivisions thématiques peut aussi pousser à l'association d'un auteur à un genre donné dans une adresse de l'œuvre au plus grand public par un effet « normatif » de lissage : « Alain Damasio [...] pourrait tout à fait être mis dans la littérature blanche, au même titre que Murakami qui l'est déjà, bien qu'il penche énormément vers le fantastique. Mais le vendre en fantastique ferait “sale” » (Jérémy Rueff). Parfois, passant outre toute négociation, la classification générique se fait en l'absence de l'accord éclairé de l'auteur ; ainsi Fanny Tallandier déclare-t-elle au sujet de la catégorisation de son ouvrage, *Les Etats et Empires du lotissement grand siècle*, ainsi que le suivant, *Par tous les écrans du monde* :

Je n'ai pas été consultée. J'ai d'ailleurs été très surprise quand j'ai vu marqué « roman » sur la couverture, parce que je ne m'étais jamais dit que j'avais écrit un roman ; même si, de fait, je n'ai pas de raison de m'en défendre. Je pense que c'est effectivement un roman, mais je ne me l'étais pas formulé comme ça. En revanche, pour le livre précédent, il s'était passé exactement l'inverse. [...] je me suis retrouvée publiée dans une collection d'essai, qui s'appelle « Perspectives critiques », sans mention quelconque, et ça a beaucoup joué dans la réception du livre. [...] Je n'ai pas de catégorie en tête ; après, effectivement, il y a la machine éditoriale derrière, et la réception qui changent les choses¹⁸⁴.

Refuser ou imposer l'estampillage ou l'intégration dans un sous-ensemble, indépendamment de la volonté de l'auteur et des caractéristiques diégétiques propres à l'œuvre qui participent de la réception de cette dernière, témoignent possiblement de l'exercice contraignant d'une autorité éditoriale :

¹⁸¹ Daniel Rondeau, « Le chant des départs » [en ligne], dans *L'Express*, 23 septembre 1999. https://www.lexpress.fr/informations/le-chant-des-departs_634955.html [consulté le 30 juin 2023]

¹⁸² Voir <http://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-Cherokee-1628-1-1-0-1.html> et <http://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-Lac-1633-1-1-0-1.html> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸³ Johan Faerber, « Yan Gauchard : “Le plus beau compliment qu'Irène Lindon m'ait fait, c'est de dire : Votre truc, ça ne ressemble à rien” » [en ligne], dans *Diacritik*, 1er avril 2016. <https://diacritik.com/2016/04/01/yan-gauchard-le-plus-beau-compliment-quirene-lindon-mait-fait-cest-de-dire-votre-truc-ca-ne-ressemble-a-rien-entretien/> [consulté le 30 juin 2023].

¹⁸⁴ Voir la chaîne Youtube du CSLF [@CSLF-Youtube Paris-Ouest], « Table ronde #2 : Anna Moï, Sylvie Germain, Fanny Tallandier », 12 juin 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=yLMCIOOAuO4> [consulté le 30 juin 2023].

L'œuvre de François Bon est habitée, dès le départ, par un questionnement générique étroitement lié à sa volonté de poétisation de l'histoire et de l'espace urbain. [...] Avec son deuxième livre, *Limite*, en 1985, c'est pour sacrifier à l'exigence de Jérôme Lindon, son éditeur, que l'écrivain laisse inscrire la mention « roman » en tête de ses livres¹⁸⁵.

Cette interrogation sur la catégorisation, qui traverse l'œuvre entière de Bon¹⁸⁶, amène à penser les pratiques autoriales comme nécessairement dépendantes de l'autorité éditoriale. L'acceptation ou le refus de la proposition par l'instance éditoriale n'est pas nécessairement une remise en cause de la validité de la conception du romanesque de l'auteur, mais plutôt (pour la confronter à des impératifs pragmatiques) une remise en cause de l'opportunité de *donner à lire* cette vision. Ne provenant plus d'un acte lectorial ou critique (qui atteste ou réfute l'acte d'estampillage, mais sans pouvoir de modification paratextuelle), le genre du « roman » n'est plus que l'expression d'une autorité, voire d'une entreprise éditoriale – au même titre que toute autre forme d'ordonnement.

2. Pinacle de l'édition littéraire : le roman, genre-roi envers et contre tout

Si l'identification d'un auteur comme « littéraire » participe de la construction de l'*ethos* d'écrivain, *a fortiori* cela s'observe-t-il à l'égard du roman ; indubitablement, la posture du romancier se considère d'une manière spécifique dans l'espace social, perception renforcée par le fréquent amalgame entre « écrivain » et « auteur » dans le discours des acteurs du monde du livre ou d'ailleurs (voir partie I). Incarnant un véritable « emblème » de la littérature, le roman est institué comme « genre-roi » dès la première moitié du XIX^e siècle lorsque s'affirme progressivement son « triomphe¹⁸⁷ », entraînant des répercussions sur la constitution de la posture auctoriale dans l'imaginaire collectif qui ne se démentent toujours pas aujourd'hui. Comme le rappelle Charlotte Allibert, « La littérature reste le premier fantasme des gens qui disent vouloir écrire un livre. Être écrivain, pour eux, c'est être romancier. Écrire, c'est écrire un roman ; il y a quelque chose de culturel là-dedans. » Dans la pratique pourtant, le « roman » couvre un ensemble d'œuvres hétérogènes, dont les frontières sont difficiles à établir pour les théoriciens ; ainsi Dominique Viart synthétise-t-il : « c'est là un trait de la littérature contemporaine, celle-ci ne pratique pas la narration de manière monovalente, à supposer d'ailleurs que le roman puisse trouver une définition stricte, ce à quoi aucune époque n'est véritablement parvenue¹⁸⁸. » Cette difficulté se

¹⁸⁵ Alix Mary, « Daewoo, le choix du roman chez François Bon » [en ligne], dans *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde contemporain*, n°9, 2013. <https://journals.openedition.org/mimmoc/1009>[consulté le 30 juin 2023].

¹⁸⁶ Ainsi François Bon condamne-t-il le roman en 1998, écrivant dans *Impatience* : « Le roman ne suffit plus » (François Bon, *Impatience*, Minuit, 1998, p. 12) « Qu'est ce qui nous intéresserait encore du roman [...] ? » (p. 23), puis « Non, plus de romans, jamais » (p. 67), mais pose la question du retour au rattachement au genre, dans l'*incipit* de *Daewoo*, en 2004 ; le roman est décrit comme « La vieille machine à raconter des histoires », l'amenant à « [r]evenir à une pratique séculaire. » (François Bon, *Daewoo*, 2004).

¹⁸⁷ Roger Chartier, *Introduction aux grands théories du roman*, Bordas, 1990, p. 105.

¹⁸⁸ Dominique Viart, *Anthologie de la littérature française contemporaine : Romans et récits depuis 1980*, Armand

retrouve dans le discours des praticiens : « Le socle commun, l'essence... Qu'est-ce qui fait un roman, en somme ? » (Adrien Mangold) ; mais aussi des promoteurs : « Le roman moderne est un genre protéiforme qu'on peut faire remonter à Cervantès et à Rabelais, il attire tout ce qui passe dans son orbite, mais il a une capacité de muer stupéfiante. Il me semble donc extrêmement difficile de le cantonner à une définition pérenne à toutes les époques. » (Bertrand Fillaudeau) Une hégémonie du « roman » supposerait une uniformité de ses caractéristiques textuelles ou diégétiques, et de leur reconnaissance, de même qu'une uniformité de ses caractéristiques paratextuelles ; cette hypothèse est battue en brèche par les multiples expérimentations et contestations de sa conception au long de son histoire, phénomènes se poursuivant encore au cours de notre période d'analyse. Au début de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, le Nouveau Roman ayant « pour fonction de marquer une rupture radicale avec le roman balzacien¹⁸⁹ », « se caractérise par un rapport à la pratique romanesque subversif et exploratoire [...] cristallise les oppositions entre une avant-garde expérimentale désireuse de renouveler les pratiques romanesques et une arrière-garde académique éprise de traditions¹⁹⁰. » A partir des années 1980, « la littérature s'éloigne des esthétiques des décennies précédentes¹⁹¹ » ; alors qu'

elle paraissait vouée à ne plus développer que des élaborations formelles, des jeux avec le langage et les structures. C'était compter sans la pression du monde et oublier la faculté de la littérature à *mettre en œuvre* les expériences individuelles et les questions collectives. [...] Sans ignorer les critiques des décennies précédentes, la littérature contemporaine redonne des objets à l'écriture qui s'en était privée¹⁹².

En somme, la littérature est

ressaisie des questions suspectées ou apparemment éludées par celle qui la précédait. [...] comment dire le réel sans tomber sous le coup des déformations esthétiques et idéologiques du réalisme ? [...] Car le soupçon perdure : fortement posé par la génération précédente, il constitue l'héritage des écrivains d'aujourd'hui. Comment écrire *avec le soupçon*¹⁹³ ?

En dépit de l'annonce régulière de sa fin, ce genre en serait même d'une « éclectique vitalité¹⁹⁴ » : « la fiction française ne vit pas le déclin qu'on lui prophétise depuis la disparition des “derniers écrivains”¹⁹⁵ ». Cette dernière s'observe par le fait que le roman reste l'objet de formes mouvantes, qui confirment la continuité de la « visée exploratoire de la fiction contemporaine¹⁹⁶ ».

Colin, 2013, p. 13.

¹⁸⁹ Alain Nadeau, « Roman français contemporain : une crise exemplaire », dans Jean-Pierre Salgas *et al.* (dir.), *Roman français contemporain*, Ministère des Affaires Étrangères, 1997, p. 73.

¹⁹⁰ Bruno Blanckeman, *Le Roman depuis la révolution française*, Presses universitaires de France, 2011, p. 147-148.

¹⁹¹ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, Bordas, 2008, p. 15-16.

¹⁹² *Idem.*

¹⁹³ Dominique Viart, « Ecrire avec le soupçon », dans Michel Braudeau *et al.* (dir.), *Enjeux du roman contemporain*, Ministère des Affaires étrangères, ADPF, 2002, p. 139.

¹⁹⁴ Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*, Prétextes, 2002, quatrième de couverture.

¹⁹⁵ Thierry Guichard *et al.* (dir.), *Le Roman français contemporain*, Cultures France éditions, 2007, p. 5.

¹⁹⁶ Bruno Blanckeman, *Le Roman depuis la révolution française*, *op. cit.*, p. 195. Parmi d'autres exemples, Bruno Blanckeman cite notamment le « romanesque décomplexé et anticonformiste » de Jean Echenoz (p. 198), et l'écriture du « désenchantement » de Michel Houellebecq (p. 200).

A tout le moins peut-on constater que, du fait de la pluralité de ses modèles et de ses usages, et des multiples formes d'expérimentation dont il fait l'objet, la catégorisation générique du « roman », se comprend plus que jamais aujourd'hui comme une catachrèse. Tout en faisant l'objet de nombreuses réflexions cherchant à en définir les modalités en dépit de sa nature particulièrement protéiforme, un trait commun semble toutefois persister ; le « roman » demeurerait dans certains discours le moyen d'expression d'une certaine vision de la réalité, appropriation d'une lecture du monde. Cet argument se retrouve dans le discours des auteurs : « Le roman est donc peut-être cela : donner un style au réel. » (Adrien Mangold) ; mais aussi des éditeurs : « L'idée est celle de la transformation de la réalité, qui crée le roman. “Romancer” une réalité ou une idée, avec l'intervention de la subjectivité de chacun, renvoie à un détachement du réel, même si paradoxalement des romans sont très réalistes et d'autres s'en éloignent. » (Anaïs Pournin) De là s'observe la tendance récurrente à simplement amalgamer le terme avec la notion de « fiction » dans les énoncés (voir *supra*), ce qui se retrouve également, de nouveau, dans la parole des écrivains : « Je préfère le mot “fiction”, au sens où j'ai une grande liberté pour travailler l'imaginaire, et faire ce que je veux. » (auteur anonyme) ; « Personnellement, j'utilise le terme roman pour englober tout récit de fiction qui est plus long qu'une nouvelle. » (Laure-Anne Braun) ; « Le roman, c'est une fiction. » (Christine Lacroix) ; et des professionnels de la chaîne : « Le roman a certes évolué dans ses formes, en épousant les modes, les bouleversements sociologiques et culturels, mais sa définition reste la même : la fiction. » (Jean-François Merle) ; « Je dirais : une forme narrative fictionnelle. » (Amélie Petit) Mais en dépit de cette complexité, de ces évolutions, de ces frontières floues, une certitude demeure : son usage persiste dans la catégorisation éditoriale¹⁹⁷. S'il est possible d'y suspecter la persistance d'un imaginaire collectif dans l'activité auctoriale comme l'induit Charlotte Allibert, peut être doit-on aussi chercher à voir si l'instance éditoriale n'y joue pas un certain rôle.

Si encore avant le début du XX^{ème} siècle, le « tabou » pesant encore lourdement sur le genre le fit éviter d'être mis en exergue par son indication dans les parties les plus visibles du paratexte, quoique ses formes structurelles soient incontestablement antérieures à cette période, ses formes promotionnelles, telles qu'elles se pratiquent aujourd'hui, sont des phénomènes plus récents :

La première indication « roman » proposée en France pourrait être celle-ci, réticente à souhait, de Nodier : *Moi-même, roman qui n'en est pas un*. Pendant plus d'un demi-siècle encore, conformément à cette formule exemplaire, aucun roman ne s'avouera tel. [...] Sa promotion tardive semble dater du XX^{ème}

¹⁹⁷ Pour reprendre les exemples mentionnés ci-dessus, les ouvrages de Robbe-Grillet et Butor indiquent toujours « roman » sur leur couverture et si *Tropismes* de Sarraute s'en abstient, le site officiel de l'éditeur l'indique bel et bien. <http://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-Tropismes-1827-1-1-0-1.html> [consulté le 30 juin 2023].

siècle, et encore plutôt des années vingt¹⁹⁸.

Aujourd'hui, par son apposition quasi-systématique sur la couverture des œuvres lorsque les caractéristiques romanesques sont avancées ou reconnues en amont de la publication, l'instance éditoriale entretient une dynamique de prescription contribuant à laisser voir le genre comme légitime dans l'imaginaire collectif. Ce dernier peut même avoir parfois préséance dans la perception donnée d'une structure ; les énoncés structurels peuvent ainsi tendre à se focaliser sur les publications romanesques (par l'insistance dans la sélection des événements-clés¹⁹⁹), même si celles-ci ne sont pas majoritaires, aux exemples des éditions de Minuit, en dépit du fait que les romans ne constituent qu'un tiers du total des œuvres publiées²⁰⁰, ou de Gallimard dont la « Blanche » incarne encore l'emblème (voir partie II). Portée par cette force symbolique, plusieurs entreprises originellement éloignées de la littérature y ouvrent leur catalogue ; les éditions Stock précisent ainsi dans leur historique :

Le roman français, en dépit de brillantes exceptions, a longtemps été un domaine hésitant chez Stock. L'arrivée en 1998 de Jean-Marc Roberts à sa tête viendra pallier cette lacune. « La bleue », collection à la couverture bleue nuit qu'il avait créée en 1995, migre avec lui et devient en vingt ans l'un des fleurons de la maison, ainsi qu'une référence en matière de littérature française contemporaine²⁰¹.

Encore aujourd'hui, certains étrangers au champ s'y intéressent ponctuellement²⁰². Si la conception du « roman » évolue dans le temps, celui-ci semble donc demeurer la forme emblématique de la littérature dans la pratique éditoriale. La raison est sans doute à chercher du côté de la coutume, voire de la simplicité : l'usage répond à des habitudes entérinées et répétées, entraînant une reproduction constante des schémas ; cette dénomination, qui ne veut « plus rien dire aujourd'hui » (Jean-Marc Moura), n'importerait plus que par son effet de rassemblement. Par-delà l'aspect symbolique d'entretenir l'imaginaire collectif d'un « genre-roi », la persistance de l'appellation s'explique aussi par son établissement comme objet marchand. Déjà nommé « produit agréé courant²⁰³ » par Mallarmé, le recours à cette catégorisation s'aborde encore aujourd'hui comme un argument de vente : « Plus que jamais l'appellation “roman” rassemble des productions différenciées, au point qu'elle s'apparente souvent à une étiquette collée sur un livre à des fins de vente davantage qu'à un genre fondé sur des critères rhétoriques distincts²⁰⁴. » Cette vision peut être partagée par les auteurs, comme Tanguy Viel qui déclare : « Le livre est un objet industriel qui se

¹⁹⁸ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 99-100.

¹⁹⁹ Les dates des publications d'œuvres récompensées ou d'auteurs établis comme « marques » dans l'historique donnent ainsi une plate prépondérante aux romans. Voir <https://www.actes-sud.fr/historique> [consulté le 30 juin 2023].

²⁰⁰ <http://www.leseditionsdeminuit.fr/> [consulté le 30 juin 2023].

²⁰¹ Marie Eugène et Capucine Ruat, « Stock, éditeur depuis 1708 » art. cité, p. 242.

²⁰² Parmi ces récentes ouvertures, mentionnons notamment les éditions Eyrolles (<https://www.editions-eyrolles.com/Theme/1/romans>) ; ou encore les éditions Larousse (<https://www.editions-larousse.fr/larousse-culture-generale-essais-et-romans/romans>) [consulté le 30 juin 2023].

²⁰³ Stéphane Mallarmé, « Etalages » [1892], dans *Divagations, Œuvres complètes*, t. 2, éd. B. Marchal, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 218.

²⁰⁴ Bruno Blanckeman, *Le Roman depuis la révolution française*, op. cit., p. 187.

conçoit dans un circuit économique, justement un circuit de visibilité des textes, et le roman est un lieu de cette visibilité²⁰⁵. » En certains cas inverses, refuser l'appellation deviendrait justement une manière de sortir de cet impératif d'abord commercial :

Je pense qu'il y a à la fois cet *a priori* transcendantal, cette condition de la littérature d'être au-delà des genres ; et peut-être la peur de se dégrader symboliquement, en ayant besoin d'aller marquer « roman » sur des textes de fiction qui vont être plus ou moins expérimentaux, et qui seraient réduits à la labellisation générique d'une production en son sens le plus restrictif. [...] Même les auteurs les plus commerciaux de ma maison ne sont pas labellisés « romans ». (auteur anonyme)

Plus que d'y voir une solidité du genre, il importe donc de considérer que ce que recouvre le syntagme *en soi* importe moins que ce l'usage qu'en font les différents acteurs du monde du livre, en quoi les délimitations relatives à ce syntagme varient entre les individus, et en quoi l'établissement de ces délimitations transcrit l'expression d'autorité de diverses natures.

²⁰⁵ Collectif, *Tanguy Viel parle des éditions de Minuit*, op. cit., p. 19.

Annexe 4. Entretiens

Charlotte Allibert – directrice d’une plateforme d’autoédition numérique (Librinova)	48
Charlotte Bayart-Noé – éditrice (Rue des Promenades)	59
Anita Berchenko – éditrice (Editions du 38)	71
Sarah Berziou – éditrice (Black Ink).....	80
Thomas Boitel – directeur d’une plateforme d’autoédition en ligne (Atramenta).....	93
Laure-Anne Braun – auteur (compte d’auteur ; Le Héron d’Argent ; Livr’S)	98
Sébastien Cataldo – fabricant numérique (ebooks-créations.fr)	109
Gwenaëlle Charles – libraire (groupe Gibert).....	119
Alice Déon – éditrice (La Table Ronde)	122
Marie-Laure Deprez – éditrice (structure anonyme/Jacaranda/Unbound).....	127
Patricia Duliscouet – éditrice numérique (StoryLab/Editions du Manuscrit), directrice d’une plateforme d’autoédition numérique (Iggybook)	139
Bertrand Fillaudeau – éditeur (José Corti).....	148
Céline Garnier – libraire (groupe Gibert)	156
Christine Lacroix – auteur (lulu.com/City/Evidence/Panthéon/Mon Petit Editeur)	160
Christophe Lucius – directeur d’une plateforme d’autoédition numérique (MonBestSeller)	167
Adrien Mangold – auteur (L’Homme Sans Nom).....	178
Patricia Martinez – éditrice (Passiflore).....	192
Jean-François Merle – éditeur (Presses de la Cité), auteur (Arléa)	196
Philippe Meslé – auteur (La joie de Lire/Atramenta)	213
Jean-Marc Moura – auteur (Albin Michel/Jean-Claude Lattès)	223
Amélie Petit – éditrice (Premier Parallèle)	231
Anaïs Pournin – auteur (Evyllis), chargée de coordination et de production (Le Seuil/Flammarion)	240
Julia Richard – auteur (Luciférines/Le Héron d’Argent/L’Homme Sans Nom).....	253
Jérémie Rueff – éditeur (Sycko/Ecuries d’Augias).....	267
XX – auteur anonyme (éditions anonymisées)	277

Charlotte Allibert – directrice d’une plateforme d’autoédition numérique (Librinova)

CB – Pourriez-vous commencer par me raconter votre parcours, qui vous a menée jusqu’à vos responsabilités actuelles ?

CA – J’ai fait une école de commerce, à l’issue de laquelle j’ai fait une majeure entrepreneur. Je ne voulais pas aller travailler dans n’importe quel secteur, mais j’avais du mal à savoir ce que je voulais faire. C’était l’occasion d’aller tester des secteurs qui me faisaient vraiment envie : je me suis retrouvée à faire un stage dans une maison d’édition. J’ai commencé chez First Gründ en 2010, aux tous débuts du numérique, où j’ai été prise pour m’occuper du développement du livre numérique pour la maison. A l’issue de ce stage, ils ont créé un poste pour moi. C’est là que j’ai rencontré mon associée, Laure, qui était alors la directrice du développement, puis est devenue directrice générale de l’ensemble, avant qu’on ne fusionne avec Plon et Perrin. On a eu l’idée de Librinova en 2012, assez tôt donc, en voyant l’autoédition qui commençait à émerger aux Etats-Unis. Des auteurs qui n’ont pas d’éditeur et qui veulent quand même que leur livre sorte, il y en a toujours eu, sauf qu’avant, il n’y avait pas beaucoup d’options pour eux : c’était souvent très cher, souvent des arnaques comme du compte d’auteur. On voyait donc la façon dont le livre numérique venait bouleverser tout ce secteur-là, qui en fait existe depuis toujours. En parallèle, quand on travaille dans l’édition, on voit tout ces flux de manuscrits qui arrivent. Il n’y a aucun doute sur le fait qu’il y ait beaucoup, beaucoup de gens qui écrivent, et très peu qui sont publiés. Ce qui est frappant est qu’au final, la raison pour laquelle les gens ne sont pas publiés n’est pas que tout ce qu’on reçoit dans les manuscrits est nul, mais qu’il y a une problématique pour traiter ça chez les éditeurs. C’est assez flagrant, mais personne ne s’en occupe vraiment dans les maisons d’édition. Nous nous sommes donc dit qu’il y avait une solution intelligente à proposer aux auteurs, qui en plus pourrait être en lien avec le secteur de l’édition. Notre idée n’était pas de recréer du compte d’auteur qui vive en parallèle du monde de l’édition en étant simplement « modernisé », mais plutôt d’essayer de devenir un vrai maillon de la chaîne du livre, intégré dans l’écosystème. Après longtemps, on est arrivées à cette idée de proposer une solution d’autoédition aux auteurs, mais aussi de se servir de tout cela comme d’un tremplin pour en amener certains, le plus possible, vers l’édition traditionnelle. On pourrait dire que l’autoédition serait un outil-test pour les éditeurs, un nouveau système de gestion des manuscrits, sauf que les lecteurs sont des vrais lecteurs, qui permettent de faire ressortir des textes parmi tous ceux qui sont autoédités et qui peuvent ensuite être édités de façon classique.

CB – Comment avez-vous procédé pour distinguer Librinova dans ce marché en pleine explosion à l’époque de sa fondation ?

CA – Deux choses nous distinguent. La première est qu’on est très numérique à la base ; on ne faisait quasiment pas de papier. On s’est plus tard rendu compte que ce n’était pas la meilleure idée : chez nos concurrents, beaucoup sont imprimeurs et partent du papier ; leur but est avant tout de pouvoir imprimer des livres. Ce n’est pas trop notre esprit. La deuxième est la passerelle avec l’édition, qui est la dimension vraiment unique de l’offre et qu’on n’a retrouvé nulle part ailleurs, même pas à l’étranger. Pas de manière aussi formalisée. Evidemment, les éditeurs vont aussi chercher des livres chez Amazon ou chez des concurrents, mais chez nous, la passerelle est matérialisée, concrète, et fait parti de la promesse.

CB – Quelle est votre opinion sur les autres plateformes d’autoédition ?

CA – Il y a différents cas. Des acteurs du compte d’auteur font aujourd’hui de l’autoédition, parce

que c'est le mot à la mode. C'est assez simple de distinguer ce qui est de l'autoédition ou pas : la différence, c'est le contrat d'édition et la cession des droits. Edilivre, le gros acteur du compte d'auteur depuis des années, parle aujourd'hui d'autoédition, et ce n'est pas tout à fait vrai. Les autres, comme Bookelis, Iggybook, etc., sont des concurrents directs, qui font la même chose que nous ; qui adressent le même besoin des auteurs, avec chacun des spécificités. Deux concurrents, Bookelis et Publishroom, ont récemment été rachetés par des imprimeurs. Avec The Book Edition, et Book on Demand, un énorme concurrent et également groupe d'impression, tout s'oriente vers ces pratiques. C'est pas mal, parce que ça nous permet de nous différencier. On ne sera jamais aussi flexibles qu'eux sur les questions d'impression, mais on peut se distinguer sur d'autres types de services vers lesquels ils ne vont pas, qu'ils ne vendent pas car ce n'est pas leur coeur de métier. Le marché commence un peu à se segmenter de cette manière ; il y a d'une part les grands concurrents internationaux, comme Amazon et Kobo. Eux ne vendent pas de services et donc s'adressent à des auteurs qui vont tout faire tout seuls, et qui vont chercher la distribution sur les plus gros sites. Il y a ensuite le compte d'auteur à l'ancienne, mais qui continue à avoir cette dimension limitée. Il y a enfin les acteurs de l'autoédition, les *pure players* comme nous, divisés en imprimeurs ou non imprimeurs.

CB – Comptez-vous garder votre indépendance, ou voulez-vous à terme travailler plus volontiers pour un groupe en particulier ?

CA – Il est important qu'on soit indépendant vis-à-vis des éditeurs, puisqu'on travaille avec tout le monde. C'est toujours notre optique aujourd'hui.

CB – Comment est structurée votre entreprise ?

CA – Nous avons aujourd'hui dix salariés. Il y a d'abord Laure et moi. Une équipe « détection de talents et agents », de deux personnes. Une équipe « auteurs », où on trouve une responsable auteurs, qui a en-dessous d'elle une personne plus opérationnelle, une personne dédiée aux nouveaux auteurs ainsi que deux ou trois stagiaires. Cette équipe est divisée en deux : un côté gère les auteurs entrants pour répondre aux questions, et les orienter, etc., et l'autre gère vraiment le suivi de la publication, les services, etc. Nous avons ensuite une personne à la com et enfin une équipe technique avec un directeur technique, un développeur, et deux développeurs *freelance*, qui travaillent pour nous occasionnellement. Comme on gère beaucoup d'auteurs, on essaye d'automatiser tout ce qui peut l'être pour gagner du temps.

CB – Quelle est la forme juridique du contrat que vous allez signer avec vos auteurs ?

CA – Ce sont des Conditions Générales de Services, liées à l'achat des services chez nous. Là-dedans, ce sont des choses du type « droits de rétractation », etc. L'auteur reste propriétaire de ses droits d'auteur et ne cède rien ; il n'a aucune exclusivité avec Librinova, peut publier ailleurs, continuer d'envoyer son manuscrit où il le souhaite. Le seul engagement qu'il prend est s'il accepte d'entrer dans le « Programme d'agent », qui n'est pas obligatoire. S'il y rentre, à partir du moment où il dépasse les 1000 exemplaires, nous devenons son agent exclusif pour le représenter auprès des éditeurs. C'est le plus gros engagement qu'ils ont vis-à-vis de nous.

CB – L'autoédition permet la désintermédiation entre l'auteur et le lecteur. Cherchez-vous à l'inverse à reproduire les modèles qui existent déjà dans le circuit de l'imprimé sous une forme hybride ?

CA – En effet, on s'en inspire grandement. L'idée est que les auteurs puissent trouver chez nous tout ce qu'ils pourraient avoir dans une maison d'édition, et qu'ils puissent le prendre en fonction de ce dont ils ont besoin. Qu'ils puissent faire leur marché, en décidant de prendre telle chose et pas telle

autre : ils peuvent parfois se débrouiller eux-mêmes et parfois ont besoin d'aide. Faire un livre, c'est un métier de pro : il n'y a qu'à voir une maquette, un livre imprimé sans maquette faite par un pro, c'est assez moche. On essaye de faire comprendre ça aux auteurs, et ce n'est pas toujours simple : que par exemple un fichier Word converti en PDF et un PDF ne donneront pas le même résultat. Faire seul, quand on peut, c'est très bien ; mais parfois, on a besoin d'accompagnement. Il y a un peu de désintermédiation et c'est clairement un des buts : on enlève un intermédiaire énorme, qui est l'éditeur. Mais en même temps, on se rend compte d'à quel point on ne peut pas tant que ça s'en débarrasser, ou plutôt de s'en défaire. Dans l'autoédition, il y a deux types d'auteurs : ceux qui ne veulent plus entendre parler des éditeurs, et disent vouloir tout faire tout seuls. Ceux qu'on attire chez Librinova sont plutôt des gens qui rêvent d'édition mais gardent conscience que, s'ils font tout tout seuls, ça risque de ne pas être parfait. Derrière cela, on travaille finalement autant avec les acteurs que les éditeurs : les prestataires qui nous rendent des services sur les couvertures ou les corrections ont besoin de travailler avec eux. Nous avons aussi besoin des imprimeurs, et des libraires pour vendre nos livres. Je ne me sens pas du tout le Uber de l'édition, qui dirait n'avoir plus besoin du vieux monde. L'idée n'est pas celle-là ; en revanche, l'édition ne peut pas répondre à tous les auteurs, et c'est dommage ; donc on va trouver des façons de pouvoir répondre aux besoins de plus de monde.

CB – Ce modèle peut-il participer à brouiller les frontières entre l'autoédition et l'édition traditionnelle, pour les éditeurs, les auteurs et aussi les lecteurs ?

CA – Oui. Les premiers pour qui ça brouille les frontières sont les lecteurs. La grosse différence demeurant entre l'autoédition et l'édition est que les livres de mes auteurs ne seront jamais sur une table en librairie, avec un coup de cœur. Mais il est occasionnellement arrivé que des auteurs aillent voir le libraire qu'ils connaissent et leur disent s'être autoédités, et qu'il y ait des signatures. Certains libraires jouent le jeu, et c'est là qu'on voit à quel point leur rôle est important, mais c'est un peu limité. Aujourd'hui, les livres numériques se professionnalisent, et donc ont l'air de plus en plus pro. Là où nous brouillons un peu les pistes est que sur une librairie en ligne comme la Fnac, Amazon, Cultura ou Kobo, le lecteur ne va pas forcément voir la différence entre le livre numérique publié par Lattès ou autre, et celui publié par Librinova. La seule chose qu'il verra est que celui publié par Librinova est beaucoup moins cher, et qu'il correspond beaucoup plus au prix du livre numérique. Toutefois, je suis à peu près sûre que les lecteurs ne sont pas dupes non plus ; qu'ils savent faire la différence. Notre objectif n'est pas de piéger, d'autant plus que les gens regardent très peu les noms des éditeurs. Que le nom de l'éditeur fasse acheter des livres est plutôt un fantasme d'éditeur qu'une réalité client. Chez les auteurs, c'est très variable. On a essayé au départ d'être sans ambiguïté auprès d'eux sur le fait de ne pas être une maison d'édition. Pour nous, c'était assumé car on voulait justement se différencier du compte d'auteur. Mais très régulièrement, des auteurs parlent de nous comme de leur maison d'édition. Ils ont envie d'avoir le plaisir de se dire qu'ils sont publiés, mais ce n'est pas quelque chose qu'on veut entretenir : ce serait perdre notre objectif de transparence, qui est très important dans un tel secteur comme ça, sur lequel les gens sont méfiants.

CB – Le public que vous cherchez à toucher ne semble pas fondamentalement différent de celui de l'imprimé, mais paraît plutôt complémentaire.

CA – Non, en effet ; d'autant plus qu'on propose aussi de l'impression aujourd'hui.

CB – Les prix des livres de votre catalogue sont assez peu élevés. Que pensez-vous la politique des prix du livre numérique, considérée comme rédhibitoire par beaucoup de lecteurs ?

CA – Quand j'étais responsable numérique d'une maison d'édition, ça m'agaçait déjà un peu. Quand le dernier Musso sort en numérique en grand format, la version numérique est à 17 euros.

C'est aberrant, et surtout dommage : les éditeurs aiment bien dire après que le numérique ne se développe pas en France. Eux veulent freiner l'essor du livre numérique, parce qu'ils ont peur de la cannibalisation. Je continue à croire que les ventes de livres numériques sont du chiffre d'affaires en plus, et pas volé à un autre secteur de l'édition. Je ne crois pas que la personne qui n'achète pas un livre numérique au prix du poche, à six ou sept euros, achèterait plutôt le grand format à dix-sept. Les éditeurs ont beaucoup progressé malgré tout, et baissent le prix au moment de la sortie du poche, mais cela reste un client et une vente perdu, et donc du chiffre d'affaires en moins. C'est aussi pour cela qu'on arrive à faire de gros succès.

CB – Votre modèle économique se repose sur vos prestations de service, 100 % des revenus d'un livre revenant à l'auteur. Ce modèle économique est-il stable ou a-t-il vocation à évoluer ?

CA – Le modèle économique en lui-même est stable, car l'entreprise est rentable depuis l'année dernière, après quatre ans d'existence. En revanche, nous sommes soumis à des contraintes, notamment de distribution. Ce n'est donc pas forcément un modèle qu'on peut faire entièrement perdurer.

CB – Que pensez-vous du manque de considération de la littérature autopubliée par le système traditionnel ?

CA – Il y a encore des résistances, mais entre le moment où on a commencé et maintenant, ça n'a plus rien à voir. Au début, les éditeurs étaient assez frileux et aujourd'hui, il n'y a pas de mépris chez les éditeurs avec qui on travaille, y compris les plus littéraires. La plupart voient ça comme un modèle intelligent, mais qui n'est pas forcément le plus utile pour eux. On ne va pas sans cesse vendre un livre à Grasset ou à Gallimard, mais ils gardent un œil là-dessus. Il est aussi vrai qu'on a des livres de plus en plus littéraires. On sort de l'image de l'autoédition à ses débuts : *Fifty Shades of Grey* en a fait parler, mais lui a aussi fait beaucoup de mal en donnant l'impression qu'il n'y avait que de la romance, ce qui n'est vraiment pas le cas. Aujourd'hui, de plus en plus de nos auteurs, pas forcément connus du grand public, peuvent être mis en avant auprès des éditeurs littéraires. On se développe aussi dans d'autres secteurs : on était très centrés sur la littérature au départ, et on a de plus en plus de pratiques, de livres d'experts, ce qui intéresse également les éditeurs.

CB – Certaines maisons comme Michel Lafon opèrent une veille sur l'autoédition, et citent Librinova. Entretenez-vous des rapports privilégiés avec des éditeurs en particulier ?

CA – Oui. Ce sont ceux qui correspondent plus à notre ADN, qui reste la littérature grand public. C'est là qu'on a le plus de bons textes, qui font de bonnes ventes. Fleuve, ou Michel Lafon sont des maisons qui cherchent ça ; de la même façon que Hachette Roman, qui a une marque de romance, BMR, avec qui on travaille bien. Pas Hugo, qui sont trop concurrents pour qu'on puisse leur vendre des livres. Il ne faut pas oublier non plus que l'édition est un tout petit milieu, et les relations privilégiées se font aussi en ce sens : c'est aussi beaucoup de relations personnelles, des éditeurs qu'on connaît et à qui on sait quoi envoyer. Mais on garde un noyau d'éditeurs assez actifs sur notre site, avec qui on est souvent en contact. Nous avons fait publier soixante-dix livres en tout, avec trois ou quatre livres maximum dans une même maison d'édition : il y en a beaucoup de différentes.

CB – Vous jouez également le rôle de banc d'essai pour des éditeurs, qui suggèrent à des auteurs de s'adresser à vous avant de possiblement les reprendre après. Qui sont-ils ?

CA – Ce sont des éditeurs à qui on vend un logiciel de gestion de manuscrits, qui va avec un partenariat. Dans leur mail de refus apparaîtra une formulation comme : « Si vous avez envie de publier quand même, et que vous vous autoéditez chez Librinova, nous pourrions vous suivre ». Ils

peuvent suivre sur notre site les ventes de ces auteurs de façon plus précise. Si les livres décollent, on les avertit et ils peuvent le republier. Parmi ceux qui l'utilisent, on en trouve qui ont déjà republié un livre qu'ils avaient refusé auparavant, comme Fleuve ou Leduc, dans sa collection « Charleston », qui fait du roman féminin. Une dizaine d'éditeurs l'utilisent aujourd'hui. C'est une recommandation qui a de la valeur auprès des auteurs.

CB – Le système de notation du site donne du pouvoir au lecteur. Est-ce un moyen de remplacer la professionnalisation de la lecture qu'incarne l'instance éditoriale ?

CA – Ça ne remplace pas l'éditeur, mais ça pallie un manque dans la chaîne de l'édition aujourd'hui : les éditeurs ne castent pas toujours les manuscrits qu'ils s'approprient à accepter auprès de « vrais » lecteurs. Dans les autres secteurs, les producteurs font des panels utilisateurs pour mieux sortir leurs produits. Un livre, ce n'est pas du shampoing, on est tous d'accord, mais parfois, les éditeurs ont une déconnexion. L'éditeur peut avoir l'impression que c'est son rôle de dire aux gens ce qu'il faut lire ; ça l'intéresse moins de savoir ce que les gens ont envie de lire. C'est aussi quelque chose que les éditeurs peuvent apprécier chez nous : ça ramène à l'idée de demander au lecteur ce qu'il veut lire. Des éditeurs nous demandent souvent si on voit des tendances, car ils cherchent la mode chez les lecteurs : il y a des modes dans les livres comme partout : aujourd'hui dans l'édition, un livre qui fait un carton lance une mode ; mais ce n'est jamais dans l'autre sens. Après *Fifty Shades of Grey*, tout le monde s'est mis à publier de l'érotique ; pareil avec Raphaëlle Giordano et le roman-développement personnel. Les éditeurs cherchent ensuite tous à faire du roman-développement personnel jusqu'à ce que ça s'essouffle. Le rêve de tous les éditeurs est d'être celui qui voit la prochaine tendance arriver, de savoir si ça va marcher. Un éditeur qui choisit un texte qu'il aime veut que ce texte fonctionne, qu'il trouve plein de lecteurs. C'est frustrant pour eux. On a le même but. On ne sait pas le faire, il faudrait beaucoup de données, mais on peut voir émerger des tendances de fond qui arrivent.

CB – Que pensez-vous du manque de considération des tiers de légitimation traditionnels, comme la radio ou la télévision, par rapport à cette production ?

CA – Je le comprends un peu. Dans la multitude des livres qui sortent, ils parlent de très peu d'entre eux, un peu comme les libraires. Il y a déjà tellement peu de place pour les livres aujourd'hui dans les médias classiques que s'il fallait en plus lire tous les trucs autoédités, ils ne s'en sortiraient pas. En revanche, il y a parfois une forme de mépris, l'idée que c'est la poubelle de l'édition, celle de dire : « Si tu n'as pas été publié, c'est que ce n'est pas bien. » Je crois que ce n'est pas vrai. En revanche, on a tous les nouveaux médias autour du livre : les blogueurs, les influenceurs littéraires, ce marche très bien. Eux lisent de plus en plus en numérique, contrairement aux journalistes.

CB – Peuvent-ils se substituer, en tant qu'amateurs, aux tiers professionnels ?

CA – Ça n'a pas la même force de frappe, sauf les très connus ; mais comme ils sont très connus, on ne les touche pas non plus. Ils ont un impact au niveau d'un auteur autoédité qui n'a pas le même objectif de vente que Musso. Pas tous, mais leurs recommandations fonctionnent ; de plus, la différence entre un média classique et un instagrammeur est que les gens se sentent plus proches, donc s'identifient plus à ces lectures-là qu'à celles de François Busnel à *La grande librairie*. Il y a un côté moins impressionnant.

CB – Quels sont les profils des auteurs qui s'adressent à vos services ? Ce profil a-t-il évolué depuis vos débuts ?

CA – Dans les auteurs en général, qui aiment s'autopublier, il n'y a vraiment pas de profil type. On est à 50/50 hommes/femmes ; une moyenne d'âge qui tourne autour de 40-45 ans, et clairement pas

de jeunes : eux vont plutôt sur des modèles gratuits comme Wattpad. 30 % sont en Ile-de-France et 70 % en région ; ils viennent de toutes les professions. Le portrait est difficile à dresser. On voit quelques profils qui ressortent un peu : des plus de 60 ou 70 ans, ce qui n'est pas étonnant car ce sont des gens qui écrivent beaucoup, et aiment bien l'idée de tester cette expérience. En fiction, il y a beaucoup plus de femmes, de façon claire : les romans sont écrits par des femmes. On a beaucoup plus de femmes dans les livres qui cartonnent, car les romans sont ce qui marche le mieux, et parce qu'elles s'investissent plus dans la communication. Un autre profil qui se développe est celui des experts professionnels d'un domaine, qui n'écrivent pas de fictions. Eux viennent chercher la rapidité et la liberté dans l'autoédition : ils savent que même en trouvant un éditeur sur leur sujet, ça n'ira pas vite pour eux, et veulent pouvoir dire ce qu'ils veulent. Ils savent aussi qu'ils ont souvent un public captif. Un de nos auteurs a fait un livre de son programme de campagne, un autre fait des expéditions, tiens des conférences, et y vend ses livres. Son objectif n'est pas d'avoir un éditeur mais un livre qui soit bien fait, et qu'il puisse en imprimer régulièrement pour les vendre. C'est différent du besoin des gens qui écrivent des romans et ont besoin d'un éditeur.

CB – L'autoédition peut-être également être une solution de repli pour un écrivain, suite à une déception vis-à-vis de l'édition traditionnelle ?

CA – Ce n'est pas systématique. Certains veulent faire un livre pour leur famille et leurs amis : eux vont n'imprimer que quelques exemplaires, et ont surtout envie que ça existe ; beaucoup d'autres arrivent là parce qu'ils n'ont pas le choix. Ils se sont pris des refus et rêvent d'être publiés : ils viennent là comme une opération de la dernière chance, mais veulent aussi que leur livre existe, et l'espoir qu'ils seront repérés. Ceux-là peuvent être déçus et rester méfiants à la base. Dans ceux qui sont publiés par la suite dans l'édition, on passe à un profil un peu plus défini : ce sont plus des romans, donc on a 70 % de femmes, souvent des quadragénaires.

CB – Les auteurs expérimentés sont donc plutôt des professionnels de leur milieu, et les débutants plutôt tournés vers la littérature ?

CA – Oui, bien qu'il nous soit arrivé d'avoir des auteurs professionnels. Nous avons régulièrement des auteurs publiés dans les années 90, qui ont arrêté d'être publiés parce que leur éditeur n'était plus dans leur maison, leur livre n'était plus dans l'air du temps. Après avoir récupéré leurs droits, ils sont venus chez nous pour que leurs textes continuent à exister. Ces gens qui ont connu l'expérience d'une maison d'édition ont un potentiel beaucoup plus important pour être déçus : ils ne vont pas avoir le même accompagnement, ne vont sans doute pas faire le même nombre de ventes, ce qui n'est pas toujours facile.

CB – Pourquoi la part belle du catalogue est-elle donnée à la littérature, et surtout à la littérature de genre ?

CA – La littérature reste le premier fantasme des gens qui disent vouloir écrire un livre. Etre écrivain, pour eux, c'est être romancier. Ecrire, c'est écrire un roman ; il y a quelque chose de culturel là-dedans. De plus, cette promesse d'édition que l'on a est très associée au roman dans la tête des gens. On en attire plus que d'autres. Sur le genre, ma théorie est que les gens qui écrivent de la littérature de genre ont peut-être une moins haute opinion d'eux-mêmes que celui qui pense qu'il a écrit un chef-d'œuvre de la littérature et qui veut le Goncourt. L'autopublier est donc plus simple pour eux, car ils n'ont pas de barrière. Il reste toujours cette idée que ce n'est pas de la vraie littérature, que c'est le roman de gare. Il y a aussi l'idée que les lecteurs de littérature de genre sont aussi ceux que l'on retrouve sur les réseaux de lecteurs ou sur les blogs. Ces gens ont en général bien pris en main les outils du numérique, il est peut-être plus naturel de les utiliser pour publier leurs livres.

CB – L’autoédition peut-elle être une antichambre de la reconnaissance littéraire, à défaut du succès ?

CA – L’idée est que ça soit une des antichambres, mais pas forcément : il y a des livres qu’on ne vendra jamais aux éditeurs, et qui ont quand même eu de la reconnaissance dans l’autoédition via les lecteurs.

CB – Vos forfaits d’accompagnement ne sont pas que promotionnels mais aussi littéraires. Est-ce proche du rôle que pourrait jouer un éditeur ?

CA – On essaye de s’en rapprocher au maximum. Ce qui est étonnant est que ces services étaient très peu sollicités au début, mais ont explosé ces dernières années, notamment sur les fiches de lecture détaillées qui ont beaucoup de succès. Beaucoup d’auteurs veulent un retour objectif sur leur livre, et retravailler le texte ensuite. De plus, plus il y a de commentaires négatifs, plus ils sont contents de ce service ! La correction est un sujet délicat car les services d’un correcteur professionnel sont chers. Tout le monde ne peut pas se l’offrir, donc on essaye de trouver des alternatives. Des auteurs voudraient le faire, mais ne peuvent pas mettre cet investissement-là. Toutefois, de plus en plus ont conscience de l’importance du travail éditorial ; l’œil professionnel est une de leurs grandes attentes.

CB – Quel est le profil des coachs littéraires faisant partie de votre équipe, et qui vont se charger de cet accompagnement ? Comment vont-ils travailler sur le texte ?

CA – Cet aspect-là est externalisé : ce sont les lecteurs ou éditeurs *freelances* pour des maisons d’édition. L’édition en regorge : il y a peu de postes et beaucoup de gens qui rêvent d’y travailler. On ne va jamais jusqu’au travail éditorial tel qu’il est fait dans une maison d’édition : en plus de la correction, notre fiche de lecture est à deux niveaux, donc très poussée, mais on ne fera jamais le travail sur le texte que fait l’éditeur en disant : « On va développer ce personnage » : ça serait aller trop loin pour nous, beaucoup de boulot, très cher. On considère que c’est le travail de l’éditeur, si ensuite on réussit à vendre le texte.

CB – Votre modèle d’agent est-il une reconfiguration l’agent littéraire mais dans l’espace numérique, ou bien cherchez-vous à vous en différencier ?

CA – L’agent littéraire en France n’est pas quelque chose qui existe beaucoup, sinon pour les auteurs étrangers ou très connus. On se rapproche plus du modèle de l’agent anglo-saxon comme premier lecteur des textes, qui les apporte aux éditeurs, y compris d’auteurs inconnus. Nous sommes le seul agent d’auteurs inconnus en France. Au début, on était partagés sur le mot « agent », car les éditeurs français ne les aiment pas, comme Gallimard typiquement : ils veulent garder leur pré carré avec leurs auteurs, et défendent donc une relation directe avec les auteurs, sans vouloir d’intermédiaires. C’est aussi pour que les auteurs ne négocient pas : on ne parle pas d’argent, on est sur de l’affectif. Donc ajouter un agent est mal. Mais ça a beaucoup changé aussi ces dernières années : nous n’avons plus de problème à nous dire agent, et ce mot est rassurant pour les auteurs. On est agent pour le premier livre publié chez nous et qu’on vend aux éditeurs, mais ensuite l’auteur décide. Finalement, la grande majorité nous ont gardé pour les livres suivants, parce qu’ils voient l’intérêt. Quand on voit tous les problèmes avec les auteurs aujourd’hui, sur la négociation, les droits, etc., l’agent prend tout son sens : c’est quelqu’un qui cadre les contrats, qui s’occupe des aspects administratifs, juridiques, financiers ; qui négocie pour l’auteur. Celui-ci est libéré dans sa relation avec l’éditeur, avec qui il ne parle plus que du livre. A partir du moment où on signe le contrat d’édition, on cède tous les droits, y compris numériques. On est agent, mais le livre part chez l’éditeur ; il n’est donc plus chez nous.

CB – L’auteur ne serait pas dans un rapport d’initié avec le monde de l’édition, contrairement à vous ?

CA – Oui : les jeunes auteurs signent n’importe quoi. On leur donne n’importe quel contrat avec des clauses hallucinantes, et ils sont prêts à tout signer, tellement ils sont heureux. Evidemment, il faut être reconnaissant à un éditeur d’avoir choisi leur texte, mais ils ne se rendent pas compte que ça ne donne pas à l’éditeur tous les droits.

CB – Librinova revendique-t-il le droit à tout un chacun de bénéficier d’une sorte de privilège qu’on croit souvent réservé aux auteurs de *best-sellers* ?

CA – Oui. Cela ne veut pas du tout dire qu’on va essayer de négocier des choses délirantes pour nos auteurs : on sait aussi ce qui est acceptable, ce qu’un éditeur peut se permettre. Ça rééquilibre la relation : l’auteur ne se brade pas, l’éditeur ne l’arnaque pas. Notre but est que tout le monde s’y retrouve ; que ces auteurs-là aient aussi par exemple accès à un à-valoir, qui de plus corresponde à l’investissement de l’éditeur dans le livre.

CB – En cas de relations conflictuelles entre les auteurs et les éditeurs, comment allez-vous agir ?

CA – S’il y a conflit, le but est d’être un intermédiaire, mais pas neutre car on sera du côté de l’auteur. On suivra toujours ce que l’auteur nous demande de faire. Mais comme on sait aussi parler le langage des éditeurs, le but est d’être un intermédiaire qui puisse permettre de faire aboutir des négociations. Si des auteurs ont l’impression qu’ils valideront chaque publicité, je leur dis que ça ne sera pas le cas. Eux s’imaginent parfois des choses qui n’ont pas de sens ; et parfois les éditeurs font des trucs qui ne sont pas bien. On peut expliquer aux premiers, et dire aux seconds qu’on n’est pas dupes. Ce rôle d’intermédiaire prend tout son sens dans les conflits : tant que tout se passe bien, l’auteur ne voit pas toujours pourquoi on prend une commission sur ses droits, mais il le remarque le jour où ça se passe moins bien.

CB – Cette commission est-elle automatique dès que l’auteur vend mille exemplaires ?

CA – Seulement si on lui trouve un éditeur. On prend alors 20 % de ce qu’il perçoit sur le premier livre ; ensuite, s’il signe à nouveau avec le même éditeur et qu’il nous garde comme agent, on baisse le pourcentage puisqu’il n’y a plus de recherche d’éditeur.

CB – Avez-vous eu des relations conflictuelles avec des auteurs ? Comment les résolvez-vous ?

CA – Ça dépend. Si l’auteur n’avait pas compris à quoi correspondaient les services, qu’aucun des services n’a encore été réalisé, et qu’on réalise que ça ne va pas du tout pour lui, alors on rembourse. Les plus difficiles à gérer sont ceux pour qui ça n’a pas bien marché : ils ont vendu quelques dizaines d’exemplaires de leur livre, et sont déçus. Ça arrive rarement, car ils ont conscience que ce n’est pas de notre faute, mais c’est plus facile de s’en prendre à nous. On essaye alors de donner des conseils. Mais on a aussi eu des auteurs qui étaient dans le programme d’agent, et qui nous *bypassaient* pour aller voir des éditeurs. Là, c’est plus problématique : à partir du moment où ils se sont engagés, ils sont censés respecter cet engagement. Mais notre ADN est de dire que les auteurs sont libres de faire ce qu’ils veulent. L’agent, c’est une relation de confiance ; si l’auteur, même engagé, n’a pas confiance en nous et réciproquement, cette relation ne va pas marcher. Il vaut parfois mieux le libérer de cette contrainte que de s’évertuer à essayer de le convaincre, ou de continuer à travailler pour lui sans qu’il en ait envie.

CB – Des auteurs publiés par le circuit de l’imprimé ou autopubliés ailleurs peuvent-ils

recourir à vos services d'agent ?

CA – On s'y refuse. On a déjà eu des demandes, mais on ne représente que des auteurs publiés chez Librinova. Ils sont déjà suffisamment nombreux, et les auteurs publiés chez nous ont accès à des vraies informations sur leurs livres, comme leurs chiffres de ventes. On a des vrais arguments, qui sont réservés aux auteurs Librinova.

CB – La finalité de votre structure est la récupération des œuvres dans le circuit traditionnel. Vous avancez le chiffre d'un auteur sur cinquante. Ces auteurs ont-ils souvent souscrit à des forfaits ?

CA – On est en effet dans ces ordres de grandeur. Mais pour les forfaits, non. C'est justement une question que se posent beaucoup les auteurs : ont-ils plus d'accompagnement de suivi, et de meilleures chances s'ils dépensent plus d'argent ? Ce n'est pas le cas. Parmi ces auteurs-là, plusieurs ont pris notre option à 50 euros, et d'autres en ont dépensé des milliers. De plus, il y a deux profils chez les auteurs qu'on a fait publier : d'abord, celui qui s'est donné à fond, et qui a beaucoup vendu en autoédition. Notre meilleur exemple est Delphine Giraud, qui a écrit *Six ans à t'attendre*, vendu à plus de 15 000 chez nous. On lui a évidemment trouvé un éditeur, avec un excellent contrat. Ensuite, il y a les auteurs qui ont été des coups de cœur, publiés parce qu'on les avait repérés d'une façon ou d'une autre, qui n'avaient pas bien marché dans l'autoédition et à qui on a trouvé un éditeur. Le profil-type est notre avant-dernier Prix des étoiles, Aurélie Jeannin. C'est un texte assez littéraire, pas spécialement fait pour l'autoédition.

CB – Certains auteurs préfèrent-ils retourner vers l'autoédition pour leurs ouvrages ultérieurs ?

CA – Plusieurs de nos auteurs font les deux ; c'est un profil particulier. Ce sont souvent des auteurs qui veulent en faire leur métier, pour qui le but ultime est d'essayer de vivre de leurs revenus d'auteur. On le fait toujours en accord avec les éditeurs : l'auteur publie un livre par an chez son éditeur, et s'il a entretemps des textes que son éditeur a refusés, il continue à les publier en autoédition pour générer des revenus parallèles.

CB – Vos auteurs « marque » comme Carène Ponte, que vous mettez en avant sur le blog, ont-ils un parcours spécifique ? Bénéficient-ils d'un rapport privilégié ?

CA – Forcément. Carène est une de nos plus anciennes autrices : on la publie depuis 2014. Ce sont des auteurs avec qui on a une relation très particulière, qui nous ont connues quand on était deux dans un petit bureau. Ils sont très fidèles, très attachés à nous et réciproquement. Mais globalement, pour tous ceux à qui on fait signer un contrat d'édition, une relation spéciale s'établit. Ce sont des gens qu'on appelle un jour pour leur dire qu'on leur a trouvé un éditeur, et c'était souvent leur rêve. Ça génère beaucoup d'émotion ; on est dans les remerciements des livres, des livres nous sont dédiés... On connaît tous nos auteurs publiés : ils viennent nous voir au Salon du livre, on est invitées aux soirées de lancement de leurs livres ; en échange, on les met en avant sur le site ou le blog, et on les sollicite régulièrement.

CB – Quel est votre regard sur le marché du livre en France, et sur le régime de visibilité des auteurs ?

CA – Le vrai problème de l'édition en France aujourd'hui est non seulement la surproduction, mais aussi la best-sellerisation. La part du nombre de livres vendus entre cinq et vingt mille exemplaires a dramatiquement chuté. Aujourd'hui, ou bien on fait un *best-seller*, ou bien fait un livre qui se vend à moins de deux mille exemplaires, avec de moins en moins d'entre-deux ; c'est triste et

dommageable pour la diversité littéraire. Il y a tellement de production que les gens finissent par acheter le *best-seller*, au détriment des autres livres. Aujourd'hui, écrire est très difficile pour un jeune auteur publié : c'est beaucoup de déception pour peu de résultats. On prévient les auteurs signant un contrat que les débuts ne sont pas faciles, même si je suis impressionnée par le travail des éditeurs pour suivre les auteurs. A partir du moment où ils ont trouvé un auteur, ils veulent le faire grandir, ne veulent pas faire un *one-shot*, ou bien un livre publié qui a été un four et qui les feraient laisser tomber. Ce que les éditeurs veulent, c'est construire un auteur parce qu'ils y croient. Installer un auteur prend plusieurs livres. C'est un travail difficile, mais que normalement les éditeurs font bien. L'autoédition vient sans aucun doute alimenter la surproduction, mais ajoute aussi de la diversité dans les livres vendus. De plus, que des lecteurs viennent chez nous révèle bien qu'on répond à une envie, une demande de ces derniers.

CB – Vous alimentez la surproduction mais proposez des services de promotion servant à se démarquer des autres. Est-ce un paradoxe ?

CA – C'est sûr. Mais comme on ne sélectionne pas, si un livre n'est pas terrible, on peut faire autant de promotion qu'on veut, il ne donnera rien.

CB – Le site dit vouloir « rassurer les éditeurs ». D'où le risque éditorial peut-il être issu ?

CA – Pour les éditeurs, le risque est lié au fait de ne pas savoir ce que veulent les lecteurs, de ne pas savoir si ça va leur plaire quand on leur balance un livre. On va ici essayer de diminuer le risque, en disant qu'il y a déjà eu des lecteurs ; qu'on a des retours et donc qu'on peut fournir des preuves que le livre plaît. Quelque chose dans l'édition reste très artisanal : un éditeur, même avec un livre issu de chez nous, publie avant tout au coup de cœur. Il sait donc qu'il prend un risque : ça fait partie du jeu et de son métier. Il diversifie d'ailleurs ses auteurs pour essayer de diviser les risques d'autant plus.

CB – Vous avez fondé le Prix des étoiles et participez à la sélection des talents Cultura. Les jurys sont amateurs et non professionnels. Cela a-t-il pour but de contester le fonctionnement des prix littéraires, ou de se placer en parallèle de ceux-ci ?

CA – Les deux. Il y a l'idée de dire que les prix littéraires, c'est super, mais que ce sont les dix mêmes livres qui sont dans toutes les présélections. Le but du Prix des étoiles était de récompenser des livres qui n'avaient pas forcément fonctionné dans l'autoédition mais qu'on avait quand même envie de représenter, de pousser. Il y a des livres super chez nous, mais si les auteurs n'en font pas la promotion ou qu'ils n'en ont pas envie, ça ne va pas marcher. Le partenariat avec Cultura est différent ; on s'est rapproché d'eux en raison de leur aspect « détection de talents », pour lequel ils sont très forts : tous les ans, le Goncourt est dans leur sélection. On a chez eux un comité de lecteurs qui élit cinq livres Librinova par mois ; si un de ces livres-là signe un contrat avec un éditeur, il sera mis en avant dans les Cultura. C'est un argument très fort auprès des éditeurs ; l'idée n'est pas de venir contrer les prix littéraires, mais de mettre en avant d'autres types d'auteurs et de talents. Ça fait aussi partie du travail des libraires et des éditeurs d'aller chercher de nouveaux talents ; ce n'est pas seulement de récompenser ceux qui sont déjà là.

CB – Quel est votre regard sur la frilosité des jurys traditionnel sur les livres autopubliés, quand il s'agit de les récompenser ? Je pense au cas de Marco Koskas.

CA – Ils sont hyper réticents. Dans la tête de ces gens, l'autoédition est associée à « Amazon » ; ils ne savent pas qu'il existe autre chose. Ils disaient être contre l'autoédition, parce que ça dessert les libraires, Mais moi, tous mes livres sont disponibles en librairie ! Mon but n'est pas vraiment de convaincre les jurés des prix littéraires, je m'en fiche.

CB – Librinova agit sur tous les maillons de la chaîne du livre. Votre vision du futur est-elle une substitution de ce modèle à la chaîne traditionnelle, ou qu'un esprit de complémentarité entre le numérique et l'imprimé demeure ?

CA – Aujourd'hui, il y a plusieurs choses qu'on ne peut pas faire, et certaines qu'on ne veut pas faire : c'est la sélection – même si on le fait un peu, du coup ce n'est pas trop vrai –, le travail éditorial de fond, la présence sur les tables en librairie, et la promotion au sens très large : participer à des salons en région, faire des signatures serait compliqué à faire. Donc remplacer... pas tout de suite ! Il y a des aspects sur lesquels on pourrait remplacer les éditeurs, mais on n'en a pas envie : on reste vraiment dans cette idée de complémentarité.

CB – La prophétie de la « mort du livre » ne s'est pas réalisée. Comment voyez-vous le futur du livre et du livre numérique ?

CA – Ce n'est pas pour demain, et c'est tant mieux. J'ai toujours cru à une forme de complémentarité entre ces modes de lecture. Le numérique est un nouveau support, une nouvelle façon de lire qui peut amener de nouveaux lecteurs, mais beaucoup vont continuer à faire les deux. Je reste toutefois une lectrice de livre papier : pour moi, le livre numérique, c'est le travail. Je ne crois pas vraiment à une espèce de Netflix du livre, qui viendrait tout renverser. Il faut toutefois essayer de sortir de la littérature quand on réfléchit au livre numérique, mais ce n'est pas évident, car c'est la première chose à laquelle on pense. La situation montre par exemple à quel point le livre scolaire interactif a un sens. Chez nous, les téléchargements de livres numériques ont été multipliés par dix depuis le début du confinement, passant de deux ou trois cents à deux ou trois mille par jour. Des auteurs ont beaucoup baissé leurs prix, d'autres l'ont mis en gratuit, mais ce n'est pas anodin.

CB – En étant la plus synthétique possible, comment définiriez-vous un auteur et un éditeur ?

CA – On est auteur dès qu'on a écrit un livre, et qu'on le fait lire à des gens. Je n'ai pas de hiérarchie entre les auteurs ; c'est tellement dur d'aller au bout d'un livre, et je suis tellement admirative quel que soit le résultat final que je pense que c'est une fois le fichier fini qu'on va se dire auteur. Un éditeur est quelqu'un qui sélectionne un texte, et qui accompagne un auteur pour le rendre meilleur, et accessible aux lecteurs.

Charlotte Bayart-Noé – éditrice (Rue des Promenades)

CB – Pourriez-vous commencer par me parler de votre parcours ?

CBN – Je viens du monde de l'ingénierie et des nouvelles technologies. J'ai été gérante d'une société de services à la fin des années 80, et j'ai gardé un bon souvenir de cette expérience, même si économiquement, les conséquences n'étaient pas faciles. Dès que j'ai eu fini de remplir mes devoirs vis-à-vis de mes enfants, j'ai créé une structure d'édition pour développer ce que j'avais envie de faire.

CB – Votre maison d'édition a été fondée en 2009 : elle est donc très jeune. Comment faire pour se distinguer sur le marché de l'édition dominé par de grands groupes, surtout sur un secteur aussi concurrentiel que celui de la littérature ?

CBN – Dix ans, ça ne me semble pas être une maison si jeune que ça. Quand je suis rentrée dans cette industrie du livre, on disait qu'une maison d'édition indépendante avait besoin de cinq ans pour s'installer. Dix ans, c'est deux fois ce temps-là, mais l'époque a changé, et les choses sont probablement devenues encore plus compétitives et difficiles. Pour se démarquer, il est important d'avoir une idée de la ligne qu'on veut développer, et donc de proposer des choix mûrement réfléchis. Pour Rue des Promenades, j'avais choisi de commencer par du livre numérique pour faire le chemin vers le papier, ce qui était le sens contraire de tout le monde. Je suis plutôt à l'aise dans ces prises de décisions vers ce qui n'est pas *mainstream*.

CB – Qu'est-ce qui a motivé cette politique relative au numérique ?

CBN – Je viens du monde du numérique ; j'ai commencé au début des années 1980, moment où l'informatique a commencé à se généraliser en France ; avant, c'était l'apanage des grands groupes. Puis à la fin des années 1970 ont commencé à arriver les ordinateurs personnels ; dans les années 1980, ça a été le PC en 1985. Il y a eu une explosion à ce moment où je suis arrivée sur le marché du travail ; j'ai eu l'occasion de concevoir des tas de choses. Chacun se posait la question de ce que pouvait le livre numérique ? », et j'étais dans une activité sans cesse novatrice, donc il était normal pour moi de faire ma proposition. Ceci n'a toutefois pas du tout permis de me démarquer, car il était trop tôt. J'ai toujours trente ans d'avance ; c'est embarrassant, mais dans le collectif que nous formons, il y a des gens qui sont des innovants, des gens qui sont plus là pour consolider tout ce qui a été fait, et puis des gens qui sont là pour conserver. Tout le monde a sa place dans ce maelström humain. Etant plutôt une innovante, j'ai commencé par le numérique avec la ferme intention de faire du mixte. Je trouve qu'il est très bien d'avoir plusieurs médiations vers un texte. Cependant, limiter les médiations vers le texte au numérique et au papier serait tout à fait injuste, par exemple, vis-à-vis de toute la culture orale. Mais quand on a deux façons d'aller vers un texte, on a plus de chance qu'il atteigne les lecteurs. Ce qu'un éditeur cherche, c'est à mettre des lecteurs en face d'un texte qu'il a envie de soutenir.

CB – Imaginez-vous le futur comme une formule hybride entre le papier et le numérique ?

CBN – Je ne vois pas ce qu'il en empêcherait. Ça me semble important que la collectivité comprenne quels sont les points forts de l'un et l'autre média ; ensuite, tout naturellement, le marché va s'adapter, et à mon sens, les deux formules vont cohabiter puisqu'elles ont toutes les deux de la valeur, et que ce n'est pas tout à fait la même.

CB – Comment concevez-vous l'indépendance éditoriale ?

CBN – L'indépendance est ce que je cherchais par rapport à mon parcours dans le numérique : je venais de très petites entreprises et j'avais été gérante de mon entreprise à la fin des années 1980. Je suis rentrée ensuite dans des groupes plus importants, et c'est très gênant d'avoir des tas de chefs qui prennent des mauvaises décisions. Il s'avère aussi qu'il y a eu un contexte : je n'étais pas spécialement à mon aise dans les grands groupes ; après une formation de reconversion je voulais faire autre chose et je me suis tournée vers l'édition. Il s'avère que dans l'édition, on gagne beaucoup moins d'argent que dans le numérique ; et j'avais des enfants dont je finançais les études. L'arrivée d'internet avait fait des ravages au moment où j'ai demandé ma formation, et je voulais trouver une alternative pour trouver une carrière. L'informatique a redémarré après ma formation, donc c'était un moment rêvé pour lancer une maison indépendante, et développer ma stratégie.

CB – Entre 2009 et votre départ, avez-vous été sollicitée pour un éventuel rapprochement avec un plus grand groupe ou une plus grande structure ?

CBN – Pour nous, c'était trop tôt. Ma force a été d'avoir une économie qui me permettait de financer Rue des Promenades, mais ça a également été ma faiblesse : comme je travaillais à 80 % pour le numérique, je n'avais que trois jours par semaine pour la maison d'édition. Je sortais en moyenne trois à quatre livres par an. Quand on publie, ce n'est pas du tout suffisant pour espérer rentrer chez Harmonia Mundi, chez Interforum, ou n'importe où ailleurs. Viviane du Guiny, qui continue Rue des Promenades, est allée chez Pollen mais va en sortir, parce que ce n'est pas satisfaisant. La question de la diffusion est vraiment cruciale et compliquée. Ne pas avoir le temps de faire six à huit livres par an ne me permettait pas d'espérer avoir une diffusion plus efficace que Pollen. J'étais donc dans un *no-business model* depuis le début ; j'ai perdu plein d'argent, mais j'ai aussi fait beaucoup de choses passionnantes. Tout va bien au final, mais je ne suis absolument pas un exemple à suivre.

CB – Sur le site, on peut lire la phrase de Nicolas Berma : « La mort de la littérature ? Plutôt crever, oui. » Qu'est-ce qui est dénoncé, ici ?

CBN – Je n'ai pas voulu dénoncer. J'ai 51 ans et lui a l'âge de mes enfants ; il s'avère que Berma faisait parti du trio qui a fondé la revue *Le Nouvel Attila* ; j'adorais ce qu'il écrivait, et en particulier cette phrase. Je ne sais pas ce que lui voulait dénoncer mais je m'émerveillais de la façon lapidaire dont il disait quelque chose de fort. Je pense – pas en termes de revendication ou de révolte – que les histoires sont liées à l'humanité. S'il n'y a plus d'histoires, s'il n'y a plus de littérature, c'est la mort. Bien que de deux générations et de deux cultures très différentes, on se rejoignait complètement dans le sens que la vie sans la littérature n'a pas de sens.

CB – Quels ont pu être les attentes et les exigences vous amenant à accepter de publier un manuscrit ?

CBN – C'est le point délicat. L'éditeur indépendant a beaucoup d'activités que je vais rappeler. Il choisit un manuscrit, accompagne ensuite l'auteur dans la finalisation du manuscrit, produit un objet, qu'il soit papier ou virtuel – donc avec tous les sous-traitants que ça implique, jusqu'à l'imprimerie, etc. En quatrième aspect sur l'activité, l'éditeur va faire en sorte que le livre soit porté vers le public, en passant par les libraires : c'est la question de la diffusion que l'on a abordée, et aussi toute l'agitation qu'il peut faire autour des réseaux sociaux, en direct, etc., autant en B-to-B qu'en B-to-C²⁰⁶. Il faut aussi qu'il gère tout ça : sans argent, il va disparaître. Sa dernière activité, qu'il doit constamment faire dans un monde qui change à vitesse grand V, est la veille technologique, pour voir ce qu'il se passe, mais aussi la veille réseau : quels sont les endroits où vont les lecteurs potentiels. Evidemment, tout cela n'a de sens que s'il y a des manuscrits à publier.

²⁰⁶ *Business to business et business to client.*

Le choix des manuscrits est donc la marque de l'éditeur, sa signature ; il peut sous-traiter tout le reste. La question du choix est très différente selon la taille de la structure : dans les grosses, il y a des lignes éditoriales très claires, très industrielles quelquefois ; la question du choix se pose très différemment de ce que j'ai pu vivre. En tant qu'éditeur indépendant mettant tout mon argent dans un texte, de ma toute petite économie, il fallait non seulement que celui-ci corresponde aux critères objectifs que je recherchais – c'est-à-dire des textes d'aujourd'hui, des textes avec une signature, avec une écriture – mais il fallait aussi qu'ils me plaisent intimement. Il faut tellement d'énergie pour défendre des livres dans un monde qui produit 75 000 titres par an, que ça ne marche que si vous aimez le texte à en mourir. C'est une chose sur laquelle vous vous affûtez. Evidemment, il y a la question du coup de cœur, que tout lecteur est susceptible de ressentir au cours de son expérience de lecture ; mais vous êtes obligé d'aller plus loin, et devez mettre en mots ce que vous aimez. J'ai surtout publié des romans et des nouvelles : qu'est-ce que ça raconte ? Est-ce que l'histoire qui est racontée correspond à ma ligne ? Celle-ci était : « Ici et maintenant » : donc des voix qui parlent aujourd'hui ; qui donnent à entendre, à voir, à expérimenter le monde plutôt que les voix qui le commentent. J'aime les écritures sèches, et les écritures du surgissement. Les romans qui expliquent la vie, ce n'est pas la peine. Donc quand un auteur arrive à me faire rentrer dans une ambiance, quelque chose va peut-être marcher entre nous. Il y a aussi la question des personnages : est-ce que leur psyché rencontre quelque chose qui m'importe ? Inutile par exemple de proposer des histoires sexistes pour parler de choses dans l'actualité. Je suis une femme parmi les hommes ; si les personnages sont de ce sexisme larvé qui ne se connaît même pas, ça ne va pas aller. Dans le choix, il y a des éléments objectifs, qui correspondent à des critères, et d'autres beaucoup plus intimes. Parlons de la construction : il faut une écriture élégante, quelqu'un qui maîtrise bien la langue, mais aussi que sa construction tienne la route ; qu'elle soit simple ou compliquée, je ne veux pas me retrouver à ne plus comprendre ce qu'il se passe. Que le choix de narration soit affiné, et qu'il fonctionne. Je n'ai pas d'idée *a priori* sur ce que je cherche – ou cherchais, en termes de qualité de construction : elle peut être en spirale, linéaire, à la première ou à une autre personne. Voilà des pistes sur la façon dont je mettais certains manuscrits sur la pile des « ça peut le faire ».

CB – Comment définissez-vous le « roman », genre dont les frontières ont été questionnées tout du long de l'histoire de la littérature ?

CBN – Je ne suis pas sûre d'avoir une définition à moi : je prends comme roman, en tant que lectrice, tout ce qu'on me nomme comme roman. Dans ma maison d'édition, est « roman » tout ce que je décide être un roman. Par exemple Anna Dubosc, quand elle écrit, va vraiment puiser dans des choses très intimes. Mais à partir du moment où elle, elle dit que c'est un roman, je dis au public que c'est un roman.

CB – L'éditeur peut forcer le genre, et le lecteur peut-être en désaccord avec ce qui est indiqué. De fait, la catégorisation des ouvrages est-elle un guide pour le lecteur, ou une réponse au désir de l'auteur ?

CBN – Catégoriser est plutôt un problème de libraire ; ce n'est pas une question que je me suis posée. Je m'intéresse forcément au lecteur, parce que j'ai besoin qu'il achète le livre. Pour revenir à Anna Dubosc, je ne dis pas avoir estampillé « roman » de la biographie. J'ai accepté que ça soit du roman. Si je sollicite un auteur pour écrire la biographie d'Olympe de Gouges, je lui demanderai ses sources, les traces historiques sur lesquelles il s'est appuyé. Si j'accepte que ce qu'Anna me propose comme roman soit effectivement un roman, je ne vais pas la questionner pour savoir si une phrase descriptive correspondait à quelque chose de vécu ou non. Ça ne me regarde pas. C'est un roman, je le prends comme tel ; je sépare l'auteur de la narratrice. C'est beaucoup plus facile ainsi. Dans la relation avec l'auteur, je ne vais jamais à des endroits où je ne suis pas sûre d'être la bienvenue.

CB – Le catalogue se divise essentiellement en deux collections : « La Grande Semeuse », orientée vers la littérature, et « Petites choses qu’il est bon d’avoir en tête ». Pourquoi avoir choisi cette dénomination pour la littérature ?

CBN – Pendant huit ans, il y a eu en plus une collection appelée « Poésie ». « La Grande Semeuse » vient de plusieurs choses. Premièrement, à l’arrière des pièces de francs, il y avait une semeuse que Roty, le sculpteur, a représentée semant à contrevent, soit dans le geste inverse par rapport à ce que ferait un véritable semeur. Dieu sait si « semer de la littérature », c’est semer à contrevent : le marché est conduit par la demande, mais le marché du livre est conduit par l’offre. Cette logique est imparable : on ne peut pas présumer de ce que va être la création, et donc on a un *business model* basé sur le fait que lorsqu’on fait de la littérature, il faut qu’elle se renouvelle en permanence, être quelque chose de nouveau, que personne n’attend. Je ne parle pas ici de certaines catégories de policiers très attendues ; il y a du policier qui est de la littérature, mais du policier de feuilleton, ou de la romance qui sont des textes tout à fait respectables, mais qui ne sont pas de la littérature, qui ne correspondent pas à la même logique. Il y a la création d’une histoire, mais c’est un produit beaucoup plus industriel. C’est comme ça et pas autrement. Deuxièmement, avant de cofonder les éditions Attila, j’avais publié une revue appelée *Papier peint* sur un blog qui a maintenant disparu d’internet ; j’y publiais mes amis, et parmi eux un groupe de jeunes gens de Suresnes qui s’appelaient « La Grande Faucheuse », dont fait partie Zo, l’auteur de *Sens interdit*, illustré par Noémie Barsolle. Dans mon cerveau, les deux histoires se sont mariées. Je n’ai pas voulu plagier mes auteurs, mais la collection s’est appelée comme ça.

CB – Votre conception de la littérature est-elle d’aller à l’encontre de l’industrie ?

CBN – Pas à l’encontre de l’industrie, mais de sortir des sentiers battus. Je ne suis pas quelqu’un qui se pose en contre. J’ai traversé un monde du travail qui n’avait pas spécialement envie qu’une femme intelligente, déterminée, entrepreneuse, trouve sa place. J’ai appris à me défendre mais la guerre n’est pas mon terrain de jeu. Je trouve beaucoup plus amusant de trouver les convergences, et en quoi on peut se réunir, que de revendiquer les spécificités. La spécificité est tellement évidente, et dérange tellement de gens, que je ne vais pas en rajouter. Je suis à moi tout seule quelque chose qui dérange, alors que ce n’est pas ça que je cherche. J’aime que le monde soit plus beau, qu’on se rencontre. Je vois la littérature comme une façon de se construire en l’humanité ; et je comprends qu’elle permette de s’opposer.

CB – Comment va s’effectuer tout le travail de correction, de réécriture ; comment amener l’auteur à considérer les suggestions qui portent sur son œuvre, et comment se sentir légitime à dire cela en tant qu’éditeur ?

CBN – Avant d’aller vers « comment je travaille avec les auteurs », je vais parler d’une étape intermédiaire. Ce n’est pas parce qu’un texte me plaît, et que je le mets dans la bonne pile, que je vais le publier. Avant ça, il faut qu’il y ait l’accord des deux parties : celui de l’auteur, qui peut-être aura trouvé, avant que je ne lui réponde, un autre éditeur ou un éditeur avec qui il va mieux s’entendre qu’avec moi ; et mon accord. Mettons que vous m’envoyez un texte ; que je le trouve génial ; qu’on se rencontre mais que ce n’est pas sain entre nous, que ça ne circule pas : alors je ne vais pas signer. Soit parce que je vais comprendre que ça ne circule pas, soit parce que je vais comprendre que l’auteur va avoir du mal à me donner de la place ; hors, en tant qu’éditrice, j’ai besoin de place dans le processus. Alors même qu’au final, le texte sera à 100 % le texte de l’auteur, l’auteur a besoin d’un catalyseur. En chimie, le catalyseur est un produit, une substance nécessaire pour qu’une réaction chimique ait lieu, mais qui ne participe pas à la relation. Les molécules de la substance catalyseur ne vont en aucun cas se retrouver dans le produit final. Tous les éditeurs ne sont pas pareils : certains réécrivent beaucoup ; moi, j’étais une éditrice catalyseur, mais pour autant, j’avais besoin de place, parce que la réaction était nécessaire pour que l’auteur fasse passer

son texte à un état publiable. Encore fallait-il que je sente que l'auteur était en mesure de me la donner. La plupart des auteurs que j'ai publiés ne l'avaient pas été, ou pratiquement pas, auparavant. Certains l'avaient été en revue ; mais la plupart ne savait pas ce qu'était ce processus quand on a commencé à bosser ensemble. Donc c'était à moi d'évaluer si je les sentais capables de m'accepter dans le processus, et si dans cet accord je m'en sortirai indemne. C'est très violent, la relation entre un éditeur et un auteur : on est en train de toucher à ce que l'auteur a de plus intime, son texte ; donc on est en train de faire quelque chose « à cœur ouvert ». Je n'ai pas de compétences en sciences humaines, je ne suis pas psychologue, je ne sais pas ce qui blesse les gens. Si j'évalue que l'auteur est dans une trop grande fierté, ou dans une trop grande souffrance, peut-être que je ne vais pas y arriver, parce que je saurai que je vais froisser son ego. Il faut que son ego ait un peu de modestie ; en tout cas que je perçoive qu'il ne va pas me tuer à la première remarque qui va le faire se sentir mis en cause. Il faut aussi que je sente que je ne vais pas faire mourir de douleur l'auteur à chaque remarque, parce que je ne sais pas me protéger de ça. Pour que ça marche, il faut donc que quelque chose passe entre l'auteur et moi, en tant que personne, et aussi que l'auteur signe. Pour voir si je vais pouvoir travailler avec l'auteur, je le rencontre donc avant. Si, à la fin de l'entretien, il est partant pour qu'on démarre quelque chose, je lui explique qu'on ne va pas tout de suite signer un contrat ; que je vais travailler « gratos », faire un premier tour pour évaluer si on arrive à bosser ensemble. Au-delà de l'intuition que je vais avoir, on va faire un ou deux tours de chauffe sur le manuscrit. Comme ça, je ne suis pas obligée de signer avec un auteur avec qui j'aurais du mal à bosser, ou en qui je n'aurais pas confiance dans sa capacité d'aller jusqu'au bout ; et lui, même s'il n'est pas publié, il a eu un retour sur manuscrit, que tout auteur sollicite à corps et à cri à un éditeur, en ne l'obtenant que rarement. On avait deux cents manuscrits par an à Rue des Promenades. Une fois que tout ça vérifié, on signait ; et à partir de ce moment, j'expliquais le contrat à l'auteur. Des gens pensent qu'il vaut mieux ne pas dire les choses, et espèrent qu'ainsi, tout va probablement bien se passer. Moi, j'aime mieux expliquer le côté un peu *tricky* des contrats d'édition. La relation contractuelle est un peu compliquée. Quand j'ai fait mes premiers contrats, il n'y avait pas de numérique ; j'ai donc bricolé des contrats, en expliquant à la fois les limites de mes compétences juridiques aux auteurs, et ma sincérité dans ce que je proposais. Le truc vachement bien, une fois qu'on s'est mis d'accord et qu'on a regardé ensemble un contrat : « Voilà ce que je comprends de telle clause », « Voilà ce que je comprends du droit de suite. » Je demande un droit de suite : j'investis sur vous, vous n'êtes pas connu ; si derrière j'arrive à vous faire reconnaître et que vous soyez en situation d'aller chez Gallimard, rappelez-vous que vous me devez quelque chose. » J'expliquais cela pour pouvoir proposer le contrat en toute sérénité avant le moment opérationnel où on fait les choses ensemble. Je suis très à cheval sur les dates : l'édition est un monde qui est tenu par des plannings précis ; si vous ne rendez pas le manuscrit en temps et en heure, vous me mettez en situation de perdre un créneau, donc de perdre de l'argent. L'argent est difficile à gagner, et je n'en avais pas beaucoup. Donc si vous n'êtes pas prêt à temps, on va prendre des décisions drastiques : j'ai sorti des recueils de nouvelles, évidemment à un niveau de qualité correspondant à mes standards, mais des textes n'ont pas été publiés juste pour des questions de délais : le texte n'était pas prêt, et je m'étais engagée vis-à-vis des libraires. Je m'efforce de pouvoir proposer quelque chose d'un niveau de qualité Rue des Promenades dans des délais ; si je ne peux pas, je renonce au projet. Quand, au dernier moment, l'auteur a une difficulté à accepter l'objet-livre, la couverture, etc., là-aussi, je suis quelqu'un de relativement cool : je comprends, par rapport au choix du titre, que de la littérature n'est pas de la vie pratique ou du bien-être, et je comprends qu'un auteur souffre si son livre est publié sous un titre qui ne lui convient pas. Mais pour autant, je ne vais pas accepter le titre du manuscrit quand il est invendable ; il y avait donc un travail dessus avec l'auteur. On fait des listes de titres, et à un moment donné, la décision était prise en commun. Ayant le *final cut*, je savais que ça ne servait à rien de faire quelque chose qui mettait l'auteur en souffrance, parce qu'après, il le fait payer. Pas par méchanceté, parce qu'on est sur des choses qui sont très chères à son cœur. Pour le travail avec l'auteur suite à cette étape intermédiaire, je lis le manuscrit que j'annote, je rencontre l'auteur, et je lui fais un *feedback*. Je lui parle des difficultés que je rencontre : je veux qu'il les comprenne. Et difficulté par difficulté, je lui demande de trouver

des palliatifs, des solutions aux problèmes. Pour faire cela, je lui demande d'accepter de se prendre mes remarques – c'est violent, j'en ai conscience –, et de n'exercer son droit de réponse qu'à la fin de l'attaque. L'auteur n'a rien à justifier en face de moi ; ce n'est pas un tribunal ; et moi je ne publie, je ne mets de l'argent sur la table que si je suis contente du texte. En tant qu'éditrice, je n'ai jamais à justifier la façon dont je reçois le texte ; en revanche, je suis capable de le caractériser. Si l'auteur veut bien, il fera quelque chose de ma caractérisation et de ma difficulté. Je vais donc lui dire tout ce que mon cerveau propose au texte, et puis je ne lui demanderai jamais des comptes sur la façon dont il a traité le texte : mais quand je recevrai une prochaine version du manuscrit, je ne ferai pas référence à la première version, je ne la relirai pas ; je n'irai pas voir s'il a bien corrigé. Mon œil est assez puissant pour dire si ça passe, ou si ça ne passe pas. Il y a des choses qui n'auraient pas passé lors de la première lecture, mais qui passeront mieux – peut-être parce qu'elles seront entourées de moins de scories. Dans les remarques que je fais en première lecture, certaines choses seront peut-être dans le manuscrit final. Simplement, l'accumulation des difficultés fait que des choses qui sont bonnes ne sont pas perçues comme telles. Dans les difficultés que le texte présente, certaines sont voulues par l'auteur, qui veut que les lecteurs prennent un certain chemin. En tant qu'éditrice, je ne devine pas tout, et les difficultés du texte quelquefois me cachent des choses très intelligentes. Donc il y a un travail de lecture, avec évidemment la possibilité pour l'auteur de parler avec moi à la fin, mais plus pour décharger sa psyché et ne pas souffrir de l'expérience qui est violente. S'ils trouvent que la charge est trop forte, ils ne bosseront pas avec moi. J'essaie de prendre des précautions oratoires : j'explique aux auteurs que si je passe du temps précieux avec eux, c'est que je crois dans la possibilité que le texte devienne très bon. Mais ces précautions oratoires, ils en accusent réception en souriant, mais ils ne se doutent pas de ce qu'il va leur arriver ; ils ne se doutent pas qu'ils vont se prendre des coups de poing dans la rate. Je crois aussi qu'il faut être solide pour être auteur ; il faut avoir tellement envie que le texte soit lu... Tout le monde a des fragilités, mais il faut avoir une forme de solidité autour du texte pour pouvoir être publié. Il y a des manuscrits qui ont passé neuf, dix fois en correction. C'est énorme. Mais cinq, six fois, c'est courant. Mais éditeur est aussi un métier où il faut être solide. C'est un *business model* extrêmement difficile. Si vous avez des enfants à nourrir, et si vous faites ce métier, vous ferez un travail d'une très grande expertise et vous gagnerez beaucoup moins que des gens qui ont fait ingé, et qui ont des boulots somme toute assez banals et assez répétitifs, pendant des années. Donc vous serez toujours dans la nouveauté, et vous serez toujours à vivre avec 2000 euros à Paris. Au sujet de la correction, le travail chez Rue des Promenades était en plusieurs couches. C'est puissant, ça marchait bien, les livres ont peu de fautes. Evidemment, des coquilles, il y en a toujours ; mais globalement, la langue est très serrée, parce qu'il y a un moment d'itération sur le manuscrit ; puis quand le manuscrit était dans un état qui me semblait proche du publiable, je l'envoyais à Laurence, la correctrice de Rue des Promenades et correctrice au *Monde* qui a corrigé tous les livres de la maison, à l'exclusion du dernier. Elle faisait toute la correction ortho-typo, et me faisait un retour avec un manuscrit annoté – que ça soit en papier ou en numérique – avec des commentaires à l'oral, mais elle amenait aussi toute la richesse de son regard d'éditrice ; donc on croisait nos deux regards. Si j'étais d'accord avec ses remarques, je les remontais vers l'auteur, qui n'interagissait jamais en direct avec Laurence. Je suis le cœur de la marguerite, et j'orchestre de la façon dont je veux pour éviter d'avoir à gérer des kabbales. Les humains sont des êtres de pouvoir : dès qu'on a le moindre interstice de terrain dans laquelle on pense pouvoir se glisser pour prendre du pouvoir, on le fait ; que ça soit moi, ou n'importe qui. On ne le fait pas tous avec la même psyché, avec la même ambition, mais on le fait tous, et il y a des mécanismes qui sont à l'œuvre là-dedans. Donc je remontais vers l'auteur les corrections ortho-typo de Laurence, mais aussi les autres que j'avais validées pour qu'il puisse en discuter avec moi s'il n'était pas d'accord. C'est-à-dire que je faisais en sorte qu'il les voie, sur le manuscrit ; au début, je montrais l'ortho-typo, puis je me suis rendue compte que c'était épuisant, que ça prenait beaucoup trop de temps ; mais je regardais l'endroit où Laurence proposait de changer un mot, et je disais d'accord. Il y avait comme ça un petit resserrage du texte, non plus à deux, mais à trois. Laurence faisait en général trois lectures, dont la dernière sur maquette, l'auteur faisait aussi une relecture sur maquette, et je pouvais avoir jusqu'au bout de

légers remords en la coulant. Il y a un moment où je demandais un « go », un BAT sur le texte ; évidemment, je ne suis pas un ayatollah ; j'acceptais qu'à la relecture-maquette, il change quelque chose, mais plus du tout du point de vue de la construction : déplacer un chapitre, etc. Eventuellement dans les nouvelles : on pouvait bouger leur place ; mais rien qui n'ait de conséquence lourde sur la maquette. Tout le monde ayant mis ce travail et cet amour, ça fait des bouquins dont je suis fière de parler.

CB – Quel est le plus important dans la relation entre un éditeur et un auteur ?

CBN – C'est un point très sensible : il y a besoin d'un respect mutuel. Vous me proposez un texte, et je vais en faire un livre.

CB – Cela peut aussi donner lieu à des conflits. Dans ce cas, d'où proviennent-ils, et comment les résoudre ?

CBN – Ce n'est pas : « il peut y avoir », mais : « il va y avoir ». Le livre est un lieu d'enjeux, pour l'auteur et pour l'éditeur. Dans ce métier, il existe des situations où ça finit très mal entre l'éditeur et l'auteur. Moi, ça se termine bien, parce que j'y suis déterminée ; c'est ma responsabilité, parce que l'auteur ne peut pas savoir, avant de se lancer dans l'aventure, à quel point cette aventure est pleine de bruit et de fureur. Editrice de littérature, les textes sont la matière de ma vie. Je suis fabriquée avec ça, nativement, avant même d'être editrice. Après, c'est le chemin de la vie : je suis devenue editrice à 48 ans ; je suis très contente d'avoir choisi autre chose avant, parce que j'aime bien les deux métiers. Mais si on gagnait bien sa vie en tant qu'editrice, j'aurais lâché l'ingénierie. Il y a donc des micro-conflits sur le texte, le choix des mots, que j'évite en demandant à l'auteur d'être le plus possible dans l'écoute : mon cerveau ne peut pas à la fois être mobilisé pour réussir à caractériser ma difficulté, et pour entretenir une conversation argumentée avec quelqu'un. Je lui demande d'accepter de ne pas discuter avec moi. Donc, ces micro-conflits n'ont pas lieu, puisque je propose à l'auteur une difficulté ; le cas échéant, je lui propose un mot, qu'il prend ou ne prend pas. Mais l'important est de parler de mon besoin que le texte entre mieux, qu'il soit plus fluide, que j'arrive à bobiner le fil de l'histoire à l'intérieur de moi. Il peut ensuite y avoir des difficultés sur le titre ; mais dans le contrat, j'explique que le titre est l'apanage de l'éditeur, puisqu'il est un critère important dans la réussite du livre, et que c'est moi qui mets le pognon. On fait des listes. Au début, on est ouverts et sans censure : la liste s'enrichit, elle est quelque part sur internet ou bien on se l'envoie dans des courriels ; on ne critique pas ce qu'on n'aime pas chez l'autre, mais on complète la liste ; c'est un « projet ». Dans mon autre métier, on dit « en divergence ». Après, on va converger et s'autoriser à en supprimer, débattre ou non. Ensuite, il y a la question de la couverture, qui peut être une source de conflits. *Idem* : je présente ce qui existe déjà, j'explique avoir le *final cut*, je rappelle qu'il y a des maisons d'édition où l'auteur n'a rien à dire. Mais je m'y prends assez tôt : on n'a pas fini de travailler le manuscrit que j'ai déjà, en général, bossé avec le directeur artistique et commencé à faire des propositions. Je demande souvent du matériau aux auteurs, ou alors, dans la collection « Petites choses qu'il est bon d'avoir en tête » – dans laquelle il y a d'ailleurs aussi des textes très littéraires ou poétiques, mais pas seulement –, je travaille avec un illustrateur dont je présente le travail à l'auteur. Je ne les mets pas tout de suite en contact, parce que c'est délicat : quand deux personnes partagent des intérêts, ou un avis commun médiatique vis-à-vis d'une tierce personne, cette tierce personne ne s'en sort plus. Moi, je ne veux pas de kabbale « auteur et illustrateur contre moi ». Et s'il me joue la carte de la kabbale, je vais recadrer, ce qui évite les conflits. Toujours sur le mode de la marguerite. Je viens du monde de l'industrie : j'y'étais rôdée avant de faire de l'édition, c'était plus facile pour moi que pour des gens qui n'ont jamais eu l'occasion de se confronter à la hiérarchie ou de la représenter. Si j'étais sortie de l'école à vingt ans et quelques, j'aurais probablement eu beaucoup plus peur de savoir gérer la relation avec l'auteur, mais autour de 1987, pendant trois ans, j'ai été gérante d'une boîte d'informatique. Je sais donc manager des salariés, et je sais faire payer des clients récalcitrants. Ça aide beaucoup à éviter que la

relation auteur-éditeur soit une relation conflictuelle. Qu'il y ait des désaccords, oui ; mais je fais tout pour éviter qu'il y ait des conflits. Je choisis des auteurs à cause de leurs textes, et aussi à cause de la façon dont notre relation peut se construire. Je signe un contrat que j'explique ; j'ai des méthodes pour minimiser le risque de conflit, et je manage – et donc je recadre – quand il y en a besoin. Je pense qu'on peut se débrouiller sans violence, mais qu'il est important de s'écouter et de se saisir. La responsabilité pour que ça ne tourne pas au conflit est partagée, puisque l'auteur me propose un manuscrit, et moi, je lui propose un contrat d'édition. Donc j'assume ma part de coresponsabilité pour que la relation se passe bien. Le cas échéant, je rappelle à l'auteur la sienne : il est venu m'apporter un manuscrit, est censé savoir que je suis une maison d'édition indépendante, et que de fait je n'ai pas les moyens de prendre un attaché de presse pour faire la promotion du livre. S'il voulait que ça soit le cas, je lui montre tout ce que j'ai fait ; mais une prestation à 2000 euros, j'ai pas le budget. Ça, c'est une chose qu'il m'est arrivé d'entendre dire, et j'ai rappelé l'auteur à son choix de me prendre moi.

CB – L'édition indépendante ne peut pas engager de gros moyens, et doit se démarquer différemment. Un projet a-t-il beaucoup plus – ou moins – marché que prévu ?

CBN – Entendons-nous bien : le plus que j'ai vendu doit flirter avec les 2000 exemplaires ; donc ce sont de toutes petites ventes. Aucun n'a marché mieux que ce que j'aurais attendu. Je suis ambitieuse, et mon objectif était de vendre au minimum 500 exemplaires de chaque premier roman. Je ne l'ai pas toujours fait. Je ne veux pas faire de livres en-dessous de 150 exemplaires, mais je l'ai fait. J'ai fait des livres excellents qui n'ont pas du tout marché, et j'ai des auteurs que j'ai amenés vers un plus grand public. Il y a tout ça dans Rue des Promenades ; mais de vrais succès permettant de lancer une structure, non, malheureusement. C'est une des raisons de ma lassitude. J'ai arrêté l'année dernière, parce que ça n'avait pas décollé financièrement, et qu'aux portes de la retraite, je ne peux plus me permettre de perdre mon argent ; se battre comme une lionne pour ne pas y arriver, c'est fait ça dans l'exultation et la joie de partager quelque chose de fort avec des auteurs... Je n'ai aucune expérience négative avec mes auteurs. Tous les auteurs que j'ai publiés, de textes, d'illustrations ou la traductrice avec qui j'ai travaillé pour la méthodologie pratique, sont des auteurs pour qui j'ai beaucoup d'estime et d'affection au terme de tout ce travail mené. C'est une réussite humaine énorme.

CB – Certains auteurs sont-ils plus emblématiques de la maison, ou bien ont-ils été plus mis en avant que d'autres ?

CBN – J'ai mis la même énergie pour tous les auteurs. Une journaliste de Bookalicious m'avait posé la même question dans le cadre d'une interview, sur le livre que je préférais ; j'ai répondu que c'était le livre que je suis en train de faire. Il faut tellement d'amour pour arriver à faire un bon livre, qu'il monopolise toute mon attention. Je redécouvre les livres que j'ai publiés au fil des années. L'amour, c'est quelque chose de très riche. C'est pareil avec les auteurs : je me suis battue différemment avec chacun des textes, puisque chacun mérite un traitement particulier. Je me suis battue différemment en fonction de ce que l'auteur pouvait amener dans la bagarre ; ils ne sont pas interéquivalents : il y en a qui mouillent le maillot, d'autres que ça rend malade de mouiller le maillot, le tout petit tremplin que je pouvais leur proposer. Même si c'était dur pour eux, je n'en ai jamais fait grief. J'essayais d'accompagner, d'encourager, pour qu'ils aient envie de venir faire une signature, pour qu'ils osent prendre la parole en public. En sacrifier certains pour en privilégier d'autres n'a pas de sens en édition indé.

CB – Que pensez-vous du régime préférentiel observable dans certaines maisons, où des têtes d'affiches vont écraser d'autres auteurs, qui deviendront invisibles ?

CBN – Je n'en pense rien. C'est un monde industriel qui n'est pas le mien. Je trouve ça violent,

mais je n'ai pas d'avis sur la question. Le monde est complexe, et je ne connais pas le fonctionnement d'une grosse boîte. Ce sont des entreprises, qui ont des besoins économiques de continuer, d'assurer les salaires ; donc je ne peux pas avoir de jugement sur ce qu'il s'y passe, puisque je ne connais pas les tenants et les aboutissants.

CB – Sur le site, les biographies d'auteurs sont souvent rédigées avec beaucoup d'humour. Pourquoi ce choix ?

CBN – Parce que c'est moi ; je suppose que j'ai sollicité les auteurs. Je suis quelqu'un de très fantaisiste, et en même temps très carrée dans la vie professionnelle, mais l'un n'empêche pas l'autre. Il s'avère que les premiers auteurs avec qui j'ai bossé sont pleins de fantaisie – pas tous, d'ailleurs. Ça a donné le ton et on a continué comme ça. Par exemple, j'ai eu un mal fou à comprendre qu'il fallait que je fasse différemment les quatrièmes de couverture ; je mets un extrait du texte parce que c'est tout ce qui m'intéresse dans un livre : c'est la texture, la trame de l'écriture. Mais qu'on m'explique en plus de quoi parle le livre, c'est exactement la posture que je n'aime pas. Je n'aime pas qu'on m'explique le monde, donc dans une quatrième de couverture, je n'ai pas envie d'expliquer le monde. Mais je conviens que c'est mieux de le faire, puisque les gens achètent plus facilement. Mais pour les auteurs, ce sont des gens que personne ne connaît. Quel est l'intérêt de mettre quelque chose ; il n'y a pas grand-chose à dire, ce n'est pas très intéressant.

CB – Sauf si c'est un très grand écrivain ?

CBN – Si c'est un très grand écrivain mais qu'il a vécu dans un HLM, le cul vissé sur sa chaise, sa vie est pas très intéressante. Si en revanche il a été explorateur, s'il a été gourou de secte, des choses rigolotes, c'est intéressant. C'est l'idée des fractales : il y a une fractalisation chez Rue des Promenades. C'est un lieu d'exigence et de fantaisie.

CB – La montée en puissance du jugement amateur, qui n'est plus celui des institutions comme les revues spécialisées, la radio ou encore la télévision, aident-ils au rayonnement du livre ? Cela a-t-il changé votre façon de travailler ?

CBN – La réponse est « oui ». C'est la quatrième activité du métier d'éditeur dont j'ai un peu parlé : faire passer le texte, donc trouver les libraires qui en veulent, et aussi tous les agitateurs, qu'ils soient ou non reconnus, qu'ils soient publics ou des blogueurs. Ma logique a été de dire : « Ce que je propose est si minuscule, et j'ai si peu de moyens, que j'ai intérêt à utiliser toutes les médiations possibles, si tant est qu'elles sont dans mes moyens, c'est-à-dire gratuites ou presque. » C'est gratuit d'avoir des liens avec les blogueurs, mais il faut leur envoyer des services de presse, et souvent le timbre est plus cher que le livre sorti de l'imprimerie : ce sont des budgets. J'ai été la première editrice à faire des services de presse en ligne, pour que ça me coûte moins cher, en créant une offre qui a laissé tout le monde dans une indifférence abyssale ; personne ne les a utilisés : j'avais dix ans d'avance, mais personne ne savait ce que c'était. J'ai donc développé les services de presse numériques vers tous les publics, les services de presse papier vers tous les gens qui avaient l'air d'avoir envie de se bouger autour du livre : d'abord, bien évidemment, les libraires ; mais en particulier les libraires qui s'intéressent à l'édition indépendante ; tous les journalistes dont j'arrivais à récupérer les coordonnées par tous les moyens ; les universitaires... Pour la première diffusion de Rue des Promenades, j'avais demandé à deux étudiants de Villeteuse de faire un premier tour de diffusion : ils ont ramené 150 libraires, moitié Paris, moitié province. Ça leur permettait de faire leurs armes en édition indépendante, en parallèle de choses beaucoup plus conséquentes qu'ils avaient : l'un était chez Interforum, l'autre chez Calmann-Lévy, des acteurs plus importants que nous sur le marché. J'ai essayé de les défrayer : je suis opposée à l'idée du gratuit, je trouve ça dégueulasse que toute une branche industrielle en ait autant. Je bosse beaucoup en *brainstorming* dans la partie « innovation », depuis les années 1980 : je me suis donc posé la

question, seule ou non, sur ce qu'on pouvait faire de plus, ou autrement. Sur les salons du livre, on animait nos stands : une associée informelle, éditrice pirate, mais aussi auteur et qui fait de l'origami en avait fait pour les offrir aux gens ; utiliser les réseaux sociaux comme Facebook, Instagram pour dire aux gens de venir sur le stand. Je récupérais les adresses email de tous les copains des copains pour inviter des gens à des événements. Bref, tout ce qui peut se faire dans les réseaux de relations, et au travers des réseaux sociaux, je l'ai fait. Voilà ce volet « Recherche et développement » : non seulement regarder ce qui se fait au niveau technologique, mais aussi regarder ce qui se fait au niveau des nouvelles façons de faire connaître les livres. Entretenir les réseaux de blogueurs ; choisir les blogueurs – sinon, on peut donner toute la production sans avoir un article qui tienne la route. Repérer les gens qui font de l'intermédiation. L'heuristique de ce travail n'était pas optimisée, parce que c'est un monde qui change : il n'y a pas de recette définitive, et mon temps n'était pas compté. Que je réalise trois clics de plus un soir donné pour inviter plus de monde à des événements que je démultiplie sur plusieurs pages : est-ce que c'est une bonne idée ou non ? La résultante de tout ça est que quand personne ne vous connaît, plus de bruit vous faites, plus vous vous agitez, plus le reste du monde arrivera à se rendre compte qu'il y a un petit frisson là où vous êtes. Je n'ai pas cherché la bonne formule ; j'ai tout essayé, tout tenté si tant est que c'était à portée de ma bourse.

CB – Y-a-t-il eu des livres primés dans votre catalogue ? Comment un prix littéraire peut aider au succès du livre ou de l'auteur ?

CBN – *Koumiko* d'Anna Dubosc a été le premier prix Hors Concours, donc en 2016, année de création du prix. Le prix littéraire est arrivé un peu tard par rapport à mon énergie, puisque je commençais déjà à ressentir la fatigue. Mais le prix littéraire n'a pas fait vendre plus, parce que Rue des Promenades était mal positionnée. Les libraires ont besoin de machines bien huilées pour la diffusion/distribution ; et Pollen, ce n'est pas tellement la maille. Ce n'est pas non plus de la faute de Pollen, mais c'est son *business model* qui est difficile : beaucoup d'éditeurs indépendants ne sont pas des gens fiables sur les dates. Donc les libraires n'ont pas joué le jeu avec *Koumiko*. Mais en même temps, comment leur en vouloir ? C'est tellement dur, le métier de libraire. En fait, ça m'a obligée à réimprimer mille exemplaires, et au final, avec les retours, je n'ai pas vendu ce que j'ai imprimé en plus. C'est la grandeur et la misère de ce monde de l'édition indépendante.

CB – En tant que professionnelle du livre, quel est votre regard sur la précarisation des écrivains ?

CBN – Ça me désole que quiconque a un talent magnifique pour la collectivité ne puisse pas en vivre dignement. Quand j'ai fait mes études d'édition en 2007, il y avait déjà quelques centaines d'auteurs en France capables de vivre exclusivement de leur plume – et d'ailleurs pas forcément tous des auteurs de littérature. C'est un problème très compliqué, qui est aussi lié au gratuit. Je trouve ça génial qu'à un moment donné, des mesures aient été prises pour que tous les enfants aient accès au livre. Sauf que ce discours de gratuité qui a commencé à s'installer depuis la fin des années 1980, a fait que pour les CSP+, les gens qui ont du pognon, un livre, ça ne vaut rien, et ça ne devrait rien valoir. Quand on leur demande de déboursier 12 euros pour un bouquin produit dans une petite maison d'édition indé, ils trouvent ça trop cher, préfèrent acheter un poche. Donc il y a quelque chose. On n'a pas encore trouvé la bonne formule pour que tout le monde ait accès à la culture, et pour que la valeur du livre soit reconnue. C'est un problème large. Beaucoup de gens se sont cassé les dents sur cette question épineuse pendant leur vie entière. Si je trouve la solution, ça ne sera jamais toute seule. C'est paradoxal, la création : on crée dans une extrême solitude, mais on ne crée pas sans les autres. Le problème sera réglé quand nous aurons résolu l'équation de donner à chacun l'accès à la culture, et de faire en sorte que ça soit normal de payer un exemplaire éditeur, qui ne soit pas une belle édition, à trente euros, dans un monde où le numérique, pour l'instant, ne vaut rien ! Ça ne veut pas dire qu'il ne vaudra rien dans 20 ans. Ce n'est pas vrai du point de vue du livre

numérique en France. Celui-ci est une aberration, on prend les choses absolument à l'envers. Mon choix numérique était de faire des livres qui n'étaient pas chers. J'ai commencé ainsi parce que je pense justement que l'accélération de la technologie permet la multiplication infinie des choses à des coûts très limités, et que cela doit permettre au public d'accéder au livre moins cher. Je suis une utopiste ; quand j'ai fait du numérique, je voulais qu'on travaille tous moins et mieux ; résultat : Bill Gates ou Amazon détiennent la moitié des richesses de la planète. Mais il n'y a pas de raison de renoncer aux utopies. Ça coûte moins cher de produire un livre numérique, donc c'est normal qu'il arrive au public moins cher. Deuxièmement, j'avais stabilisé les choses pour mes auteurs dans les premières versions de contrats : ils avaient 8 % sur le livre papier, et 16 % sur le numérique – descendus à 12, quand je me suis rendue compte que je n'y arrivais vraiment pas, et que j'avais besoin de gratter partout. Mais l'idée de départ était de dire qu'ils ont 16 %. Puisque comme le livre numérique est deux fois moins cher, ou un peu moins, l'auteur s'y retrouve : que le livre soit papier ou numérique, il a à peu près la même chose. Je crois qu'il est possible de faire les choses avec humanité, avec un certain panache permettant d'être fier de soi. Je suis fière de A à Z de Rue des Promenades : en littérature, d'une telle façon. Je me suis aussi rendue compte que comme je suis une femme, que je ne suis pas dans le bon réseau, et que je n'ai pas les bons soutiens, mes idées circulent mal. Mais si la réalité me donne raison dans trente ans, tout le monde verra : livre numérique moins cher que le livre papier – parce que ça coûte moins cher – et auteurs respectés dans la transaction. Je n'arrive même pas à comprendre qu'on puisse réfléchir autrement.

CB – Les plateformes d'autoédition menacent-elles une certaine relation entre l'éditeur et l'auteur ?

CBN – Non. Je trouve ça vachement bien que ces plateformes existent. Cela permet à quiconque a le désir ardent d'être publié de l'être. Je ne connais pas les plateformes, ni de gens qui sont publiés par elles, je ne sais pas comment ça marche. Mais j'adore les *fan fics*. Je n'en lis pas, mais il s'avère que mes enfants sont tombés dedans dans les années 2000, et que j'ai trouvé ça génial : ça les mettait dans la lecture, dans l'écriture, et dans le dialogue avec d'autres personnes qui écrivent. Les gens se modèrent les uns, les autres. C'était vachement bien que mes enfants acceptent le regard de l'autre dans un exercice aussi difficile. Il est intéressant de regarder comment le modèle va se développer. Dans l'édition, c'est la partie que j'appelle « Recherche et développement », la partie « veille », l'activité supplémentaire, en plus de l'activité d'édition. Cette activité est super intéressante : plutôt que d'en avoir peur, il faut regarder comment tout ça marche, pour voir ce qui est bien, ce qui n'est pas bien, et pour voir si on ne peut pas incorporer au modèle de l'édition ce qui est bien.

CB – Certains auteurs sont devenus connus dans le milieu de l'autoédition, comme Agnès Martin-Lugand, mais ont été réinjectés dans le circuit de l'édition traditionnelle. Peut-on penser qu'il n'y a plus de prise de risque éditorial ?

CBN – C'est vrai qu'une partie du risque éditorial est pris quand l'auteur a déjà remporté du succès. Ça fait changer la donne. C'est bien quand le risque baisse : tant mieux ! Ça coûte tellement cher de publier des livres qui ne trouvent pas à se vendre. Je suis en faveur de la variété. On est dans un moment de grande divergence, et d'émergence des technologies ; après, il y aura des concentrations et du *mainstream* qui se mettra en place.

CB – Y a-t-il, finalement, encore besoin de passer par un éditeur ?

CBN – En quoi suis-je légitime pour répondre à cette question ?

CB – Comment se construit la légitimité de l'éditeur ?

CBN – C'est une question cruciale. Je m'étais posé ça quand j'étais jeune, de savoir comment établir mon autorité. La légitimité, et l'autorité, ce n'est pas tout à fait la même chose, mais c'est tout de même lié. Quand j'étais une jeune femme, je me demandais « Comment je vais asseoir mon autorité ? » Parce que je n'étais pas une figure d'autorité. J'avais compris que j'établissais mon autorité par ma compétence. Le fait que je sois une bonne développeuse, que je sois à l'écoute des besoins de mes clients, que je les accompagne : c'est ça qui a fait que j'ai été acceptée dans ce milieu. Je pense que ma légitimité d'éditrice, je l'ai construite avec mes auteurs, en leur apportant de la valeur. Quand ils se sont rendu compte qu'à mon contact, ils arrivaient à améliorer leur texte, alors ils me confiaient leur manuscrit suivant.

CB – Que pensez-vous du nouvel intermédiaire de l'agent littéraire, qui dit vouloir chercher à rééquilibrer le rapport entre l'auteur et l'éditeur ?

CBN – J'aime beaucoup les agents et le fait qu'il y en ait. Un bon agent est quelqu'un qui apporte une très grande valeur à la collectivité. Dans notre *business model* français, l'éditeur est une marguerite qui fait tout. Il ne peut pas tout faire avec compétence. Ce n'est pas du tout la même chose d'être celui qui repère le texte, et celui qui en fait un objet qui atteint un public. J'aurais bien aimé être l'agent, dans une version de l'agent qui fait le début du travail éditorial avec l'auteur. C'est rigolo de faire une maquette une fois, de dialoguer avec un directeur artistique, d'entretenir les relations avec les libraires ; mais cela reste beaucoup de logistique fatigante dans le métier d'éditeur, qui n'est pas ce que je préfère faire. Repérer des auteurs prometteurs, ça a été des moments de fierté intenses. Notre *business model* met quelqu'un au centre de tout un tas d'activités, dans lequel il se dépatouille, alors que les Anglo-saxons et les Américains sont plus en couches, où chacun intervient l'un après l'autre. Eux sont réputés pour être de meilleurs *business persons* que nous. Le livre doit être reconnu à sa juste valeur, et le découpage des tâches chez les Anglo-saxons apporte de la valeur. Que ça dérange les habitudes du monde de l'édition française, c'est vrai : c'est un pavé dans la mare. J'ai appris le métier d'éditrice auprès de Pierre Astier, un de mes professeurs référents devenu agent. A un moment donné, il m'avait dit que je faisais des supers recueils de nouvelles, me suggérait de spécialiser Rue des Promenades là-dedans et qu'il me fournirait des trucs. Je l'ai remercié pour sa confiance mais lui ai rappelé qu'il ne m'avait pas demandé à combien j'arrivais à les vendre, ces nouvelles. J'ai été cette editrice, avec toute cette richesse, et tout ce savoir-faire, mais pour un résultat *business* zéro. Regardons d'abord les modèles qui peuvent marcher en termes de *business*. Ensuite, les étudiants se poseront la question du métier qu'ils préfèrent faire. Je comprends que les éditeurs indépendants n'aient pas envie qu'il y ait l'arrivée d'agents.

CB – En étant la plus synthétique possible dans vos réponses, comment définiriez-vous un auteur, un écrivain, et un éditeur ?

CBN – Un écrivain écrit de la littérature ou de la poésie ; un écrivain est un auteur, mais un auteur peut aussi être un illustrateur, un traducteur, quelqu'un qui produit des textes qui ne sont pas de la littérature. Un auteur est assigné à un contrat d'auteur. Un éditeur choisit un texte pour en faire un livre et le proposer au public. C'est un peu long, comme statut. « Auteur » est vraiment plus proche du juridique.

Anita Berchenko – éditrice (Éditions du 38)

CB – Pourriez-vous me raconter le parcours qui vous a menée jusqu'à votre poste actuel dans l'édition, et aux responsabilités qui s'y rattachent ?

AB – De grande lectrice, je suis passée de l'autre côté d'abord en participant à des comités de lecture (les classiques, ceux où on reçoit le manuscrit par la poste, avec la fiche à remplir et à renvoyer, puis le manuscrit qu'on fait suivre à la prochaine personne sur la liste) dans diverses maisons d'édition. Puis le développement du numérique m'a d'emblée intéressée dès les années 2000, et j'ai suivi avec beaucoup d'attention ce qui se mettait en place, à commencer par les forums d'écriture et d'aide à l'écriture, où je trouvais que tout était plus simple grâce à la dématérialisation des supports. Puis des éditeurs *pure player* ont commencé à se lancer, j'ai là encore suivi avec attention ce qu'ils faisaient, jusqu'à intégrer Numeriklivres en 2011 pour prendre la direction éditoriale de la maison d'édition. En 2015 l'envie de fonder ma propre maison d'édition a rendu possible la création des Éditions du 38.

CB – Les Éditions du 38 comptent 5 personnes en leur sein. Comment se répartissent les tâches entre les différents membres de l'équipe ?

AB – Et bientôt 6 personnes, puisque nous allons embaucher une assistance administrative dès la mi-mai. L'équipe est composée donc, en plus de cette nouvelle collaboratrice qui va s'occuper de toute la gestion des bases de données et d'une partie de la comptabilité, d'une éditrice, moi en l'occurrence, qui dirige la ligne éditoriale, la communication, et répartit les différentes tâches à l'équipe. Nous avons un correcteur, en charge également de la maintenance informatique. Une graphiste, directrice artistique de la maison, puisqu'elle définit la charte graphique des différentes collections et réalise avec beaucoup de talent la presque totalité des couvertures de nos ouvrages. Puis deux directeurs de collections, l'un pour la science-fiction, l'autre pour la *fantasy*. Si les tâches sont relativement bien réparties, nous sommes tous un peu « multitâches », parce que dans une petite structure comme la nôtre, il faut garder toujours une vision d'ensemble et toucher à tout pour que tout puisse fonctionner.

CB – Pourriez-vous me parler de la genèse de votre structure, et du lien que les Éditions du 38 entretiennent avec les Éditions NumerikLivres et le site Numeriklire ?

AB – J'ai travaillé avec M. Gayrard chez Numeriklivres de 2011 à fin 2014. Cette maison d'édition a cessé toute son activité fin 2018, à la date du décès de M. Gayrard. J'étais en charge de la direction éditoriale de cette maison d'édition uniquement numérique, je m'occupais de toutes les relations avec les auteurs, avant publication, mais aussi après, avec le suivi des ventes. J'ai eu envie, à la fin de l'année 2014, de me libérer d'un certain carcan que le modèle de Numeriklivres m'imposait (publications trop nombreuses, délai trop court avant parution pour travailler correctement un texte, choix économiques avec lesquels je n'étais pas d'accord), et j'ai ainsi fondé les Éditions du 38, qui n'ont jamais eu de lien avec Numeriklivres. Par contre, un certain nombre d'auteurs avec lesquels j'avais de très bonnes relations ont souhaité me rejoindre aux Éditions du 38, et ont récupéré leurs droits sur leurs titres publiés chez Numeriklivres, pour me les confier. J'ai ainsi eu très vite un catalogue assez volumineux.

CB – Si certains des ouvrages sont issus de Numerikli(v)re, tout le catalogue originel n'est pas disponible : on constate notamment l'absence de la littérature érotique, mais aussi de littérature « blanche », dont les nouvelles dont vous êtes vous-même l'autrice. Comment s'expliquent ces choix ?

AB – Dès le début, au 38, j’ai souhaité publier de la littérature de genre, de « mauvais genres » diraient certains, donc du polar, de la science-fiction, de la *fantasy*, du fantastique, et du roman historique grand public. Et de fait, les grandes maisons d’édition nous laissaient un boulevard pour propulser ces mauvais genres, puisque depuis bien longtemps, c’était surtout la littérature blanche, ou fiction contemporaine, que ces maisons « prestigieuses » mettaient en avant. Le lectorat numérique, quant à lui, a de suite été au rendez-vous pour lire nos titres choisis pour répondre précisément à un besoin de lectures détente, ce qui ne veut pas dire lectures simplistes ou au rabais, la littérature de genre étant un formidable vivier d’analyses de nos sociétés. J’ai écarté la littérature érotique et la romance, n’étant pas du tout amatrice de ces genres littéraires. Quant aux nouvelles que j’avais publiées, je n’ai pas souhaité avoir au 38 une double casquette, celle d’éditeur et d’auteur, je me consacre uniquement à ma fonction d’éditrice.

CB – Les Éditions du 38 précisent très clairement être une maison d’édition numérique, et non une plateforme d’autoédition. Le modèle choisi reste particulier. Quel est votre regard sur le circuit traditionnel de l’imprimé ?

AB – Le 38 est une maison d’édition numérique, mais nous publions aussi nos ouvrages en papier, en impression à la demande. C’est un choix qui peut encore paraître, pour l’instant, assez peu conventionnel, mais qui me semble le plus approprié pour tenir le coup économiquement. De mon regard sur le circuit traditionnel de l’imprimé découle d’ailleurs directement ce choix du numérique et de l’impression à la demande. En numérique et avec l’impression à la demande, pas de stocks à gérer, pas de frais d’impression sur de gros volumes, un livre est fabriqué en papier s’il est commandé, donc pas de pilon à envisager, tout cela sécurise énormément la trésorerie d’une maison d’édition, et donne une formidable réactivité en cas de forte demande, ou au contraire de récession. Dans le circuit traditionnel, il me semble, et encore plus aujourd’hui en regard de la situation induite par le confinement et les sorties ratées des livres publiés en mars et de ceux qui devaient sortir en avril, que le travail est fait à l’envers. On sélectionne un titre, on l’imprime à N exemplaires (souvent N avec 4 ou 5 chiffres) pour faire baisser le coût d’impression, et ensuite on essaye de le vendre. Mais le délai pour le vendre est de plus en plus court en librairie, une sortie chasse l’autre, et les invendus sont détruits. C’est du pur gâchis ! Économiquement et écologiquement parlant. Et on voit bien que ce modèle ne résiste pas à une crise comme celle que nous connaissons avec le Covid-19. Si les librairies ne sont plus en capacité de vendre les livres, le modèle s’écroule. Tandis que l’offre numérique est constante, et les lecteurs peuvent télécharger les ouvrages sans contraintes de dates de sortie ou de disponibilité en librairies physiques.

CB – Quelles vont être les attentes et les exigences qui vont amener les Éditions du 38 à publier un manuscrit, qu’il s’agisse d’un primo-romancier ou d’un auteur déjà établi ?

AB – Dans tout choix éditorial, il y a une grande part de subjectivité. Et cela est valable aussi pour nos directeurs de collection. Pour s’engager dans la publication d’un manuscrit, il faut avant tout qu’il nous plaise, surtout quand il s’agit d’un primo-romancier. Ensuite, bien sûr, il faut qu’il entre dans la ligne éditoriale, mais on n’est pas figés sur un seul type de roman, on aime bien prendre des risques, et la ligne éditoriale est volontairement assez large pour ne pas être contraignante. Bien évidemment, le style, l’histoire, l’univers développé, tout doit être de qualité pour qu’un manuscrit ait une chance de franchir les étapes jusqu’à la publication. Bien sûr s’il y a des faiblesses à un niveau, on peut accompagner l’auteur pour retravailler son texte, mais il faut que cela reste relativement minime, sinon le manuscrit n’a pas beaucoup de chance de nous séduire. C’est différent dans le cas d’un auteur déjà établi au 38. De fait, il sait et nous aussi que son prochain manuscrit sera accepté, puisqu’on connaît cet auteur, qu’il a déjà un lectorat et qu’on aime avoir une relation de fidélité avec nos auteurs et nos lecteurs. Mais là encore notre rôle est d’optimiser le texte de l’auteur en retravaillant si nécessaire son roman en collaboration.

CB – La maison se présente comme « résolument engagé[e] dans la littérature de genre. » Quel rôle peut endosser l'éditeur dans la légitimation de ces littératures, aux yeux des critiques comme du grand public ?

AB – En effet, j'ai très vite eu envie de mettre un coup de pied dans la fourmilière en revendiquant haut et fort cet engagement dans la littérature de genre, qu'hypocritement les grandes maisons mais aussi les médias autoproclamés littéraires considèrent comme de la sous-littérature, l'opposant à la Littérature. Et puis, j'ai toujours eu une tendresse particulière pour les romans de gare, et en bonne lectrice éclectique, j'en ai lu des milliers, tout en lisant aussi par milliers ce que les grosses maisons d'édition considèrent comme la « vraie littérature ». Les polars sont des romans qui explorent les failles humaines, les romans de science-fiction, à partir de l'observation de nos sociétés, proposent des évolutions possibles du devenir de l'humanité, les romans de *fantasy* se construisent à partir de grands mythes fondateurs de nos cultures, bref, il y a une richesse infinie dans ces genres littéraires que je trouvais important d'élever au même rang que les autres courants littéraires, et c'est là que l'éditeur intervient, en crédibilisant la démarche, en constituant un catalogue de qualité et en le donnant à lire sans distinction de hiérarchie littéraire. Mon travail est depuis le début tourné vers le grand public, les critiques et la validation par mes pairs m'est beaucoup moins nécessaire que la satisfaction de voir les lecteurs lire nos titres, les aimer et en parler autour d'eux.

CB – Comment faire pour trouver une place sur un marché, que l'on appelle parfois « de niche », et déjà dominé depuis longtemps par des acteurs très installés, dont le cœur de vente est également le vôtre ?

AB – Je crois que toute la stratégie du 38 a été réellement fondamentale pour se faire une place sur le marché, et elle tient aussi au choix du format de publication. Je ne crois pas que la littérature de genre soit une niche, mais on peut avoir cette impression si on fréquente uniquement les librairies physiques. Notre force a été d'axer notre développement d'abord en numérique, puis avec l'impression à la demande. Notre communication s'est effectuée sur les réseaux sociaux, mais aussi sur les plateformes de téléchargement grâce à notre diffuseur numérique qui relayait nos publications. Et beaucoup de lecteurs, soit parce qu'ils ne fréquentent pas les librairies (qui ont tendance à être implantées dans des grandes villes et dans les centres de ces villes), soit parce qu'ils n'y trouvent pas cette littérature de genre qu'ils aiment lire, se sont tournés eux aussi vers les plateformes numériques et les réseaux sociaux pour trouver des lectures, en parler, suivre les auteurs, etc.

CB – Les Éditions du 38 qualifient certains ouvrages de littérature « blanche ». Il s'agit donc là, en somme, d'une description en creux. Si vous deviez en dire un peu plus, comment définiriez-vous le « roman » ?

AB – Dans la catégorisation que nous faisons au 38, pour cette littérature blanche qui donc ne rentrerait pas dans les genres précités, je dirais que nos critères portent sur le côté beaucoup plus introspectif que présentent ces romans. Ils racontent des histoires souvent plus intimistes, portent un regard plus généraliste sur les personnages ou les sociétés qu'ils décrivent, et dans ces romans, ce ne sont pas les intrigues en elles-mêmes ou les codes du roman de genre qui ont le plus d'importance, mais ce qu'ils déclenchent ou dissèquent de la construction sociale et psychologique des personnages. J'admets que la frontière est poreuse pour certains de ces romans qui pourraient très bien entrer dans un genre précis. D'ailleurs, il arrive que nous proposons un même roman dans plusieurs collections sur notre site internet.

CB – La construction de la collection « Les Classiques du 38 » est faite au « gré de [v]os envies » ; nombre de ces textes, libres de droits, vont connaître dans le circuit de l'imprimé un accompagnement éditorial spécifique afin d'y apporter une certaine valeur ajoutée : on les

retrouvera à bas prix dans les collections de poche, dotées d'un appareil critique dans les éditions scolaires, rassemblés au sein de collections de luxe, etc. Dans le circuit du numérique, quelle peut être cette « valeur ajoutée » ?

AB – Dans le circuit du numérique, la valeur ajoutée essentielle est la facilité de télécharger ces romans, pour lesquels un travail éditorial a été réalisé (corrections, mise en page claire et soignée) de façon à proposer des textes les plus « propres » possible. On propose également ces classiques libres de droits à des prix très bas. Pour l'essentiel, notre motivation à publier ces textes tient au plaisir de les faire (re)découvrir à nos lecteurs.

CB – Comment s'effectue le travail avec les auteurs de votre maison sur les questions de coupe, de correction, de réécriture ? L'idée est la suivante : comment amener un auteur à considérer les suggestions portant sur son œuvre, et à les accepter ?

AB – Il faut toujours travailler en collaboration avec l'auteur, ne rien faire sans s'assurer de l'adhésion de l'auteur au projet éditorial qu'on veut conduire avec son texte. Il y a une relation de confiance qui doit s'établir, et elle est primordiale. En même temps, il faut savoir évaluer ce que l'auteur est capable de faire ou pas, et ne pas lui demander des corrections qu'il ne serait pas en mesure de faire, ou qui enlèveraient tout ou partie de l'âme de son texte.

CB – En tant qu'écrivaine, comment considérez-vous la question ?

AB – Disons que j'ai, du fait d'être moi-même auteur (même si je ne le suis pratiquement plus), une plus grande facilité à comprendre les mécanismes qui lient l'auteur à son texte. Et je sais déployer des trésors de diplomatie (et de pédagogie) pour amener un auteur à garder bien sûr un regard positif sur son travail tout en lui faisant toucher du doigt ce qui doit être amélioré, corrigé, modifié.

CB – Dans ce rôle d'accompagnateur qu'incarne l'éditeur, les professionnels des Éditions du 38 se sentent-ils très interventionnistes ou, au contraire, ont-ils pour principe de laisser une grande liberté aux écrivains ?

AB – Cela dépend essentiellement des auteurs. Pour la grande majorité d'entre eux, nous leur laissons une grande liberté et n'intervenons que pour des corrections assez minimales. Mais certains ont au contraire besoin d'être accompagnés dès la phase d'écriture, avant même la fin du manuscrit. Là encore, il faut savoir s'adapter à la personnalité de chacun.

CB – Le plus important dans la relation entre un auteur et son éditeur est-il le contrat, la relation de confiance, l'affirmation de l'éditeur comme lecteur professionnel, connaisseur du monde du livre, ou encore autre chose ?

AB – Selon moi, ce qui est le plus important, c'est la relation de confiance. Mais cette confiance se crée d'abord à partir du contrat d'édition, qui doit fixer des conditions avantageuses pour l'auteur et l'éditeur. La relation amicale est un plus, elle se tisse assez naturellement au 38, en tout cas la relation est toujours cordiale et agréable avec nos auteurs, et cela renforce aussi la confiance. Et puis, comment faire confiance à un éditeur qui ne serait pas un professionnel de la lecture, mais aussi du monde du livre ? Comment cet éditeur pourrait-il avoir la moindre crédibilité auprès des auteurs, mais aussi des lecteurs ?

CB – Avec quels auteurs de votre structure avez-vous pu entretenir les meilleures relations ?

AB – Tout d'abord, avec ceux qui m'ont suivie quand j'ai fondé les Éditions du 38. Ces auteurs que j'avais publiés chez Numeriklivres, et qui m'ont fait suffisamment confiance pour quitter une

maison d'édition établie et repartir de zéro dans une nouvelle maison d'édition. Et puis, j'ai noué de belles relations d'amitié avec plusieurs auteurs de la collection « 38 rue du polar » et de la collection du « Fou », collection des littératures de l'imaginaire, parce que nous nous retrouvons deux ou trois fois par an dans les salons du livre de l'imaginaire, comme les Aventuriales par exemple, qui sont des salons particulièrement conviviaux et où les échanges sont plus sincères que dans les gros salons généralistes.

CB – Jeff Balek a été entièrement retiré du catalogue NumerikLivres. D'où les conflits peuvent-ils naître, et comment l'éditeur peut-il les résoudre ?

AB – Je crois qu'une des qualités primordiales pour un éditeur, c'est la modestie. Savoir se mettre en retrait, pour laisser la lumière à l'auteur, même si le travail de l'éditeur a été important sur un projet. Et puis savoir reconnaître ses limites si l'auteur veut faire déborder son projet du cadre purement littéraire. Et dans ce cas, accompagner l'auteur pour trouver des partenariats permettant d'avancer sur ces propositions qui ne seraient pas du ressort de l'éditeur. S'il y a conflit d'autorité, c'est que la relation à la base n'est pas solide. Soit l'auteur n'a pas la capacité à envisager un travail d'équipe autour de son texte, et dans ce cas il lui faut se tourner vers l'autoédition, soit l'éditeur n'a pas su capter l'adhésion de l'auteur au projet de publication autour de son roman. Dans ce cas, il vaut mieux ne pas collaborer, parce qu'en général les choses se terminent mal. Dans le cas de Jeff Balek que vous évoquez, l'auteur avait une vision très transmédia de son projet, pour lui le numérique devait permettre cela, un mixage de texte, vidéo, écriture participative, et à l'époque M. Gayraud a donné son feu vert pour le projet, pour ensuite le réduire à la publication d'une série purement littéraire, tout simplement parce qu'il n'avait pas les compétences pour développer du transmédia. Bien sûr cela a beaucoup frustré Jeff Balek, ce qui se comprend tout à fait, et l'auteur a souhaité reprendre ses droits pour développer son projet plus librement.

CB – Le public que vous visez est-il fondamentalement différent du lectorat de l'imprimé ?

AB – Non, pas du tout. Nous visons un public le plus large possible, grand lecteur, éclectique, qui peut passer d'un genre à l'autre, et qui lit aussi bien en grand format, en poche et en numérique. Il y a eu au début de l'édition numérique une opposition parfois violente entre le numérique et le papier, les libraires notamment accusaient les éditeurs numériques de vouloir « tuer le papier », on nous opposait aussi l'odeur et le toucher du papier, le fait que ce n'était pas « un vrai livre », en somme un peu les mêmes arguments développés contre le poche à l'époque. Tout cela s'est bien calmé maintenant, et la grande majorité des lecteurs est hybride, et lit autant au format papier que numérique.

CB – Vous dites sur votre site que « La diversité et le foisonnement des écritures à l'heure actuelle rendent le rôle de l'éditeur encore plus essentiel, et même déterminant. » Comment est-ce que l'instance éditoriale peut réussir à se projeter dans les attentes du lecteur ? Autrement dit, que peut-elle faire pour se démarquer sur le marché, pour pouvoir trouver sa place à travers la surproduction éditoriale ?

AB – Ce que je dis souvent, concernant nos catalogues numériques, c'est qu'on a le temps de les travailler, de les faire découvrir, de les mettre en avant, de communiquer dessus. Nous ne sommes pas dans le temps du libraire, qui a en gros 3 semaines pour mettre une nouveauté en avant, nouveauté qui est chassée par la suivante, bref, un *turn-over* de cartons à vider et à remplir pour retourner les invendus, conséquence réelle de la surproduction éditoriale. Dans notre modèle, on a le luxe de pouvoir se démarquer de cette valse infernale impulsée par les grandes maisons d'édition qui pour espérer vendre plus doivent constamment alimenter les librairies, et en sont donc dépendantes. Notre catalogue s'inscrit dans la durée, quand un genre ou un auteur plaît au lecteur, on peut adapter notre offre éditoriale en publiant tous les titres dudit auteur, ou en enrichissant la

collection qui remporte l'adhésion des lecteurs. On peut suivre et analyser précisément nos ventes numériques pour adapter notre stratégie.

CB – Pourriez-vous me raconter une réussite et un échec inattendus dans cette entreprise ?

AB – Une réussite inattendue, bien que nous savions dès le début que ce titre avait un gros potentiel, c'est le chemin parcouru par la saga de Christine Machureau, *Mémoire froissée*, dont les 3 tomes ont été publiés en poche chez Pocket en 2019. Ce titre est le premier que j'ai publié chez Numeriklivres, et quand j'ai fondé les Éditions du 38, Christine Machureau m'a suivie, et nous avons republié la saga *Mémoire*, qui avait déjà 3 ans de publication derrière elle. Malgré cela, les ventes numériques ont été excellentes, ce qui nous a permis de démarcher l'éditeur poche. La publication en poche a donné une belle visibilité aux autres titres de l'auteur. Un échec inattendu ? Il n'y en a pas vraiment, surtout parce qu'à chaque fois que nous publions un titre, sauf quand il s'agit d'auteurs dont nous avons plusieurs romans et pour lesquels nous savons que le lectorat sera au rendez-vous, nous savons que les risques que ce titre passe inaperçu sont réels. Mais comme nous travaillons dans la durée, on peut toujours garder l'espoir que la visibilité arrivera un jour ou l'autre.

CB – La maison est très jeune. Toutefois, pourriez-vous dire qu'elle possède déjà ses « auteurs-marques » ? Ces figures de grands écrivains bénéficient-ils d'un traitement particulier par rapport à d'autres auteurs du catalogue ?

AB – On peut dire en effet que la maison possède déjà ses « auteurs-marques », par exemple Alex Nicol, Gilles Milo-Vacéri et Serge Le Gall en polars et *thrillers*, Christine Machureau et Jocelyne Godard en romans historiques, Stéphane Desienne en science-fiction. Le seul traitement particulier que peuvent avoir ces écrivains est de passer avant les autres au niveau du planning éditorial quand ils nous remettent leurs manuscrits.

CB – Le passage d'un ouvrage en poche favorise-t-il le succès, ou en est-il la conséquence logique ? Peut-il servir à la redécouverte d'un auteur ou sert-il plutôt à appuyer sa renommée ?

AB – Les deux cas de figure se rencontrent. Dans le cas d'un auteur déjà connu, le passage en poche est quasiment automatique, et est donc la conséquence logique du succès de l'auteur. Dans le cas des Éditions du 38, le passage en poche de la saga de Christine Machureau a permis d'augmenter sa notoriété et de la faire découvrir au grand public côté papier. Quel que soit le cas, le passage en poche est toujours une très belle opportunité pour les auteurs et les éditeurs, puisqu'il rend le livre accessible à une très grosse proportion de lecteurs, de fait de sa distribution étendue aux grandes surfaces.

CB – On parle beaucoup de la montée en puissance du jugement amateur, qui n'est plus celui des institutions comme les revues spécialisées, la radio ou encore la télévision ; ces nouveaux relais peuvent-ils être considérés comme un véritable outil, et aider au rayonnement du livre ?

AB – Oui tout à fait. Ce sont les lecteurs qui parlent le mieux d'un livre à d'autres lecteurs, et ils ont tendance à fédérer de suite la confiance par rapport aux jugements plus institutionnels qui ont un peu trop écarté justement la littérature de genre en l'ignorant au mieux ou en la méprisant au pire.

CB – Prenez-vous en compte ces relais amateurs, dématérialisés eux aussi, ou recourez-vous plus volontiers aux tiers de légitimation habituels ?

AB – Nous avons des partenariats avec des blogueurs, qui reçoivent nos services de presse et qui

relaient nos sorties, et nous sommes aussi suivis par des groupes de lecteurs, qui partagent leurs avis de lecture sur les réseaux sociaux. Nous collaborons toujours volontiers avec ces relais amateurs, qui correspondent souvent, dans leurs goûts et leurs choix de lecture, à ce que nous proposons dans notre catalogue.

CB – En tant que professionnelle du livre, et aussi en tant qu’écrivaine, quel est votre regard sur la précarisation d’une grande partie des écrivains ?

AB – C’est évidemment une situation qui ne peut me laisser indifférente. On voit bien comment cette précarité peut empêcher un auteur de mener à bien son œuvre littéraire, quand il doit trouver un travail alimentaire qui réduit d’autant son temps de création. Et pour les auteurs qui s’accrochent et ne vivent que de leur plume, on voit bien dans la situation de crise actuelle qu’ils n’ont pas de réel statut et que de ce fait, ils se trouvent privés des solutions d’aides sociales mises en place par le gouvernement. Il faudra donc à mon avis passer par un réel statut d’auteur, et sans doute redéfinir la répartition du prix du livre pour équilibrer les sommes revenant aux différents intervenants, de l’auteur à l’éditeur en passant par l’imprimeur et le libraire.

CB – Certains prix littéraires sont de petite renommée, d’autres sont parmi les plus prestigieux du pays. Il existe aussi, bien sûr, un certain nombre de prix uniquement portés sur la littérature numérique ; on peut toutefois constater que les jurys de ceux-ci sont, le plus souvent, constitués d’amateurs et non de professionnels. Selon vous, comment un prix littéraire peut-il aider au succès d’un livre ou à la carrière d’un auteur, notamment selon le prestige du prix ?

AB – Les prix littéraires, à mon avis, et quel que soit le prix, sont un peu comme les concours de nouvelles. Le choix du primé est beaucoup fonction de la qualité des titres sélectionnés, et n’a de valeur que par rapport à ces titres sélectionnés (s’ils sont tous mauvais, ce sera le moins mauvais qui arrivera en tête). Ce que je veux dire c’est qu’il existe des tas de livres exceptionnels, qui n’ont pas été ou ne seront pas primés, tout simplement parce qu’ils n’ont jamais figuré dans les sélections d’aucun prix. Après, comment se font ces sélections, on en a bien une petite idée avec le prix Goncourt, qui est bien loin de l’esprit qui animait les frères Goncourt quand ils ont créé ce prix. Ceci dit, c’est toujours un certain prestige pour un auteur de pouvoir se réclamer d’un prix attribué à son livre, et c’est toujours intéressant de mettre cela en avant.

CB – Avez-vous vu des ouvrages de votre maison primés ? Si oui, quel travail est alors effectué sur l’ouvrage, qu’il s’agisse de promotion ou de réparation de la présentation de l’œuvre ?

AB – Nous n’avons encore pas eu d’ouvrages primés. Nous avons actuellement un roman de science-fiction de Stéphane Desienne sélectionné parmi les 6 finalistes du prix des Aventuriales, qui sera remis en septembre 2020. Le travail qui sera effectué si le roman remporte le prix, ce sera bien sûr un travail de communication autour de ce prix, avec une nouvelle présentation de l’ouvrage signalant ce prix.

CB – Que pensez-vous de la frilosité des acteurs du circuit traditionnel vis-à-vis des ouvrages autopubliés, lorsqu’il s’agit de les récompenser ? On peut penser à Marco Koskas, qui avait été présélectionné pour le prix Renaudot en 2018 avant d’être retiré de la liste.

AB – Je trouve que cette frilosité tient beaucoup du mépris et de l’entre-soi. À mon sens, un roman est un roman, et il y a le mieux comme le pire en autoédition, de même qu’il y a le mieux comme le pire dans l’édition.

CB – Le prix des ouvrages au format numérique est souvent considéré comme excessif par

rapport au format papier. Que pensez-vous des pratiques usuelles ?

AB – Je suis tout autant contre les prix trop élevés en numérique que les prix trop bas. Pour moi, un livre numérique est un livre, l’auteur a travaillé pendant de longues heures pour aboutir, l’éditeur a passé aussi du temps pour les corrections, les maquettes, la couverture, la communication, bref, tout cela a une valeur qui justifie un certain prix. Pour moi le prix idéal est un prix proche du prix du poche. Les éditeurs qui au contraire vendent leurs livres numériques à peine moins cher qu’un grand format papier sont souvent des éditeurs qui n’ont rien compris ou ne veulent rien comprendre à l’environnement numérique, et qui ont peur de perdre des ventes papier si leurs titres numériques sont à des prix abordables. Ils se trompent bien évidemment.

CB – Pour essayer de faire face à la surproduction éditoriale, ou au filtre de la sélection par les éditeurs, beaucoup d’écrivains vont aujourd’hui se tourner vers des plateformes d’autoédition en ligne. Pensez-vous que la relation entre l’éditeur et l’auteur en soit menacée ?

AB – Je ne pense pas que ces pratiques risquent de détourner les auteurs de proposer leurs livres à des éditeurs. Dans l’autoédition, il y a une bonne part d’auteurs dont le ou les manuscrits ont été refusés par les maisons d’édition, soit qu’ils étaient mauvais (c’est le cas le plus souvent), soit qu’ils ne correspondaient pas à la ligne éditoriale. Il y a bien quelques auteurs qui se lancent en autoédition par conviction, mais ils sont rares en définitive. Les plateformes d’autoédition en ligne surfent sur le désir de ces auteurs d’être publiés, et parfois les choses ne sont pas très claires sur ces plateformes qui peuvent faire penser qu’elles sont de vraies maisons d’édition. Quoi qu’il en soit, je pense que la majorité des auteurs recherche la relation avec l’éditeur, autant pour un travail sérieux sur le texte, que pour acquérir une crédibilité d’auteur auprès des lecteurs.

CB – On a observé, à plusieurs occasions, la récupération de grands succès de l’autoédition en ligne par le système éditorial traditionnel. Que pensez-vous de ces pratiques ?

AB – Certains éditeurs en ont fait leur principale source de nouveaux auteurs, et certains même répondent aux auteurs qui leur envoient des manuscrits de s’inscrire chez Librinova (plateforme d’autoédition bien chère pour les aspirants auteurs) avec un code de leur part. Pour moi, ce n’est pas le travail d’un éditeur, mais plutôt d’un commercial qui chercherait à faire entrer à coup sûr un nouveau produit qui se vendra très bien, puisque le marché a déjà été testé, sans que l’éditeur en question ait pris le moindre risque. On est bien loin de la littérature, je pense.

CB – On observe la réémergence de la figure de l’agent littéraire en France. Ceux-ci disent vouloir rééquilibrer le rapport entre l’auteur et l’éditeur. Quel est votre avis sur ce nouveau médium ?

AB – Je ne sais pas si les agents littéraires sont en mesure de rééquilibrer le rapport entre l’auteur et l’éditeur, mais je trouve que ce sont des intermédiaires intéressants dans le but d’une collaboration étendue qui permette à l’auteur et à son livre de trouver le bon éditeur, qui soit en mesure de propulser efficacement le roman. Les agents littéraires sont précieux aussi pour aider auteur et éditeur à vendre les droits de traduction, ou audiovisuels du livre et ainsi toucher un public encore plus diversifié.

CB – Sur NumerikLivres, on pouvait lire : « Ce qu’il nous faut défendre, aujourd’hui plus qu’hier, ce n’est pas le LIVRE mais bien le LIRE. » Comment voyez-vous l’avenir du livre et du livre numérique, et quel rôle comptez-vous jouer dans ce nouveau modèle ?

AB – La lecture est bien au-delà des supports sur lesquels elle s’effectue. Un bon texte reste un bon texte sur du papier ou en numérique, et il en est de même d’un mauvais texte. Il me semble que le

livre papier montre depuis bien des années les limites qui sont les siennes, avec les choix de faire imprimer les livres dans des pays où c'est beaucoup moins cher, avec des volumes d'impression importants pour faire baisser le prix à l'unité, et les envois d'office aux librairies qui croulent sous les cartons, tout cela finissant bien souvent au pilon. Et la crise du Covid-19 a quant à elle montré ce qu'une immobilisation de la chaîne du livre papier pouvait causer comme dégâts tant aux éditeurs qu'aux libraires, et par le fait aux auteurs. Pour moi, le modèle que nous défendons aux Éditions du 38 est un modèle bien plus viable à court, moyen et long terme que le modèle traditionnel. Il permet à la fois de prendre des risques éditoriaux en publiant des auteurs débutants, et de travailler un catalogue sans limite de durée. Je pense aussi que toutes les manières de lire du livre numérique vont continuer à se démocratiser, lecture sur liseuse, mais aussi sur smartphone, en *streaming*, par abonnement, exactement comme le modèle Deezer ou Netflix, de la lecture disponible tout de suite, partout avec son smartphone par exemple. Il va nous falloir être attentifs aux conditions de rémunération des auteurs avec ces modèles d'abonnement, mais c'est une bonne chose pour la lecture d'être potentiellement toujours accessible. Quant au papier, je crois fermement à l'impression à la demande, qui a sans doute besoin de progresser au niveau tarif, parce que c'est actuellement encore très cher en impression. Mais on peut imaginer des machines qui se perfectionnent tout en devenant accessibles dans certaines librairies, ou chez certains éditeurs, ce qui ferait baisser le coût puisqu'il y aurait moins d'intermédiaires. Le rôle qu'on compte jouer dans l'avenir du livre numérique et papier est déjà le rôle que l'on joue actuellement, en s'affranchissant de la chaîne traditionnelle du livre et des médias qui globalement ne s'intéressent pas à nous, et en montrant que notre modèle est un modèle rentable.

CB – En étant la plus directe possible dans vos réponses, comment définiriez-vous un auteur, et cet « état d'esprit » qu'il doit avoir ? Et, bien sûr, comment définiriez-vous un éditeur ?

AB – Au-delà de l'histoire qu'il raconte, un auteur doit être capable d'insuffler un peu de son âme dans ses textes, et cela sans que le lecteur en soit gêné dans sa lecture. Un éditeur est un capitaine de navire, qui doit veiller à mener son équipage à bon port.

CB – Que conseilleriez-vous à un écrivain voulant être publié dans votre maison ?

AB – De faire tout d'abord connaissance avec les Éditions du 38, en parcourant le catalogue sur le site internet, en lisant quelques auteurs, et en proposant un texte suffisamment travaillé et abouti pour que nous puissions être au moins attirés. Et puis aussi que son texte soit inscrit dans un des genres que nous publions.

CB – Y a-t-il, enfin, un point particulier n'ayant pas été évoqué dans ce questionnaire et que vous aimeriez aborder ? Une anecdote, un conseil, une expérience, etc.

AB – Je voudrais juste rajouter que tout ceci est mon opinion personnelle, fondée sur mon expérience et sur mon observation toujours attentive du monde des livres. Il y a donc une subjectivité assumée dans mes propos, qui peuvent ne pas correspondre à l'avis d'autres professionnels du livre. Une dernière chose : quels que soient les supports choisis, les genres lus, les auteurs aimés, tout cela est littérature.

Sarah Berziou – éditrice (Black Ink)

CB – Pourriez-vous me raconter le parcours qui vous a menée jusqu'à votre poste actuel dans l'édition, et aux responsabilités qui s'y rattachent ?

SB – J'ai tendance à parler de Black Ink comme de mon « troisième bébé », dans la mesure où je l'ai créé de A à Z : c'est ma première création d'entreprise. Mon parcours n'est pas classique dans le monde de l'édition : j'ai un DUT Tech' de Co'. J'ai travaillé dix ans comme commerciale, puis presque dix ans comme conseillère en insertion professionnelle : je n'étais donc pas du tout prédestinée à l'édition, même si étant passionnée, j'étais une dévoreuse de livres depuis toujours. J'ai découvert la romance très tard, par un pur hasard : le phénomène a explosé il y a cinq ou six ans, et j'avais donc un train de retard. Je suis d'abord allée voir ce qui se faisait : j'ai découvert les romances purement commerciales, celles dont tout le monde a parlé, qui ont été vendues à des millions d'exemplaires. Puis j'ai réalisé qu'il y avait des auteurs sensés qui écrivaient de la romance. J'avais un œil critique : je suis très exigeante dans mes lectures ; j'aime la romance, mais je ne me considère pas comme une personne plus bête qu'une autre parce que j'en lis. J'ai découvert des auteurs qui avaient vraiment une qualité d'écriture, capables de faire passer autre chose que des clichés qu'on peut voir régulièrement dans ce domaine. Je me suis rapprochée de certains auteurs, j'ai fait des chroniques pour des maisons d'édition. Une auteur de romance et de *fantasy* avec qui j'ai échangé me trouvait pertinente sur ma façon d'analyser ses écrits. Elle m'a demandé un jour d'être sa bêta-lectrice ; ce n'est pas évident de confier ses écrits et une relation de confiance est nécessaire. C'est la première personne que j'ai suivie et aujourd'hui, elle est dans ma maison d'édition. Ce n'était pas le cas au départ : on n'avait pas mélangé amitié et *business*, elle attendait de voir. Je voulais vraiment montrer, à travers ce que je publie, que la romance n'est pas un sous-genre littéraire ; que ça ne s'adresse pas à la petite population. C'est très péjoratif, et on essuie des critiques assez violentes ; pourtant, j'ai lu des classiques qui ne sont pas de la romance mais qui ne sont pas non plus, en termes de « plume », aussi qualitatif que la plume de certains auteurs de romance.

CB – les sous-genres, et la romance en particulier, sont souvent délégitimés. Quel est votre regard sur la question ?

SB – Plusieurs grandes maisons d'édition ont bien compris qu'il y avait une niche. Celui-ci a été vampirisé, et commence à s'essouffler : le phénomène d'il y a cinq ans n'est plus le même aujourd'hui. J'ai entendu de grands éditeurs, comme Gallimard, cracher sur la place que prend la romance ; mais ces mêmes éditeurs, dans le même temps, essayent et créent des branches « romance », car c'est un marché où les lectrices sont très consommatrices. Ce double discours m'énerve, mais ils le font tous : Hachette l'a fait et refait ; Albin Michel l'a fait mais sans succès, peut-être en raison d'une approche différente. Il faut s'adapter au lectorat, qui est particulier. D'autres acteurs enfin sont présents sur le marché depuis longtemps et y ont toute légitimité, comme Harlequin. On n'y trouve rien à redire, à part l'usuel poncif : « Littérature pour ménagères de moins de cinquante ans », alors que ce n'est pas du tout le cas. Les tentatives sont nombreuses mais ils peuvent aussi se prendre des gadjins, aussi. Récemment, il y avait « Black Moon Romance », complètement restructurée depuis et ressortie il y a trois ans sous le label « BMR », filiale d'Hachette. Cette structure prend aujourd'hui l'eau : ils n'ont pas réussi à exploser le marché comme ils le souhaitaient. Le numéro un dans le secteur aujourd'hui est clairement Hugo Romance, sans comparaison possible. D'autres maisons d'édition n'ont pas à démentir, et prouvent qu'on peut proposer de la qualité, même dans la romance.

CB – Votre structure est très récente. Comment se distinguer sur le marché de l'édition dominé à la fois par de grands groupes et par des maisons spécialisées comme Hugo ?

SB – C'est toute la difficulté et tout l'enjeu. Avant de commencer, j'ai vu les maisons d'édition spécialisées dans la romance pousser comme des champignons. C'est facile : on est face à des lectrices qui consomment entre trois et quatre titres par semaine ; 80 % du chiffre d'affaires de ce marché se fait sur le numérique, contrairement à Hugo Romance par exemple, qui lui, fait son *business* sur le papier. Harlequin l'a aussi fait longtemps mais est maintenant beaucoup plus présent en numérique. Aujourd'hui chez HQN, la sortie papier n'est plus systématique, mais est conditionnée à un nombre de ventes minimum en numérique, de l'ordre de 3 000. Les auteurs y signent d'abord des contrats pour une édition numérique. Le papier est conditionné à un nombre de ventes minimum ; en l'occurrence, là, c'est 3 000 pour espérer avoir une sortie brochée.

CB – Ces chiffres ne sont-ils pas difficiles à atteindre pour beaucoup d'acteurs de l'édition ?

SB – La romance est un peu différente. L'énorme boom d'il y a cinq ans montrait des chiffres totalement fous : on voyait des auteurs atteindre les quinze à vingt mille ventes. Des maisons ont fait des percées incroyables à ce moment-là. Maintenant, la difficulté est de tenir sur la durée : aujourd'hui, il y a en moyenne quarante sorties de romances par semaine. Nous, nous avons des marges de progression qui sont toujours aussi bonnes. Depuis le début, mon discours est axé sur la qualité et l'originalité ; même si on a les composants classiques d'une romance, il faut qu'il se passe quelque chose. Par exemple, chez Black Ink, il va y avoir des romances avec un fond de *thriller* ; ou le genre qu'on appelle le « *romantic suspense* » : le fil rouge est histoire d'amour, mais en parallèle de cela, une intrigue policière, un trafic va accompagner la lecture. La romance pour la romance ne m'intéresse pas.

CB – Quelles vont être vos attentes et vos exigences lors de la réception d'un manuscrit, qu'il s'agisse d'un nouvel auteur ou de quelqu'un qui a déjà été publié, chez vous ou ailleurs ?

SB – Je refuse 98 % des manuscrits qui me sont soumis. Pour moitié, cela va être la qualité de la plume. Si j'ai envie de lire du Wattpad, j'y vais. De très gros auteurs de romance en sont sortis, comme Anna Todd, et j'ai longtemps fureté dessus. La quasi-totalité des auteurs Black Ink au départ n'étaient pas des auteurs qui m'avaient envoyé leur manuscrit, mais que je suis allée chercher. J'allais les chercher sur Wattpad, ou bien je les ai sollicitées parce qu'elles étaient déjà publiées dans une autre maison d'édition, mais qu'elles avaient d'autres projets par ailleurs, et qu'elles n'allaient pas forcément mettre dans les maisons où elles étaient ; j'ai notamment récupéré plusieurs auteurs de chez BMR. C'est moi qui ai eu la démarche d'aller vers eux plus que l'inverse. En l'occurrence, ces auteurs que je lisais étaient sur un segment particulier, avec une plume, qualité d'écriture, une originalité, un univers global qui me plaisait. Il est toujours difficile de dire « oui » ou « non » sur un manuscrit, car il s'agit avant tout de mon ressenti personnel ; ce n'est pas forcément celui d'une personne lambda, donc on prend toujours un risque. Ce qui me plaira ne plaira pas forcément à la majorité. Mais c'est la couleur que j'ai voulu donner à la maison ; je veux que les gens achetant un Black Ink, même sans forcément aimer l'histoire, reconnaissent que c'est quelque chose de qualitatif. Je revendique un genre décliné et critiqué ; l'objectif est de donner sa vraie place et sa vraie valeur à la romance. Cela passe par une sélection drastique au départ. Je ne refuse pas 98 % des manuscrits sans raison.

CB – Comment faire pour convaincre un auteur de venir chez vous, *a fortiori* lorsqu'il a été publié ailleurs ?

SB – Au départ, je n'avais pas d'ancienneté ; il était plus difficile d'obtenir une légitimité. Mais je véhicule des valeurs et je suis disponible ; au début, c'était plus des paris. Les auteurs partis d'autres maisons d'édition sont arrivés plus tard. C'est ensuite une question de réputation, mais pas de chiffres : je n'ai pas à donner les chiffres d'un auteur à un autre. Des indicateurs, comme les classements qui sont très parlants, permettent de se rendre compte. Quoi qu'on en dise, même si les

algorithmes sont un peu tordus, on ne se plante pas ; quand on est dans le top 100, ça sous-entend un chiffre minimum. Aujourd'hui, c'est moins difficile de convaincre un auteur de venir chez Black Ink : ça fait trois ans qu'on est là, et qu'on a vraiment une ascension – qui me fait peur, sincèrement, parce que j'en ai vu certains exploser en vol. J'essaye donc toujours d'être force de proposition, de toujours proposer des choses un peu différentes, tout en gardant cette image : la qualité, et l'originalité avant tout.

CB – Votre maison est indépendante : comment considérez-vous les phénomènes d'affiliation, ou même les propositions d'affiliation qui peuvent vous être faites ?

SB – On parle de nous dans certains grands groupes : à plus ou moins court terme, on sera approchés par les grands. Je m'interrogerai à ce moment-là des opportunités qui pourraient se faire. Je n'en ai pas eu pour l'instant, et je ne suis pas en démarche de prospection ; mais je m'attends potentiellement à ce que dans un avenir assez court, on vienne nous voir en nous proposant d'intégrer un grand groupe. J'ai démarré en faisant surtout du numérique, et une boutique en ligne. Ensuite, j'ai voulu qu'on puisse trouver mes petits sur Amazon ; il ne faut pas se raconter d'histoire : les ventes sur Amazon marchent très bien. J'ai ensuite obtenu un contrat de référencement avec la FNAC, qui reste un acteur très fort sur le marché. J'ai mené toutes ces démarches pour être disponible auprès de tous les libraires. On n'est pas forcément en rayon, mais n'importe quelle librairie peut commander un Black Ink. Puis le phénomène s'est inversé : depuis quelques mois, ce sont les groupes de distribution qui viennent vers moi, comme les espaces culturels Leclerc, ou les Cultura, pour mettre du Black Ink en rayon. C'est la preuve que l'image commence à rayonner de plus en plus. Sans avoir la force de frappe d'un Hugo qui est présent partout, on fait notre chemin.

CB – Comment la diffusion est-elle organisée ?

SB – Quand on met bout à bout la marge du diffuseur, la marge du distributeur, etc., on voit que c'est une idée reçue de penser que l'éditeur est celui qui s'engraisse le plus. Il y en a malgré tout, bien sûr. Pour la diffusion, j'ai été approchée ; mais c'est un risque que je n'ai pas envie de prendre. En romance, le livre est obsolète au bout de trois mois : notre secteur porte sur des produits à la durée de vie très courte. Je n'ai pas d'intérêt à avoir un diffuseur qui fera mes retours à dix-huit mois. Nous faisons donc la diffusion nous-mêmes, en signant des accords directement avec les centres de distribution : on se met d'accord sur les questions de dépôt, sans forcément faire de la commande ferme. J'ai simplement un diffuseur local, qui travaille sur toute la région Nouvelle-Aquitaine et couvre à peu près trois cents points de vente. J'ai signé un contrat exclusif de diffusion sur ce secteur-là parce que l'on reste sur quelque chose à taille humaine. Sinon, j'expédie moi-même les stocks d'Amazon et de la FNAC ; je fournis les libraires qui passent commande et les espaces culturels qui veulent du Black Ink en rayon.

CB – D'autres maisons d'édition spécialisées dans les littératures de genre fonctionnent selon un système de commande ; la soumission de manuscrits est remplacée par un cahier des charges en amont. Cette dynamique pourrait-elle devenir la vôtre ?

SB – On fait des appels à textes de temps en temps, et d'autres vont être faits dans les mois à venir. On reste là pour faire du *business* ; le marché montre qu'il existe des thématiques qui deviennent à la mode. Mes auteurs ne vont pas forcément proposer quelque chose dans ces thématiques, et je vais alors faire un appel à textes. Il faut être réactif, étudier le marché en permanence ; mais sans arriver avec retard, tout en ne sortant pas ses titres en même temps que tout le monde. C'est un balancier qui n'est pas évident à faire, surtout si on veut garder cette originalité, cette particularité. Les gens doivent se dire en lisant : « C'est un Black Ink ». C'est aussi ce qui a contribué à notre succès. Si à un moment, une sélection naturelle doit se faire, tout le monde ne pourra décemment manger sur un

marché qui ne va pas s'étendre plus qu'il ne l'est déjà ; la qualité ressortira forcément. A force de consommer, on se fatigue. Qu'est-ce qui fait qu'on va aller plus vers une maison d'édition que vers une autre ? La qualité et l'originalité.

CB – Les littératures de genre sont souvent opposées à une littérature « blanche ». Comment définiriez-vous le « roman », qui a beaucoup évolué dans l'histoire littéraire ?

SB – Le souci d'être acteur sur le marché de la romance est de vivre dans un microcosme. J'ai un peu de mal à voir comment évolue le marché sur le reste des genres, et donc à porter un regard sur le « roman ». Je vois l'attaque faite sur notre genre : nous évoluons sur un secteur très particulier, au marché est très axé sur le numérique, contrairement au roman traditionnel qui a besoin d'être dépoussiéré. On tape fréquemment sur les grands distributeurs, comme Amazon, on dit qu'il faut redonner la noblesse aux libraires ; mais maintenant que je suis passée de l'autre côté, je vois qu'Amazon propose des conditions commerciales totalement différentes d'un libraire, qui va exiger de prendre 40 % de bénéfices sur mon livre. Les acteurs du marché du roman classique et traditionnel on peut-être loupé un train sur l'évolution, sur les nouvelles méthodes de distribution, les nouveaux supports. Vouloir absolument préserver cette noblesse ne remplit pas les caisses.

CB – Comment s'effectue le travail avec les auteurs de votre maison sur les questions de coupe, de correction, de réécriture ? Comment amener un auteur à considérer les suggestions portant sur son œuvre, et à les accepter ?

SB – C'est tout un art ! Pour les auteurs qui font une première publication, c'est en général beaucoup plus facile : ils sont souvent très demandeurs de conseils. Le travail sur le manuscrit se passe en deux temps. Je m'occupe du premier en tant qu'éditrice : je vais faire un premier retour à l'auteur beaucoup plus axé sur le fond que sur la forme. Dans la romance, cela consiste à dire : « Là, il n'y a pas assez de ressenti ; là, pas assez de description ; là, par contre, je trouve que tu passes trop de temps sur ça », etc. Mais ce sont des suppositions et des propositions. A aucun moment je n'imposerai à un auteur une modification : si j'ai signé un auteur, c'est pour le manuscrit en l'état ; donc il n'est pas question de lui faire changer le fond de l'histoire. Quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, l'auteur est d'accord et me suit. S'ensuit la correction, mais rien ne se fait sans son accord ; je fais des propositions et l'auteur décide de les intégrer ou non. Il aura toujours la décision finale. Dans la deuxième phase de travail sur son manuscrit, où on va beaucoup plus travailler sur la forme, c'est-à-dire l'orthographe, la grammaire, la syntaxe, les répétitions, les tournures de phrases, etc. Je le revendique en tant que lectrice avant tout : l'auteur est l'essence de la maison d'édition, il en est le centre ; à partir de là, il n'y a pas de relation hiérarchique : c'est un partenaire, on travaille ensemble. Notre objectif est commun : de publier un livre, que le livre ait du succès, que l'auteur gagne de l'argent et que j'en gagne aussi ; une notoriété, de belles critiques. Tous les auteurs diront au départ que ce n'est pas financier ; mais si on gagne un peu d'argent, c'est bien. Je tiens aussi à une vraie relation de confiance : les gens qui viennent chez Black Ink sont aussi, pour certains, des auteurs malmenés sur une première expérience dans l'édition ; à l'inverse, à travers les rencontres, les salons, les réseaux, on donne l'image d'une famille. On a à cœur de tenir compte de tout : par exemple, jamais je n'imposerai un titre si l'auteur a décidé qu'il ne le changera pas. Je travaille avec trois graphistes pour les couvertures, mais toujours en compagnie de l'auteur. Il fait partie intégrante du processus ; je sélectionne les images, puis je vais voir l'auteur pour lui demander ce qu'il imagine, ses envies. Certains demandent des trucs impossibles à réaliser, ont une image précise de leur couverture en tête, mais qui n'est pas traduisible. Ne perdons pas de vue l'aspect commercial : on est sur de la romance, soit de la pure consommation. Le livre paraît au milieu de quarante autres : il faut qu'il tape-à-l'œil, et qu'il réponde à des codes sans pour autant que ça tombe dans le dégueulasse, comme des torses ou autres. Il y a un juste équilibre à trouver, mais avec l'auteur. Je ne suis clairement pas leur cheffe : je les accompagne, on est partenaires, on fait un vrai duo au moment de publier. Je suis aussi très disponible avec eux quand la sortie arrive : tous les auteurs

doutent, ont des angoisses, des appréhensions, et c'est normal. Ce n'est pas juste signer, puis plus rien.

CB – Comment allez-vous justifier l'apport de ces suggestions ?

SB – Je me suis posé la question de savoir quelle était ma légitimité de dire : « A tel endroit, il faut plus faire comme ça ou comme ça ». C'est surtout l'expérience d'avoir observé et décortiqué le marché de la romance en long, en large et en travers, et d'avoir lu beaucoup, beaucoup de romance. Mais c'est aussi de montrer les succès de Black Ink. Je pense notamment à une saga qu'on a sortie il y a un an et demi, et que je n'avais pas senti venir. C'est une duologie dont on a vendu 25 000 exemplaires. On voit Black Ink partout : sur les réseaux, dans les classements : c'est bien la preuve qu'on en vend. Certains collègues me communiquent leurs chiffres ; notre moyenne est très haute, ce qui donne aussi de la légitimité. Les auteurs sont observateurs sur ce qui se passe au niveau du marché de la romance : on voit l'engouement dans les salons, c'est un constat. Le pari est réussi : c'est aujourd'hui une maison d'édition qui marche ; les auteurs sont donc dans l'état de se dire que leur editrice a raison dans ses suggestions. Mais la sélection est tellement drastique au départ que cela sous-entend que je n'ai pas grand-chose à modifier. Et en général, on en parle avant de signer le contrat. Il y a un comité de lecture : si le texte passe, je le lis derrière si j'ai des retours positifs, mais c'est moi qui donnerai de toutes façons l'accord. Je vais contacter l'auteur et avant de lui proposer un contrat, lui donner mon ressenti et les points sur lesquels j'ai bugué. Inutile de bosser ensemble si de base l'auteur refuse tout. Quand je fais un retour à un auteur, je le fais dans son intégralité : aussi bien sur le côté positif que le négatif ; tout ceci est très subjectif, parce que c'est *mon* ressenti. Peut-être que je me plante : c'est une question que je me pose très souvent. De moins en moins, quand même : les choix entraînent des chiffres qui me confortent. Ce ne sont jamais des changements drastiques mais du brochage. Je ne peux plus lire aujourd'hui les quatre manuscrits journaliers, bien qu'on ait fermé les soumissions, trop nombreuses, et que notre calendrier de parution est blindé jusqu'à fin 2021. C'est compliqué à entendre donc pour ne pas frustrer les auteurs, on prend le temps d'écramer les manuscrits signés, pour les accueillir et les accompagner correctement. Certains sont plus « connus » mais on a aussi de nouveaux auteurs qui vont publier leurs premiers livres, et ils ont droit à la même chose. Il n'y a pas de différenciation : je ne vais pas en mettre un plus en avant qu'un autre.

CB – Vous vous décrivez comme une maison d'édition « chaleureuse », « familiale », tout en vous décrivant comme « bienveillante » et « intransigente ». Est-ce un facteur de démarcation ?

SB – Cette question m'emmène sur deux choses. La première est qu'en effet, j'ai beaucoup d'auteurs qui ont été malmenés dans des maisons d'édition, où on leur a fait miroiter des choses, en leur disant : « Chez moi, tu vas vendre dix mille. » Je me demande comment on peut être devin : ce sont des coups de poker ! On sent des choses, mais sans jamais savoir. Puis on leur a imposé un titre, une couverture, des corrections. C'est une douche froide : ils n'avaient pas vu le monde de l'édition comme ça, alors ils se tournent parfois vers l'autoédition. Toutefois, certains auteurs chez moi sont à huit ou neuf livres, que j'appelle les « cadres » ; pour la moyenne de vente, il y a toujours un minimum qu'on réalise avec eux. Le lectorat est acquis depuis un moment et à chaque fois, les gens sont au rendez-vous. Le deuxième volet est cet aspect « famille », qui peut paraître rêveur, mais ce sont des valeurs, des choses qui me constituent et que je véhicule. Je suis très attachée à la loyauté et ma maison d'édition, c'est mon ADN. J'ai sacrifié beaucoup de ma vie privée pour cette entreprise, et ça a la couleur que je voulais. Les auteurs venant chez moi doivent adhérer à ces valeurs : on est loyal, honnête, fidèle. Je n'obligerai jamais quelqu'un à travailler avec moi, de la même manière qu'on ne m'obligera pas. Donc les choses se font naturellement. Je dis souvent à mes auteurs que la concurrence entre eux est saine ; mais ils restent solidaires les uns des autres. Ce n'est pas partout qu'on voit ça. Certains font des cartons chez moi, d'autres moins ; mais ils sont toujours

très bienveillants entre eux. Ils se lisent entre eux, se font de la pub, font des groupes de discussion en parallèle. Ce sont principalement des femmes en romance, bien que j'aie signé trois auteurs masculins. C'est rare, mais ils s'y mettent de plus en plus. Plusieurs écrivent sous pseudos pour ne pas qu'on sache que ce sont des hommes, mais la démocratisation du genre fait qu'aujourd'hui, un mec n'a pas peur de dire qu'il écrit de la romance. L'homme qui écrit de la romance a un côté très réaliste dans la description, une plume plus incisive dans les scènes érotiques. J'ai mis du temps avant de trouver des auteurs hommes qui me séduisaient. Je viens de signer récemment le troisième, et j'en suis contente : c'est une porte qu'on pousse, un préjugé qu'on éclate. Un homme, ça sait écrire de la romance. Ceux que j'ai signés écrivent aussi dans d'autres genres, *thriller* et *fantasy*.

CB – Comment estimez-vous l'originalité d'un manuscrit ?

SB – L'histoire de certains manuscrits est moins originale que d'autres ; la balance se fait sur la qualité d'écriture. C'est tellement agréable de faire découvrir des auteurs, qu'il serait dommage de ne pas partager de belles plumes. Pour certains, cet état d'esprit fait ressembler Black Ink à une secte ; mais en salon, ils voient une vraie proximité : la complicité entre auteurs existe réellement. Mes auteurs viennent souvent chez moi ; lors du Salon du Livre, on est trente à dormir à la maison. Ils font partie du paysage et de ma famille ; et ma famille subit les heures que je passe avec mes auteurs et pas avec eux.

CB – Par-delà cette relation de confiance, cette proximité et amicale, quelle solidité contractuelle allez-vous avancer pour convaincre ceux qui se sentaient malmenés ?

SB – Le contrat est important, mais c'est le côté très factuel de la chose. J'encourage fortement un auteur à faire lire le contrat à un avocat, ou quelqu'un possédant un minimum de connaissance juridique, et à se rapprocher de la Société des gens de lettres. En gros, je lui propose de ne pas cacher ce que propose Black Ink, parce qu'il faut déjà être en confiance et sûr de soi quand on signe. Pour la méthodologie, le contrat a été rédigé de manière claire : par exemple, la clause d'exclusivité, c'est totalement illégal mais souvent, les éditeurs peu scrupuleux ont transformé ça en clause de préférence, qui sont finalement des clauses d'exclusivité déguisées.

CB – Le rapport d'initié que l'auteur n'a pas toujours avec le monde de l'édition lui porte donc préjudice ?

SB – Je comprends tout à fait qu'après, l'auteur se dise qu'on s'est moqué de lui, et de fasse plus confiance à l'édition. Je leur explique la façon concrète de travailler qui n'apparaît pas dans le contrat. Les auteurs sont payés non pas à l'année mais au trimestre, même sur le broché. Leurs droits sont expliqués dans le détail avec le nombre d'exemplaires vendus sur chaque plateforme : c'est transparent. Je ne sais pas comment les grands groupes peuvent payer leurs auteurs tous les trois mois sur des brochés, dans la mesure où eux-mêmes n'ont les retours qu'un an après. Il faut également faire le distinguo sur le numérique. Cette transparence n'est pas fréquente, et c'est dommage, parce que je pense que c'est perdre la valeur de l'auteur. On peut avoir les trucs les plus brillants du monde, si on n'a pas les auteurs, on ne fait rien. Tout commence par le respect. Toutefois, des auteurs ont des exigences folles ; il ne faut pas se prendre pour Musso d'entrée de jeu quand on arrive, mais que ça soit équitable des deux côtés.

CB – D'où les conflits ceux-ci peuvent-ils naître, et comment peuvent-ils se résoudre ?

SB – J'ai eu des échanges avec des auteurs autoédités ou publiés ailleurs et avec qui j'ai vu dès le début que ça n'irait pas : un auteur voulant imposer une présence systématique sur le Salon du Livre de Paris, ou qui va exiger des contrats avant toute discussion. Une autrice de l'autoédition venue vers moi voulait 50 % de com', une présence dans toutes les librairies, imposer sa couverture... Je

lui ai souhaité bon courage pour la suite. Sinon, je n'ai jamais eu vraiment de conflit avec mes auteurs, hormis des petites exigences d'auteurs qu'il a fallu recadrer. On peut ne pas être d'accord, mais alors on discute, on argumente, et on va passer à autre chose parce que c'est beaucoup plus sain. Tout est question de négociation.

CB – Pourriez-vous me raconter une réussite et un échec inattendus dans le fait de vous projeter dans les attentes du lecteur ?

SB – Black Ink avait un an d'ancienneté lors de la parution de notre fameuse saga, vendue à 25 000 exemplaires. On ne s'y attendait pas et ça a mis un sacré coup de projecteur sur la maison d'édition. Les échecs dépendent des objectifs qu'on se fixe, plus sur l'aspect relationnel que sur les chiffres : lorsqu'il n'y aura pas cette complicité, l'impression de travailler en partenaire. L'auteur n'est pas satisfait des chiffres, et de fait il s'éloigne. A ce moment-là, je le considère comme un échec ; mais je me remets en question aussi : je me demande si j'ai été assez présente. Mais pour l'instant, aucun auteur n'est parti de chez moi pour aller ailleurs, alors que l'inverse s'est produit. Certains auteurs ne vont pas adhérer à tout cet aspect très communautaire, mais ça reste très rare. Toutefois, je ne veux pas forcer les gens à fonctionner comme moi. C'est très difficile de s'intégrer quand il y a déjà une osmose dans un groupe. Ces moments de partage sont souvent en salon ; c'est pourquoi je n'apprécie pas quand un auteur est toujours d'accord pour se positionner sur le Salon du Livre de Paris ou de Mons, mais qui me refuse systématiquement les petits salons locaux. Tout le monde ne peut pas se payer Paris et sans nos lectrices, on n'existe plus.

CB – Vous disiez n'avoir pas vraiment d'auteurs-marques, mais les lecteurs en voient peut-être malgré tout : comment jouez-vous sur la figure des auteurs « maison » ?

SB – Il y a mon côté affectif, mais je ne perds pas de vue que je dirige une entreprise. Dans un Salon du Livre de Paris, il va forcément falloir que j'y mette des exclusivités pour des auteurs « phares », mais pas que : le tout est justement de trouver un juste équilibre, sans réserver ces salons à des auteurs qu'on pourrait considérer comme élites. Les auteurs sortant leur premier livre dédicacent comme ceux déjà connus et reconnus chez nous. Mais j'attends aussi de mes auteurs « cadres » qu'ils acceptent de venir aux salons organisés par des lectrices passionnées, où il y aura peut-être moins de monde sur la journée. Ce n'est pas aussi prestigieux que Paris ; mais les lectrices sont là. C'est l'image globale qu'on véhicule.

CB – Comment se déroule la décision du passage d'un ouvrage au format poche ?

SB – J'avais l'idée de systématiser en lançant la collection. La réalité du marché est la suivante, et s'est confirmée à chaque fois : un livre qui a très bien marché en broché marche très bien en poche et inversement. Aujourd'hui, je tiens compte des ventes. La nouveauté depuis quelques mois est que les espaces culturels comme Leclerc et consort, qui commencent à nous solliciter, sont très demandeurs du poche. Si ça continue à évoluer comme ça, je vais continuer à sortir beaucoup de poches. Mais pour l'instant, le choix se porte plus sur le succès du livre.

CB – Les nouveaux relais amateurs peuvent-ils être considérés comme un véritable outil, et aider au rayonnement du livre ? Cela a-t-il changé votre façon de travailler ?

SB – Ce sont aujourd'hui nos partenaires. Il s'agit de passionnées de littérature et du genre en particulier. Elles utilisent différents supports : vidéos, chroniques sur des blogs, etc. Au début, on n'était pas du tout sollicités. On commence à l'être par des partenaires extérieurs, mais qui ont un peu plus de poids, comme des revues ou des magazines, ce qui n'était jamais le cas avant. Mon objectif est de sortir des réseaux, une équipe dédiée à la communication y travaille. On y a construit notre image et notre réputation ; mais les réseaux sociaux ne sont pas le seul endroit où on trouve

les lecteurs. Tout est une question de *business* : si on ne monnaie pas, on n'aura pas de visibilité. La différence est qu'à notre niveau, un chroniqueur, on lui fournit juste un service presse numérique ou papier : c'est difficile de sortir de cette petite blogosphère. Ça commence un peu avec les enseignes : maintenant, les Cultura et autres mettent mes livres en avant. On les avait sollicités au début : on a pris plein de portes ; c'est très drôle de voir à quel point la tendance s'inverse. On n'était qu'un acteur de plus, finalement, parmi les deux cent cinquante mille demandes qu'ils ont régulièrement.

CB – Face à quelques rares élus, la plupart des auteurs ne peuvent vivre de leur plume. Quel est votre regard sur la précarisation des écrivains ?

SB – Parmi les auteurs qui publient régulièrement chez moi, deux ou trois auteurs ne vivent que de ça. Ce n'est pas assez, mais ce n'est pas mal ; il ne faut pas oublier que sur mes quarante-cinq auteurs, beaucoup n'ont sorti qu'un seul livre. Je rappelle qu'on ne peut jamais être garants d'un succès, mais on est un minimum assurés en travaillant bien. Ma réponse est à double tranchant : la romance est aujourd'hui sûrement le genre où il est le plus facile de se faire éditer, mais si mes auteures sont publiées, qu'elles ont un succès, ça ne fait pas d'elles des auteures à temps plein. Il faut du temps avoir bourlingué quelques années pour se considérer comme un auteur, que ça peut être un métier à part entière. Un de mes titres a fait 10 000 en deux mois : l'auteure et moi gardons les pieds sur terre ; la romance peut être parfois un coup de poker. Je dis toujours de relativiser et de ne pas s'enflammer en s'imaginant un plan de carrière sur vingt ans. Mon discours ne sera peut-être plus le même quand j'aurai face à moi des auteurs qui ont en majorité publié beaucoup de livres, et devenus des « poids lourds » de la romance.

CB – Les littératures de genre sont boudées par les prix les plus prestigieux en France ; elles ont aussi des prix dédiés, mais qui ne vont pas avoir la même visibilité. Qu'en pensez-vous ?

SB – Il est très compliqué d'être reconnu dans le genre que l'on représente. Je n'ai pas, pour l'instant, prétention à obtenir de grands prix. On participe tous les ans au prix du Salon du Livre de Mons pour le fun, mais on sait qu'on obtient systématiquement un fin de non-recevoir ; la romance est représentée à plus de 50 % dans ce salon, mais ce n'est pas concevable de récompenser un tel livre : ça ferait mauvais genre. C'est pipé et joué d'avance. La romance n'a pas sa place, sauf au sein de partenariats avec un magazine comme *Femme actuelle*, qui reste ciblé ; c'est juste une question de *business*. Ce qui est en revanche à la mode, sont les très gros éditeurs qui organisent leurs propres prix, ou alors des partenariats avec des magazines spécialisés. Un panel super court va voter, mais que pour les bouquins de sa propre maison, et élire la « romance de l'année ». Un éditeur très bon en matière de marketing – ce ne sont pas des éditeurs mais des publicitaires –, joue sur l'attrait du bandeau rouge. En mettant les sous derrière, c'est toujours facile.

CB – Vous proposez un concours intitulé « Fuck me, I'm famous ». Quel est son fonctionnement ?

SB – C'est la deuxième édition d'un concours interne. Il fonctionne comme un appel à texte, à la différence qu'un jury va voter pour le livre : je n'ai pas la décision finale. C'était très flippant la première fois, de me dire que j'avais fait signer un livre à un auteur, sans savoir si je l'aurais signé autrement. C'est un challenge que je ne regrette pas d'avoir fait. En plus d'un contrat d'édition, il y avait un petit bonus financier, qui n'était pas un à-valoir. Le concours et le livre ont très bien marché. ; La réflexion peut se poser : l'effet concours a-t-il fonctionné en raison de notre image ? Je ne voulais pas donner l'impression d'un appel à textes déguisé où des auteurs de chez Black Ink auraient les manuscrits. Le jury était donc composé de chroniqueurs et d'auteurs présents sur le secteur de la romance, mais pas en provenance de la maison d'édition. On ajouté au livre un bandeau marquant : « gagnant du concours ». Ce n'était que la deuxième édition ; ça a permis de

découvrir de très beaux auteurs mais je ne sais pas si on renouvellera : ça mobilise beaucoup de gens.

CB – Quelle est votre politique sur la couverture numérique et audio de vos productions ?

SB – La romance est un pur produit de consommation. Le premier intérêt est le coût ; j'ai une politique de prix fixes : tous les numériques sont à 4,99 €, et tous les brochés à 17 €. On a fait une fois des ePubs à 0,99 €, pour des nouvelles de Noël, mais ce n'est pas un format qui fonctionne. Le broché est systématique, et n'est pas soumis à un nombre de ventes. Depuis les débuts de l'activité, son pourcentage a incroyablement augmenté, ce qui s'explique par ma politique de développement : les partenariats, la présence en salons, la présence en référencement dans toutes les enseignes, tout cela fait son œuvre. Pour autant, Le format numérique représente 80 % du *business*, et donc ce qui fait vivre la maison d'édition, ce qui est propre à la romance. Du fait des quarante sorties par semaine, on ne reste jamais très longtemps : la romance est un produit de consommation à la durée de vie très courte. Le gros du boulot est fait sur les trois premiers mois, bien qu'il y ait de la vente de traîne. Ensuite, les libraires font passer nos bouquins derrière. Il faut s'adapter à la spécificité du marché, et être dans la course tout le temps. Ce sont les règles du jeu. Le format audio a comme leader sur le marché Audible, qui m'a demandé l'année dernière de racheter les droits audio sur seize titres, dix de plus cette année. Leur motivation est claire : leur catalogue en romance n'est pas très étoffé aujourd'hui, mais ils réalisent que ce qui marche bien en audio sont les produits de consommation, dont la romance fait partie. Ce positionnement est malin : ce volet de la lecture est caché ; toute une partie des gens lisent de la romance mais qui ne le disent pas. Le livre audio peut s'écouter dans les transports en commun, quand on fait du sport, en voiture... Ces vingt-six titres nous confèrent une part très importante par rapport au nombre d'éditeurs représentés chez eux.

CB – L'intimité de la lecture de romance fait qu'elle n'est pas assumée comme le serait la littérature plus « grand public » ?

SB – On n'a pas peur de s'afficher sur la plage avec un Musso, qui est un auteur de romance, mais on va nous cacher. C'est aussi le gros avantage de la Kindle : les gens ne voient pas ce que vous lisez. Le genre s'est vraiment démocratisé, mais il demeure des idées reçues, l'image du regard des autres. La crise en cours a provoqué des réactions de grands éditeurs, ou de personnages qui interviennent dans le monde de l'édition. On aurait dit qu'ils découvraient à peine le numérique, donnaient l'air qu'il explosait parce qu'on ne pouvait pas accéder aux librairies ! Ce train de retard est bien dommage. Le schéma de distribution de certains acteurs du milieu les pénalise, mais que faire de ça ? A mon niveau, cette période n'a pas été compliquée du tout. Elle a été différente en terme de logistique, mais on a continué à travailler : le marché du numérique est déjà là depuis un sacré moment !

CB – Vos titres numériques sont abordables en comparaison d'autres acteurs traditionnels, pourquoi cela ?

SB – Les éditeurs de romance pratiquent généralement cette fourchette de prix. Certains montent à dix ou douze euros. Hugo Romance est un vendeur de papier ; sa politique de mettre des ebooks plus chers se tient car ce n'est pas le marché visé. Mais pendant la crise, avec les librairies fermées, Hugo a fait une opération avec des titres à 4,99 €. Un livre numérique à dix euros ne se justifie pas, et contribue même au téléchargement illégal des livres. C'est un fléau contre lequel il est presque impossible de lutter, mais ces gens n'auraient de toute façon pas acheté. Dire que le calcul du coût se fait en fonction de la taille du livre est faux : qu'on publie un livre de trois cents ou mille pages, le coût est exactement le même, de zéro. On ne gagne pas 100 % pour autant : la chaîne de distribution est la même que pour un livre papier. Il faut faire une couverture, une correction, etc. Mais une fois le livre publié, il n'y a pas de coût à l'unité comme avec le papier.

CB – L’autoédition menace-t-elle la relation entre l’éditeur et l’auteur ?

SB – Je n’ai rien contre un auteur qui décide d’être autoédité, mais qu’un auteur autoédité revendique les mêmes avantages et les mêmes prestations qu’en maison d’édition me met en colère. Pour l’autoédition en romance, il y a eu un véritable engouement. Une grosse partie des utilisateurs décident de publier leurs écrits parce qu’ils se sentent auteur un matin, et qu’ils vont gagner leur vie comme ça. Aujourd’hui, c’est tellement facile qu’on est totalement envahis par des auteurs autoédités sur le secteur. En trois clics sur le KDP d’Amazon, on devient auteur en se laissant guider : on choisit un gabarit, on ajoute un texte, on colle un ISBN, et le livre est publié. Il n’y a vraiment pas besoin d’avoir de compétences informatiques. Ça ne coûte strictement rien, car ces auteurs ne veulent pas investir dans une correction, ni investir avec un graphiste. On ne va pas parler de la qualité ni du contenu, qui posent un double problème : une grosse partie est d’un contenu affligeant. Le KDP impose aussi une exclusivité sur Amazon : on ne peut vendre sur aucune autre plateforme ; en revanche, l’auteur récupère 70 % : c’est le modèle économique où le gain est le plus important. Les éditeurs ne récupèrent évidemment pas 70 % ni ne donnent ce montant aux auteurs, sinon ils ne servent plus à rien. Apple souhaite également lancer sa plateforme d’autoédition, mais il va falloir un moment avant de déloger Amazon. Je pense aussi que c’est bien de rêver, mais que ça devrait être filtré : je vois passer des livres classés premiers dans leur catégorie de vente, où on atteint la décadence totale, comme des bouquins érotiques sur les dinosaures. On voit passer des couvertures qui sont des horreurs. Je ne sais pas combien ils en vendent ; mais déjà qu’on a une vitrine et une image qui n’est pas géniale, jamais on n’arrivera à relever l’image de la romance en laissant publier des trucs pareils.

CB – S’il existe un filtre, s’agit-il encore d’autoédition ?

SB – Je suis d’accord. Je ne connais pas leur chiffres de vente, mais je m’insurge contre ces fameux auteurs de « romance pure », qui se sont autoproclamés tels et qui ont publié sur KDP, qui réclament 70 % de gains sur un livre, et pensent que c’est un montant logique : pour eux, en-dessous, ce serait du vol. Le souci est que ces auteurs-là sont mécontents de ne pas être sur les autres plateformes. Soyons clairs : on est sur les autres plateformes, mais je ne prends pas 70 %. Je passe par un diffuseur, qui prend sa marge ; un diffuseur numérique, qui en prend une aussi, et qui nous propose un travail nous permettant d’être présent sur toutes les plateformes de téléchargement légal. Par exemple, ces mêmes auteurs autoédités ne comprennent pas qu’ils ne peuvent pas participer à des salons du livre comme Paris : qu’ils acceptent qu’on ne joue pas avec les mêmes conditions. Ce qui me gêne du côté des auteurs autoédités est de reprocher aux maisons d’édition d’avoir accès aux salons. D’autres sont dédiés aux auteurs autoédités dans lesquels les maisons ne vont pas. Des autoédités montent des collectifs pour se retrouver à vingt sur un stand au Salon du Livre de Paris, et essayent d’obtenir la même légitimité qu’une maison d’édition. L’image n’est pas bonne, je ne valide pas du tout.

CB – Certains auteurs sont récupérés par l’édition traditionnelle. L’éditeur est indispensable pour avoir une visibilité, ou une légitimité à se dire auteur ?

SB – Je côtoie des auteurs qui sont entièrement autoédités, des auteurs qui sont contre, et des auteurs hybrides. Les auteurs hybrides sont peut-être ceux qui ont le mieux abordé le problème : eux se sont rendu compte des limites de l’autoédition. C’est très rentable d’un point de vue financier, mais à condition d’en vendre. Ce système possède aussi des limites : leur correction n’est pas propre, leur publicité non plus, ils n’ont pas de présence dans les librairies. J’ai vu récemment une autrice voulant autopublier son livre, choquée d’apprendre que faire un truc propre n’était pas gratos. Elle s’imaginait qu’une maison d’édition signant un auteur ne mise pas de l’argent sans savoir si elle va le récupérer ou pas ? Donc la demoiselle se dit qu’elle aussi, elle est auteur, et va

faire tirer son livre en POD ; ça ne coûte rien, mais le livre est imprimé en Pologne et l'auteur récupère deux balles dessus. Ce n'est pas compliqué, mais dans ce cas, il ne faut pas réclamer de vouloir participer à des salons. Quand je vais à Paris, je fais imprimer trois mille livres avant de venir ; c'est ce que je vends sur un salon parisien en un week-end. Mais on a investi : pour chaque livre, j'ai payé une correctrice, une graphiste, de la pub, etc. L'autoédition comporte un aspect « pas pour les bonnes raisons ». Je comprends ceux voulant être autoédités par attachement à leur indépendance. Une autrice autoéditée parce qu'elle veut gérer son truc de A à Z, et qui s'est payée un graphiste, une correction, d'accord : ce qui sort est propre. Mais ceux qui débarquent pour squatter les classements, et mettre leurs bouquins à 99 centimes, non. Ceux-là sont payés à la page lue, 0,005 centimes chacune. Voilà comment KDP rémunère ; un million de pages lues donne un billet de deux mille. Il va falloir sortir un bouquin tous les deux mois et être sûr de faire ça aussi pour que ça devienne un réel revenu. Sauf qu'un auteur qui sort un bouquin par mois, en termes de qualité, c'est totalement naze.

CB – On observe une réémergence de la figure de l'agent littéraire. En parallèle, certains sites proposent des prestations d'agent « à la carte ». Quel est votre avis sur ce nouveau médium ?

SB – Beaucoup d'auteurs avec qui j'échange, et qui nous envoient des manuscrits, viennent de Librinova. J'entends deux sons de cloches. J'aime autant cela : quand le produit sort, il est un peu plus travaillé. Pour autant, si un manuscrit arrive dès lors qu'il a été publié en autoédition et que Librinova commence à mettre en marche son artillerie, à partir de 1 500 ou 2 000 exemplaires vendus : je le dis cash, je ne prends pas. Quelle est ma valeur ajoutée ? Aucune. On le met sur le marché, mais on ne le vend pas. La réédition ne marche pas, à moins de faire comme certaines maisons d'édition. Je pense à une en particulier, spécialiste de la réédition de livres déjà parus en changeant le titre et la couverture tous les six mois. On vend un nouveau truc qui ne l'est pas. Ce ne sont pas des éditeurs, mais des publicitaires. Je connais les coulisses : c'est horrible, innommable et pourtant, ils sont leaders. Mais à force, les gens s'en rendent compte et grondent.

CB – Certains agents littéraires disent vouloir chercher à rééquilibrer le rapport entre l'auteur et l'éditeur, trop en défaveur du premier. Etes-vous d'accord ?

SB – Je suis plutôt pour sur le principe : l'approche reste professionnelle. J'ai déjà été contactée par des agents littéraires qui voulaient me proposer des auteurs de romance ayant fait appel à eux. Mais ce rapport de négociation me fait rire : un auteur qui, sous prétexte qu'il a un agent littéraire, est l'auteur le plus *bankable* du marché, va exiger des pourcentages que d'autres auteurs n'exigent pas. En général, ils obtiennent une fin de non-recevoir directe avec moi : ce n'est pas comme ça qu'il faut m'approcher, en termes de négociation. Mais aujourd'hui, ce n'est pas intéressant financièrement pour moi. Je n'ai pas besoin de passer par un agent pour trouver les auteurs et faire de jolies découvertes. Je ne suis pas au fait de toutes les pratiques, mais j'entends régulièrement que l'agent littéraire doit évidemment se payer, mais sur la marge de l'éditeur, ce qui m'embête. L'auteur fait le choix d'avoir un agent littéraire ; dans ce cas-là, il fait le choix de lui donner une part de son gain. Voici ce que j'explique souvent aux auteurs : sur 100 % TTC du prix de vente du livre numérique, on est rémunérés sur le hors taxe ; la TVA du livre n'est qu'à 5,5 %, mais elle est là. Même une TVA à 5,5 se répercute sur un budget. Le diffuseur prend 40 %, donc on ne voit que les 60 % restants, sur lesquels il va falloir déduire d'abord les droits d'auteur. Black Ink, dans le monde de la romance, fait partie des maisons d'édition qui rémunèrent au plus gros pourcentage les auteurs. Je rappelle mon état d'esprit et ma façon de voir l'auteur au sein d'une maison d'édition : pour moi, ça part de l'auteur, et on brode autour. On paye ensuite les coûts de fonctionnement : on a des salariés ; j'ai payé une correctrice, une graphiste, de la pub. Dès lors, les 60 % sont bien entaillés. Si en plus de ça, un agent littéraire doit être rémunéré là-dessus, ce n'est absolument pas possible pour moi.

CB – En étant la plus synthétique possible, comment définiriez-vous un auteur, un écrivain et un éditeur ?

SB – Un auteur est un artiste qui maîtrise parfaitement les mots, et qui est en capacité de dérouler une histoire à travers les lignes. Vous m’avez dit : « écrivain », donc vous faites un distinguo d’avec un auteur. Un écrivain peut être quelqu’un qui n’a pas forcément l’imaginaire et tout ce qui va avec pour créer du texte, mais qui par contre a une parfaite maîtrise de l’écriture, et qui va pouvoir mettre sa plume au service d’un auteur. L’éditeur, c’est une maman.

CB – La prophétie de la « mort du livre » suite à la « révolution » du numérique n’a pas eu lieu. Comment voyez-vous l’avenir du livre et du livre numérique ?

SB – Cela passe par une remise en question et une acceptation des nouvelles méthodes de diffusion, de communication, de distribution. Un livre n’est pas moins noble parce qu’il est lu sur une tablette. L’air actuel offre la chance d’avoir un bel ouvrage dans sa bibliothèque, mais aussi celui de se nourrir et de se cultiver à travers une tablette. La finalité est la même : la culture doit être ouverte à tous par la démocratisation du numérique et un accès beaucoup plus facile au prix. Il existe aujourd’hui un support permettant de donner une certaine accessibilité au livre et de le payer moins cher, tous genres confondus. Les gens contre ne sont pas assez sur le terrain, peut-être pas assez amoureux, passionnés par les lettres, par le genre, et ont des œillères. Il faut accepter de dépoussiérer et montrer qu’on ne perd pas de lecteurs : les gens lisent toujours autant. Il faut accepter que les canaux soient différents. L’ère du numérique donne deux solutions : soit on reste sur le bord du trottoir, et on grogne comme savent si bien le faire les Français, soit on se dit que les lecteurs, les clients sont toujours là ; que la cible est toujours présente et qu’il faut évoluer avec le marché. Il faut s’adapter, ce qui demande une certaine remise en question, être capable de se dire que la direction prise n’est pas la bonne, se mettre en mode 2.0 et accepter l’évolution du marché.

CB – Y a-t-il un point particulier n’ayant pas été évoqué dans ce questionnaire et que vous aimeriez aborder ?

SB – Nous avons parlé des répartitions des charges et des pourcentages, qui ne sont pas égaux selon moi. Ceci nécessite aussi une remise en question : Amazon prend une marge moins importante que le libraire du coin quand on expédie, et propose un service de livraison en vingt-quatre heures ; Amazon paye aussitôt là où le libraire met trois ou quatre mois. Les conditions sont effarantes. Selon moi, le souci de la chaîne du livre vient du distributeur qui doit revoir son approche et sa politique. A un moment, il faudra qu’on discute réellement, et qu’on se dise qu’il y a un vrai problème de répartition sur la chaîne du livre. Dans mon cas particulier, la romance diminue aujourd’hui de plus en plus en librairie. A Mollat, je n’ai vu qu’une seule petite étagère posée à côté d’une caisse : c’est quelque chose qu’ils ne vendent pas du tout. Des amis éditeurs sont dans la *fantasy*, qui fait joli dans un rayon ; mais quand on compare nos chiffres, ils disent vouloir se mettre à la romance ! Certains ont décidé de modifier leur approche. Il y a un second point : aujourd’hui, on a un savoir-faire absolument incroyable en France. Personnellement, j’ai choisi de ne faire imprimer mes livres qu’en France, en ultra-local. Je paye beaucoup plus cher mes livres, c’est une certitude. Mais pendant la crise, je n’ai pas arrêté de publier des livres tandis que ceux faisant imprimer en Pologne ou en Italie ont arrêté. J’aimerais une prise de conscience, parce qu’il y a une vraie contradiction : ce côté « noblesse » est massacré dans des usines qui tirent des bouquins où il n’y a plus de qualité de papier, plus de qualité de collage, pas de grammage. Hachette a sa propre impression : quand BMR s’est mis à la POD, c’est incroyable de voir qu’ils ne faisaient pas imprimer en France. On est toujours là, à réclamer cette noblesse : faites travailler le savoir-faire français ! J’y suis très attachée ; tout ce qui vient de nous tomber dessus ne fait que me donner raison. Je paye plus cher mon impression, mais les livres de chez Black Ink sont collés à la main, ce dont je suis fière.

CB – Ceci interroge la question de la légitimité, et du rejet « par principe » de sous-genres qu'on observe parfois.

SB – Le premier salon auquel j'ai participé était le Salon du Livre de Niort. Je démarrais juste : j'avais publié trois ou quatre livres. C'est la première fois qu'il y avait de la romance, et nos lectrices dans un périmètre d'une heure de route sont venues. Des anciens se sont montrés particulièrement désobligeants, faisaient barrage devant notre stand pour empêcher les lectrices de venir, nous traitaient de vendeuses de porno. Ils ont vu qu'on drainait du monde tout le temps ! J'ai fait mes retours d'expérience aux organisateurs, dont le président est lui-même auteur. Eux aussi ont découvert la romance, mais ne se sont pas mis des œillères. L'année d'après, au vu de notre succès, on nous a sollicités pour qu'on revienne. Résultat des courses : quatre maisons d'édition de romance veulent participer au Salon de Niort ; le salon est maintenant sur deux jours au lieu d'un ; et ils organisent tous les ans un petit concours littéraire. A la première édition, on nous avait mis dans un fond de la salle, les papis sont restés devant le stand à nous demander si on ne voulait pas donner des capotes ; quatre ans après, on est accueillis avec plaisir ; on a quinze mètres de stand. On nous a dit qu'il fallait que les gens nous voient tout de suite, dès l'entrée. Au début, c'est douloureux : les auteurs primo-écrivants venus là-bas et qui se sont retrouvés face à des gens qui viennent les agresser en ont souffert, mais en rien aujourd'hui. Notre lectorat est très féminin, mais dans ces salons, on est très mal vus par les auteurs autour, qui sont majoritairement masculins. Il y a ceux qui sont venus nous foutre le bordel devant ; mais il y en a d'autres qui ont été beaucoup plus intéressants, qui sont venus discuter en nous demandant comment on faisait pour avoir autant de monde.

Thomas Boitel – directeur d’une plateforme d’autoédition en ligne (Atramenta)

CB – Pourriez-vous me parler de votre parcours professionnel, qui vous a mené jusqu’à vos responsabilités actuelles ?

TB – J’ai lancé mon premier site internet à 15 ans (en 1999), 3 mois après avoir eu accès à internet pour la première fois. Cette passion ne m’a jamais quitté et le hasard des rencontres m’a amené d’abord à lancer un site de publication en ligne en 2004, avec un partenaire, puis à relancer le projet seul, sous le nom d’Atramenta, en 2011.

CB – La plateforme Atramenta a été créée en 2011 : vous êtes donc un acteur de l’édition numérique rapidement arrivé sur le marché. Pourriez-vous me résumer la genèse de la structure, ainsi que ce qui l’a poussée à se distinguer des autres plateformes d’autoédition en ligne ? Pourquoi avoir choisi ce modèle en particulier ?

TB – Atramenta était le nouveau départ d’un projet d’abord lancé en 2004 avec un partenaire. Ce premier projet, qui était l’idée de Mathieu Pasquini avait un concept très innovant : permettre aux auteurs de publier gratuitement en ligne (ce qui était déjà très rare à l’époque), tout en permettant aussi aux visiteurs de compiler les textes de leurs choix dans un livre papier unique, imprimé à la demande. Après quelques années il est devenu évident que Mathieu et moi n’avions plus la même vision, et j’ai lancé Atramenta seul, en ne gardant pas cette possibilité de publication d’un livre « à la carte » mais toujours avec la possibilité de publier en ligne. Il y a de nombreuses différences avec les autres plateformes d’autoédition. D’abord, Atramenta n’existerait pas sans sa communauté d’auteurs (il y a des millions de messages dans notre forum de discussion, et des milliers d’avis de lecteurs, de suggestions de correction, une messagerie privée...), c’est une forme de réseau social fondé autour d’une passion pour l’écriture et la lecture. Cette communauté, elle, n’existerait pas sans les qualités éthiques de notre plateforme. Alors qu’il existe beaucoup d’arnaques et beaucoup de fausses « maisons d’édition » qui profitent de la naïveté des auteurs rêvant de trouver un éditeur (en facturant parfois des milliers d’euros pour publier un livre sans aucun soin), Atramenta propose un service de publication honnête, aux tarifs abordables et clairs. La publication en lecture libre, elle, est gratuite et il n’y a aucune publicité sur le site !

CB – Sur la page « A propos » du site, vous dites « refuser la publication à la chaîne typique chez beaucoup de [v]os confrères ». Quelle est votre opinion sur les autres plateformes d’autoédition en ligne, et sur les services que ces dernières proposent ?

TB – L’autoédition pure et les sites qui permettent aux auteurs de publier un livre « tel quel » sont très profitables pour ces sociétés (qui se soucient uniquement de la quantité, pas de la qualité !), mais il y a un gros problème... Depuis 2004 j’ai vu passer des milliers et milliers de manuscrits que les auteurs jugent « corrigés et prêts à publier ». Dans 99 % des cas, le manuscrit n’est absolument pas digne d’être publié. Il n’est pas à jeter, non, il lui manque simplement la dernière touche... celle qui fera toute la différence entre un « brouillon » avec problèmes évidents, et un livre soigné, que l’on peut vendre et promouvoir avec fierté. C’est pourquoi depuis 2011 tous nos livres ne sont publiés qu’après de nombreux échanges avec chaque auteur, et avec grand soin. Et tant pis si le chiffre d’affaires d’Atramenta serait beaucoup plus élevé en publiant tout, tout de suite, tel quel. Privilégier la qualité à la quantité est plus important pour moi.

CB – Les services proposés par Atramenta sont remarquablement bon marché (ce qui est d’ailleurs un argument que vous revendiquez). Vous dites également être supporté financièrement par vos membres. Ce système économique est, évidemment, à l’opposé d’un grand nombre d’autres modèles. Pensez-vous toutefois qu’il soit stable, ou qu’il soit contraint d’évoluer dans le futur ?

TB – Sans le soutien direct de nos membres, nos services gratuits devraient être financés par de la publicité. Cela n’a jamais été une option sur Atramenta. Je suis absolument contre la publicité sur les sites internet, telle qu’implémentée de nos jours. Google, Facebook, et des centaines d’autres sociétés sont en compétition (et en partenariat) pour traquer les internautes et tout savoir de tout le monde. Si vous visitez un site qui affiche de la pub, tout ce que vous lisez, écrivez, ou recherchez est analysé par ces régies publicitaires, pour mieux vous cibler. Vous êtes le produit... un profil utilisateur que l’on vend et s’échange pour le profit, dans votre dos, tout en vous prenant, en face, pour un pigeon en essayant de vous vendre une multitude de produits et services dont vous n’avez pas besoin. Rien de tout ça sur Atramenta.

CB – Toujours sur la page « A propos » du site, vous dites qu’Atramenta n’est pas « la filiale d’un éditeur cherchant d’abord le profit commercial ». Comment considérez-vous le circuit traditionnel de l’édition ?

TB – Trouver un éditeur traditionnel réputé reste l’idéal et ce que je souhaite pour tous les auteurs qui en rêvent. Mais ces éditeurs ont pour but principal le succès commercial. Ils ne s’intéressent à un livre, ou un auteur, que s’ils pensent pouvoir en tirer un profit intéressant (et laisseront tomber l’auteur très vite si le succès n’est pas au rendez-vous). Et c’est leur droit, puisque l’éditeur prend tous les frais, et risques à sa charge ! C’est très différent de l’édition à compte d’auteur, où la porte est ouverte et reste ouverte, pour tous les auteurs. Cette différence nous permet d’établir des relations de très long terme avec nos auteurs.

CB – Inversement, que pensez-vous du manque de considération de la littérature autopubliée par le système éditorial traditionnel ?

TB – Je m’occupe peu de ce que fait/pense le système éditorial traditionnel. Ce que je sais, c’est que lorsque un auteur rencontre le succès via l’autoédition (ou via Atramenta !), les éditeurs traditionnels s’intéressent soudainement à eux ! Nous avons plusieurs fois dû retirer un livre de notre catalogue peu après sa publication car un éditeur s’était manifesté et avait fait une offre intéressante à l’auteur. Notre contrat est d’ailleurs prévu pour laisser toute liberté aux auteurs de nous quitter du jour au lendemain, sans rien nous devoir !

CB – On qualifie souvent l’autoédition, et surtout celle qui se développe sur les plateformes numériques, comme un moyen de passer outre tous les interlocuteurs qui séparent l’auteur du lecteur. Pensez-vous que ce modèle puisse se substituer à l’édition traditionnelle, ou qu’il soit plus important de privilégier une certaine complémentarité entre ces deux moyens de création ?

TB – Je pense qu’il n’est pas bon de permettre à l’auteur de passer du bouillon au livre papier (ou ebook payant) sans passer aucune barrière. Comme expliqué plus tôt, je pense que ces barrières sont importantes pour que le livre soit soigné et digne d’être publié. Malheureusement les services qui permettent cela sont nombreux et se multiplient. Certains (dont Atramenta), permettent d’abord de publier gratuitement en ligne, en « bêta-lecture » et ça me semble être très important et une vraie innovation qui change le monde de l’édition pour le meilleur.

CB – Les prix des livres imprimés du site (laissés au choix de l’auteur), s’approchent de la fourchette habituelle du circuit traditionnel. Les ebooks, en revanche, y sont très abordables. Que pensez-vous du prix des livres numériques dans l’édition traditionnelle, souvent considérés comme (très) excessifs ?

TB – Il me semble évident que si un livre est vendu 10 €, l’ebook ne devrait pas coûter 9,99 € (ou

plus... on voit ça aussi !). Mais les éditeurs ont le choix... profiter d'une avancée technologique pour réduire le coût d'accès aux livres publiés, ou en profiter pour maximiser leurs profits. Il n'y a pas de mauvaise réponse, si ces profits supplémentaires leur permettent de publier plus d'auteurs. Personnellement, je n'achète un ebook que si le prix est nettement inférieur à celui de l'édition papier.

CB – Atramenta donne un très grand pouvoir au lecteur « non professionnel », par le système de commentaires et de notation des livres, mais aussi *via* la présence du forum. Le lectorat (que vous visiez originellement, ou dont vous constatez l'existence) est-il donc fondamentalement différent de celui des livres imprimés ? Quelles sont les raisons à l'origine de cette dynamique ?

TB – En publiant en lecture libre sur Atramenta, ou toute autre communauté littéraire en ligne, vous avez beaucoup plus de chances d'être lu et commenté par quelqu'un qui est aussi auteur. Mais en dehors de cela, je pense que les lecteurs ne sont pas différents des lecteurs de livres papier. Ceux qui lisent sur internet lisent aussi des livres, et ceux qui lisent des livres, de nos jours, lisent aussi sur internet.

CB – On parle beaucoup de la montée en puissance du jugement amateur, qui n'est plus celui des institutions comme les revues spécialisées, la radio ou encore la télévision (je pense plus spécifiquement ici aux blogueurs, au booktubeurs, etc.) Que pensez-vous de ces relais de promotion, individualisés et donc éloignés du modèle d'Atramenta, qui fonctionne pour sa part comme une communauté participative ? Inversement, que pensez-vous du manque de considération envers la production autopubliée qu'expriment ces mêmes critiques professionnels (radios, télé, revues, etc.) ? Leur attention se porte encore majoritairement sur les publications de maisons d'édition dites « classiques ».

TB – Contrairement aux maisons d'édition réputées, les autopubliées n'ont (en général !) pas les connexions nécessaires pour apparaître sur le radar de ces professionnels. Je ne pense pas que ces professionnels ne soient pas intéressés par les autopubliés... Il est simplement bien difficile de dénicher les autopubliés qui méritent que l'on en parle.

CB – Quels sont les profils des auteurs s'adressant à vos services ? Ce profil a-t-il pu évoluer depuis vos débuts ?

TB – Puisque la porte est ouverte à tous, nous publions des auteurs de tous profils ! De la personne âgée publiant le récit de sa vie, aux jeunes auteurs qui publient leurs tous premiers romans... et même des auteurs publiés à compte d'éditeur qui préfèrent la simplicité (et liberté !) de nos services pour publier certains de leurs livres.

CB – Quelle est la nature des contrats que vous établissez avec les auteurs utilisant vos services (lorsqu'ils recourent aux services de publication ? Il ne peut *a priori* pas s'agir d'un « contrat d'édition » à proprement parler.

TB – Exact ! Nous proposons un « contrat de publication » qui ne demande aux auteurs que le minimum nécessaire pour offrir le service attendu, en leur laissant liberté et contrôle.

CB – La rubrique « A propos » présente la phrase suivante : « Chaque demande de publication est contrôlée et chaque auteur reçoit l'aide d'un conseiller qui s'assurera que le manuscrit est réellement prêt à être publié et guidera l'auteur. » Je suppose, bien entendu, qu'il peut s'agir ici de la vérification du respect des conditions d'utilisation, ou du respect des règles orthotypographiques. Ce rôle de « guide » peut-il toutefois aller plus loin, et prendre la

forme d'un accompagnement de nature plus « littéraire » ? Si oui, comment se déroule-t-il ?

TB – Nous souhaitons tout d'abord que tous les livres publiés *via* Atramenta soient soigneusement relus et corrigés, et soigneusement mis en page. Ce ne serait pas du tout le cas si nous publiions les livres sans intervention humaine, « tel quel ». Alors, naturellement, l'auteur devra revoir une dernière fois sa copie, ou travailler avec l'un des correcteurs dont nous proposons les services.

CB – Y a-t-il eu des situations conflictuelles avec des auteurs, qui ont peut-être été mis en face de quelque chose d'assez différent de ce qu'ils imaginaient ? Ou alors est-ce qu'au contraire, les auteurs savent dans quoi ils s'engagent en venant vers vous, et les rapports sont toujours cordiaux ?

TB – Il n'est pas rare qu'un auteur nous transmette un manuscrit « soigneusement relu et corrigé » encore bourré de fautes. En effet n'importe qui peut prétendre être « correcteur professionnel ». Dans ce cas l'auteur peut être très désagréablement surpris lorsque nous lui signalons que son manuscrit n'est pas réellement prêt à être publié.

CB – La question de la surproduction éditoriale est souvent avancée, qu'il s'agisse de l'édition traditionnelle ou de l'autoédition. Beaucoup d'auteurs, en conséquence, souffrent d'un manque de visibilité. Quelle est votre opinion à ce sujet ?

TB – Le problème a toujours existé, dans tous les milieux créatifs. Avec internet, il est désormais plus facile que jamais de se former un public. Un talent particulier reste nécessaire pour que ce public ne se limite pas à une poignée de personne. Mais pour beaucoup d'auteurs, avoir des avis et encouragements honnêtes d'une poignée de lecteurs est déjà une réussite personnelle, et la satisfaction de ne pas avoir écrit pour rien.

CB – Votre site présente la particularité de proposer des « tops ». Toutefois, avez-vous des « auteurs-marques » ? Mettez-vous ces figures en avant, ou bénéficient-ils d'un traitement particulier ?

TB – Atramenta a une communauté active de lecteurs et auteurs, et ce sont eux qui décident ce qui mérite une mise en avant.

CB – On a observé, à plusieurs occasions, la récupération de grands succès de l'autoédition en ligne par le système éditorial traditionnel : si l'on pense à la littérature française, on peut notamment mentionner Agnès Martin-Lugand, et Aurélie Valognes. Que pensez-vous de ces pratiques ? Atramenta a-t-il pu connaître des phénomènes de cette nature ?

TB – Oui, plusieurs livres sont sortis de notre catalogue pour être réédités par un éditeur réputé. C'est une excellente chose pour ces auteurs et je suis ravi pour les auteurs qui se servent de l'autoédition comme un tremplin.

CB – Qu'il s'agisse du circuit de l'imprimé ou de l'autoédition, il est très rare qu'un auteur vive de sa plume. Quel est votre regard sur la précarisation grandissante des écrivains ? Les éditeurs ont-ils un rôle à jouer là-dedans ?

TB – Voilà une chose qui a évolué au fil du temps ! Je pense qu'il est de plus en plus rare de voir un auteur espérer vivre de sa plume. C'était encore le rêve il y a une quinzaine d'année... publier et trouver le succès pour vivre de sa plume. Désormais le rêve est d'être populaire, et l'argent est un beau bonus, mais rien de plus.

CB – D’une manière générale, que pensez-vous du système des prix littéraires, sur lesquels on peut voir beaucoup de critiques ? Que pensez-vous également de la frilosité des acteurs du circuit traditionnel vis-à-vis des ouvrages autopubliés, lorsqu’il s’agit de les récompenser ? On peut penser notamment à Marco Koskas, qui avait été présélectionné pour le prix Renaudot en 2018 avant d’être retiré de la liste.

TB – Je dois vous avouer que je me soucie très peu des prix littéraires, personnellement. Les seules fois où j’entends parler de prix littéraires, dans un contexte qui pourrait toucher nos auteurs, ces prix ne semblent exister que pour promouvoir les sociétés organisatrices, et pas vraiment les auteurs !

CB – La figure de l’agent littéraire, très populaire dans le milieu anglo-saxon, est bien moins courante dans d’autres milieux comme la France ; on l’y considère souvent comme réservée aux auteurs de *best-sellers*. En parallèle de cela, certaines plateformes d’autoédition cherchent à s’établir comme de véritables agents, pouvant représenter toutes sortes d’auteurs. Que pensez-vous de ces pratiques ?

TB – Ce serait très bien si les résultats étaient au rendez-vous ! Concrètement, ça ne semble pas être le cas. Pour être efficace, un agent littéraire doit très rigoureusement sélectionner ses clients. Si on promet d’être un agent littéraire pour tous, alors personne n’est correctement représenté !

CB – On a souvent annoncé « la mort du livre » au tout début du XXIème siècle, suite à l’émergence du numérique. Cette prophétie alarmiste ne s’est pas réalisée. Comment voyez-vous le futur du livre et du livre numérique ?

TB – Le livre, qu’il soit papier ou numérique, a de beaux jours devant lui !

CB – Que conseilleriez-vous à un écrivain voulant s’adresser à vos services ?

TB – Parcourez notre site, découvrez ses services (dont beaucoup sont gratuits et très utiles), lisez nos guides, et n’hésitez pas à nous contacter !

CB – Cette question a pour but d’essayer de synthétiser deux statuts ; en étant le plus direct possible dans vos réponses, comment définiriez-vous un auteur ? Et, bien sûr, un éditeur ?

TB – L’auteur est le créatif qui écrit le livre. Il doit aussi promouvoir sa personne et sa production. L’éditeur est celui qui permettra à l’auteur de soigner, préparer, publier puis vendre ce livre et assurer une promotion plus large.

CB – Y a-t-il, enfin, un point particulier n’ayant pas été évoqué dans ce questionnaire et que vous aimeriez aborder ? Une anecdote, un conseil, une expérience, etc.

TB – C’est une évidence pour moi qui reçois régulièrement des manuscrits jugés « prêt à publier » par leur auteur : soumettez vos écrits à un regard extérieur neutre avant de franchir le pas de l’autoédition ou l’envoi à un éditeur. Pas seulement vos amis, pas seulement vos proches. Même si vous êtes convaincu que votre manuscrit est parfait, même si vos amis vous le disent, un véritable regard extérieur pourrait vous ouvrir les yeux et faire toute la différence entre un flop et le succès !

Laure-Anne Braun – auteur (compte d’auteur ; Le Héron d’Argent ; Livr’S)

CB – Vous êtes l’auteurice de la trilogie *Paradoxes*, publiée en autoédition de 2015 à 2019 ; du roman *Le Mystère de la licorne*, publié aux éditions Le Héron d’Argent en 2017 ; s’ensuit *Hanafuda* chez Livr’S en 2018, et avez enfin participé à quelques ouvrages collectifs, le dernier en date étant *Nouvelle Orléans* chez ce même éditeur, en 2019. Vous racontez, sur votre blog²⁰⁷, avoir commencé l’écriture très jeune, en commençant notamment par la *fan fiction*. Parmi toutes les manières de vous exprimer artistiquement, pourquoi avoir justement choisi la fiction romanesque ?

L-A B – Ce choix n’est pas tellement issu d’une raison, plutôt d’un élan, une passion qui s’est exprimée très rapidement à travers les mots. De plus, la pomme ne tombe jamais très loin de l’arbre. La lecture a toujours fait partie de ma vie : mon grand-père nourrissait une passion pour les romans policiers (il m’a offert des romans d’Agatha Christie qu’il reliait dans son atelier), mon père lisait des magazines scientifiques et des bandes dessinées, et mes sœurs m’ont très vite guidée vers la lecture de romans en tous genres. Je suis dyslexique et gauchère, je pense que le fait d’apprendre à maîtriser l’écriture était un moyen pour moi, aussi, de dépasser ces limitations. Même si j’ai décidé de me focaliser sur l’écriture, j’aime aussi dessiner, peindre, danser...

CB – Vous évoquez une filiation rôliste et des littératures de genre. Avez-vous des modèles d’écriture particuliers ?

L-A B – Pour ce qui est du jeu de rôles, j’ai très vite pris la tangente par rapport aux univers existants pour développer des récits dans des univers originaux. Cependant, certains m’ont marquée plus que d’autres, comme l’univers de *In Nomine Satanis-Magna Veritas* qui m’a fortement inspirée pour *Paradoxes*. Pour ce qui est des littératures de genre, les ouvrages et auteurs qui ont eu un fort impact sur moi – et en ont encore un aujourd’hui – sont surtout Tolkien, Orwell et Rowling. Mais la vérité, c’est que chaque roman que je choisis de lire m’apprend de nouvelles choses sur l’écriture, repousse mes connaissances. Et chaque nouveau projet d’écriture me pousse à chercher de nouveaux chemins, de nouveaux modèles.

CB – Au-delà de l’activité d’écriture elle-même, quelle sont les raisons qui vous ont poussée, à un moment donné, à vouloir voir vos ouvrages de fiction publiés ? Était-ce pour faciliter leur accès à un public, ou y avait-il une quête plus spécifique de légitimité ?

L-A B – J’ai toujours rêvé d’être écrivain. Depuis que je suis toute petite, je rêve de vivre de mon écriture. Je pense que, pour moi, la légitimité n’a fait partie de cette quête que bien plus tard. Si j’ai ressenti de l’illégitimité à un moment dans mon parcours, c’est plutôt après ma première publication qu’avant, paradoxalement. Mais je pense que ce sentiment fait partie de l’apprentissage d’écrivain, aussi. Il s’agit de connaître ses forces et ses faiblesses, de se remettre en question pour s’améliorer. J’ai peut-être aussi toujours eu cette idée que l’on ne peut être écrivain sans être édité. C’est plus tard que j’ai pris conscience de la différence qu’il existait entre « auteur » et « écrivain ».

CB – Avant d’avoir soumis vos manuscrits à des maisons d’édition, les avez-vous fait lire à des regards non-professionnels ? Ceci concerne plus volontiers les ouvrages « accomplis » que la *fan fiction* qui, par essence, s’adresse justement à ce public « profane » avant tout.

L-A B – J’essaie toujours d’avoir au moins trois retours sur un manuscrit avant de l’envoyer à un

²⁰⁷ <https://labraunblog.wordpress.com> [page consultée le 18 août 2021]. Le blog n’est plus disponible depuis courant 2021.

éditeur. Je pense que c'est très important de se confronter au regard d'un lecteur avant celui d'un éditeur. Le lecteur vous dira ce qu'il a ressenti, ce que vos mots ont éveillé comme émotions en lui. L'éditeur, s'il parlera aussi d'émotions, vient également apporter ses outils techniques, des outils qui serviront à renforcer l'intention initiale. Pour la *fan fiction*, j'ai cessé d'en écrire quand j'ai commencé à publier mes textes originaux. Si la *fan fiction* m'a aidée à développer une écriture spontanée, elle a aussi très vite atteint ses limites pour moi. Cela dit, à l'époque, j'avais déjà quelques bêta-lectrices qui lisaient parfois mes chapitres avant publication.

CB – Suite à la publication de la trilogie *Paradoxes*, quelles ont été vos motivations pour adresser vos projets suivants à des maisons d'édition « traditionnelles » ?

L-A B – Je suis une mauvaise commerciale... En toute honnêteté, j'ai trouvé l'expérience de l'autoédition très dure. Je manquais d'organisation, de vision à long terme. De plus, *Paradoxes* aurait dû être une série en 9 tomes. Or je ne me sentais pas assez solide pour porter une aussi longue saga. Le travail qui entoure un roman est colossal. Il faut avoir conscience de ses forces et de ses faiblesses, je pense, quand on se lance dans ce genre de domaine. J'ai apprécié l'expérience, pour son côté très formateur, pour le plaisir d'aboutir à un projet personnel seule, de donner le meilleur de soi-même pour l'expérience. Cependant, je me sens plus en confiance aujourd'hui avec des éditeurs pour encadrer mes productions. Bien entendu, il y a aussi autre chose... Pour avoir été également libraire, j'ai pu voir à quel point la relation entre le monde de l'édition et les autoédités était compliquée. Enfin, beaucoup d'autoédités que je vois réussir passent par la plateforme Amazon. Or ce modèle commercial ne correspond pas du tout à mes valeurs.

CB – Avant d'être initialement publiée par Le Héron d'Argent, quels éditeurs avez-vous pu solliciter ? Si vous en aviez établi une liste, pourquoi avoir choisi ces structures en particulier ?

L-A B – Je travaillais sur mon tout premier tome de *Paradoxes* quand j'ai rencontré le patron d'une association sans but lucratif de promotion artistique. Je n'avais même pas commencé à me renseigner sur la façon de démarcher des éditeurs, quand il m'a proposé d'éditer ma série. Il avait déjà publié un autre ouvrage et cherchait à faire avancer sa structure dans le domaine de l'édition. Les premiers salons auxquels j'ai participé en tant qu'autrice m'ont fait prendre conscience de plusieurs réalités du milieu : il est difficile de défendre et promouvoir un premier tome de saga quand on n'a encore rien publié d'autre, quand on ne possède pas encore un réseau de lecteurs potentiels ou de connaissances dans la blogosphère... Le plus souvent, les lecteurs me disaient qu'ils n'osaient pas se lancer dans une série tout juste débutée. J'ai commencé à voir la différence de regard quand j'ai eu deux, puis trois ouvrages devant moi sur table en salon. Pour ce qui est du Héron et de Livr'S, j'ai avant tout apprécié leurs façons respectives d'aborder le texte et de penser la littérature. Si une part de moi souhaite toujours obtenir une place un jour parmi les « grands », j'ai aussi eu largement l'occasion de me rendre compte qu'une petite structure éditoriale, si elle n'a pas toujours la renommée, possède en tout cas quelque chose d'autre qui me semblait essentiel en tant que jeune autrice : un vrai travail d'accompagnement des textes, un contact humain et sincère, une transparence dans les chiffres. Je ne dis pas que tous les gros éditeurs ne sont ni humains ni sincères (je n'ai pas encore eu l'occasion de traiter avec eux personnellement), ni que tous les petits éditeurs sont francs et transparents, seulement que j'ai rencontré des personnes qui m'ont tout de suite paru responsables, honnêtes et respectueuses. Pour moi, on ne choisit pas un éditeur juste parce qu'il a répondu favorablement à un envoi de manuscrit. Il faut que l'on soit sur la même longueur d'onde, que l'on partage une vision de la littérature.

CB – Etiez-vous, avant de vous lancer dans cette entreprise, familiarisée avec le monde de l'édition ? Qu'en connaissiez-vous, ou qu'en supposiez-vous ?

L-A B – Non, pas du tout ! Mais j'ai eu beaucoup de chance, puisque j'ai trouvé un premier emploi

dans un lieu idéal. J'ai commencé à travailler dans une librairie en 2013, alors que je venais de terminer l'écriture de mon premier tome. Ce que je savais du monde de l'édition avant de me lancer, c'était : envoyer son manuscrit aux éditeurs (au format papier la plupart du temps) ; signer un contrat d'édition qui stipule des droits d'auteur sur les ventes ; il faut parfois attendre des années pour obtenir un contrat d'édition ; le format poche sort un an après le grand format, en général ; il faut bien lire son contrat pour ne pas avoir de mauvaises surprises. Ce que j'en supposais : un éditeur donne son avis sur le texte pour aider l'auteur à l'améliorer ; l'imaginaire français a moins de succès que les auteurs anglo-saxons ; il vaut mieux avoir écrit sa série complète avant de l'envoyer aux éditeurs.

CB – Votre bibliographie actuelle est essentiellement reliée à celle de petites maisons d'édition indépendantes. Suite à la publication de plusieurs de vos ouvrages, quel est aujourd'hui votre considération de l'édition littéraire en France et en Belgique d'une manière générale ?

L-A B – Je pense que dans l'édition francophone, comme probablement dans d'autres domaines, il y a plusieurs niveaux de qualité et d'exigence. Les éditeurs avec qui j'ai l'occasion d'échanger, dans les salons et festivals, sont animés par la passion des histoires, et ils l'expriment chacun à leur façon à travers la sélection de leurs textes et la création des objets-livres. C'est un monde organique qui se développe sans cesse, qui se transforme et évolue. Les petits d'hier deviennent les grands de demain. Les petites structures sont essentielles, selon moi, à l'évolution de ce monde, notamment parce qu'elles ont des critères de publication parfois plus souples que de grandes maisons, ou au contraire beaucoup plus spécifiques. Il est donc possible de publier un roman sans rien savoir de l'édition, et donc de se créer sa propre expérience, sa propre vision. Je pense que, dans un domaine artistique, il est important de conserver cette créativité par la publication de textes qui collent peut-être moins aux codes, aux théories de l'écriture. Je pense aussi qu'il est temps que la littérature francophone s'ouvre tout à fait aux littératures de l'imaginaire. Il est temps que les genres de l'imaginaire soient reconnus et acceptés, eux aussi, comme de la littérature. Et enfin, je dirais qu'il est temps de reléguer la vision élitiste de la littérature au bac : il en faut pour tous les goûts et tous les niveaux de langue, de difficulté, de profondeur.

CB – La publication de *Paradoxes* en autoédition s'est poursuivie jusqu'en 2019 ; vous aviez donc déjà été publiée dans le circuit classique avant de clore la trilogie. Comptez-vous continuer ce double régime à l'avenir ?

L-A B – En plus de l'écriture, je suis correctrice-relectrice, j'anime des ateliers d'écriture et je propose des accompagnements à l'écriture. Avec toutes ces activités, j'ai fini par ne plus accorder de temps aux projets en autoédition pour le moment. Ce qui ne veut pas dire que je n'y reviendrai jamais... Mais probablement avec des projets un peu plus aboutis que *Paradoxes*. Pour « survivre » dans l'autoédition, il ne s'agit pas que de produire des textes de qualité. Il faut aussi que le réseau, le marketing, la communauté se construisent autour de l'ouvrage, qui ne bénéficie pas d'une structure éditoriale pour le porter. La charge de travail qui en découle me dépasse un peu pour le moment. Cela dit, je compte bien y revenir un jour, pour d'autres projets, des idées différentes, qui impliquent notamment d'autres médias que le livre (peinture, théâtre, musique, jeu...).

CB – Observez-vous une différence entre ce que vous comprenez du rôle de l'éditeur, et la façon dont vos éditeurs parlent de leur propre métier ?

L-A B – En toute honnêteté, non. Trouver un éditeur, c'est une étape essentielle dans son développement d'auteur. Quand on est jeune et que l'on ignore tout de ce monde, il est possible que l'on ignore encore ce que l'on attend de ce partenariat. C'est pourquoi je suis heureuse d'avoir eu l'occasion de rencontrer des éditeurs de manière informelle, avant de leur soumettre un texte. Autant Livr'S que le Héron d'Argent fonctionne d'une façon que je trouve bénéfique et positive.

CB – Pourriez-vous me parler de la façon dont se passe tout le travail sur vos ouvrages ? Ceci inclut les questions de coupe, les corrections, la réécriture, mais aussi votre façon de recevoir ces conseils et ces suggestions. Je suppose que cela peut grandement varier d'un éditeur à l'autre.

L-A B – Le travail sur le manuscrit se fait en aller-retour répétés entre l'auteur et l'équipe éditoriale. Dans le cas de mon nouveau roman de *fantasy*, j'ai d'abord modifié le texte en fonction des commentaires de l'éditrice sur sa première lecture. Une fois cette étape terminée, l'éditrice relit le texte et relève ce qu'il faudrait ajouter/enlever. Lors de cette relecture, elle relève aussi les tournures faibles, les répétitions, et autres éléments qui déforcent le style. Ensuite, je relirai le texte et le modifierai en conséquence. Après cela viendra la relecture/correction pour nettoyer le texte des fautes et coquilles. Ensuite, la relecture sous Antidote pour s'attaquer à l'ortho-typographie. Enfin, la relecture du bon à tirer, puis l'impression. J'apprécie cette façon de travailler, parce que c'est exactement ce que je recherche de la part d'un éditeur. Il est toujours possible d'améliorer un manuscrit, ce travail peut être sans fin, c'est pourquoi l'éditeur sert un peu de garde-fou pour l'auteur. Quand je reçois les retours, j'essaie de ne pas travailler sur le texte tout de suite. Etant très émotive, j'ai besoin de consulter les commentaires dans l'ensemble, puis de prendre un temps de recul avant de pouvoir plonger dans le texte. Cependant, je ne pourrais me passer de cette étape, car elle permet de rendre le texte encore plus efficace, plus fort. La méthode n'est bien entendu pas la même partout. C'est pourquoi, selon moi, trouver un éditeur revient un peu à trouver le conjoint ou le partenaire idéal. Idéalement, il faut partager une vision de l'édition avec son éditeur. Je dis « une vision » parce que je pense qu'il est possible de développer plusieurs manières de voir l'édition en fonction du projet que l'on construit, de ses objectifs et ambitions, et que l'on peut aussi se « satisfaire » d'un élément proposé par un éditeur, sans pour autant l'intégrer à son propre modèle éditorial.

CB – Qu'est-ce qui selon vous justifie cette entreprise éditoriale ? Pourrait-ce être pour faire correspondre l'œuvre aux codes d'un genre donné, ou bien pour répondre aux attentes supposées du lecteur ?

L-A B – L'éditeur rend avant tout des œuvres accessibles à un public. C'est pourquoi l'autoédition n'invalide pas l'édition classique. Les deux modèles peuvent coexister. Certains auteurs n'ont pas besoin d'un éditeur pour porter leurs œuvres, dans le sens où ils ont développé leurs compétences de façon à pouvoir couvrir tous les terrains, ou en tout cas, faire appel à des personnes professionnelles qui peuvent leur permettre d'atteindre leurs objectifs. Les codes des histoires sont de toute façon inscrits dans notre ADN. Un jeune auteur n'ayant jamais écrit un seul texte avant pourrait très bien pondre un récit parfaitement calé sur le schéma narratif ou le voyage du héros. On ne peut pas, à mon sens, séparer la théorie de la pratique, dans l'écriture, dans le sens où la théorie s'appuie elle-même sur ce qui apparaît de manière organique dans les histoires qu'inventent les humains. Les éditeurs peuvent apporter la maîtrise de ces outils, aider l'auteur à les développer dans un cadre professionnel. Il ne s'agit pas de brider l'imaginaire de l'auteur, de le censurer ou de déformer son art, il s'agit de se servir des théories pour renforcer le message que porte le texte.

CB – Ces échanges ont-ils changé votre manière d'écrire, au fur et à mesure de ces conseils et de ces suggestions ? Dans le sens, peut-être, où vous écriviez en sachant que l'œuvre allait passer sous le regard de l'éditeur ?

L-A B – Oui, j'ai appris beaucoup à travers le travail éditorial sur mes textes. Mais j'ai également beaucoup appris de l'écriture en réalisant ce travail de relecture sur les textes d'autrui. Celui qui verra sa technique inchangée par ce travail en collaboration sera soit quelqu'un de fermé sur sa vision de l'écriture, soit quelqu'un qui considère avoir atteint son potentiel maximum. Si l'on est

prêt à se remettre en question, la transformation aura d'office lieu, je pense. Petite anecdote : je suis également membre d'un comité de lecture. Un auteur, dont nous avons refusé le texte pour des raisons très précises et argumentées, est revenu vers nous, quelques mois plus tard, en annonçant qu'il avait apprécié la réflexion qu'avaient apportée ces retours. En conséquence, il a retravaillé son texte sur base de ces conseils et nous l'a renvoyé dans la foulée, motivé par l'implication de l'éditeur dans ses retours.

CB – Etes-vous satisfaite de vos à-valoir et de vos droits d'auteur ?

L-A B – Je suis surtout satisfaite d'avoir trouvé une place au sein d'équipes éditoriales honnêtes, qui paient en temps et en heure, avec un relevé de ventes plutôt transparent. J'apprécie aussi les efforts que font ces deux structures pour offrir un pourcentage décent à leurs auteurs. Cependant, je considère n'en être qu'aux premiers pas de ma carrière d'autrice, donc le montant total de droits d'auteur reste plutôt faible. Cela dit, le pourcentage accordé, des deux côtés, est plus qu'honnête. De plus, je connais à présent la ligne éditoriale des deux structures, donc il est bien plus facile de savoir si tel ou tel écrit correspondra à leurs attentes.

CB – Quel est votre regard sur les contrats que vous avez pu signer avec vos éditeurs ? Y avez-vous vu des avantages et des inconvénients ?

L-A B – Ce sont des contrats. Je n'ai jamais eu l'impression d'être en train de vendre mon âme. Tout est discuté, ou discutable. Il s'agit donc de bien lire chaque article, d'en comprendre le sens et de se positionner. Il y a peut-être une clause qui pourrait me déranger : la clause d'exclusivité. Le nom semble très contraignant, pourtant ça ne l'est pas tellement. J'explique : la clause d'exclusivité signifie que l'éditeur demande que l'auteur soumette tout texte futur (de tous genres ou d'un genre précis) à l'éditeur en question avant de se tourner vers d'autres éditeurs. Cette clause permet à l'éditeur de s'assurer de garder un auteur phare chez lui, tant que l'auteur écrit des romans qui correspondent à sa ligne éditoriale. J'ai cru, au départ, que ce genre de clause pouvait être un frein à l'évolution d'un auteur, mais avec le recul, je la vois différemment. Bien entendu, elle n'est dérangeante que si l'on se trouve face à un éditeur malhonnête, qui ferait en sorte de bloquer l'ascension de son auteur pour une raison x ou y. C'est pourquoi je le dis encore une fois, rencontrer un éditeur, c'est rencontrer un partenaire professionnel. Il ne faut jamais signer ce pourquoi l'on n'est pas d'accord, même si cela signifie qu'il faudra encore attendre de longs mois pour voir son ouvrage publié.

CB – Entre l'auteur – qui revendique la paternité et l'originalité de son texte – et l'éditeur – qui revendique une capacité à voir ce que le texte peut donner à long terme, des conflits d'autorité peuvent survenir. D'où ceux-ci peuvent-ils naître, et comment peuvent-ils être résolus ?

L-A B – Je pense qu'il y a autant de réponses à cette question que d'auteurs dans le monde francophone ! Le conflit peut venir de l'éditeur comme de l'auteur, mais je pense que cela vient souvent du fait que l'auteur et l'éditeur n'ont pas la même vision de l'édition, dans le sens très large. Les problèmes peuvent survenir avant la publication, sur le texte en lui-même, mais aussi pour tout ce qui va autour (le correcteur choisi ne convient pas à l'auteur, la couverture réalisée ne plaît pas à l'auteur, l'auteur ne rend pas ses corrections à temps). En réalité, il y a autant de sources de difficultés potentielles qu'il y a d'éléments dans un livre, depuis le travail en amont jusqu'à la vente de l'objet-livre. La discussion entre quatre yeux, en toute honnêteté, peut aider à régler ces problèmes. N'oublions pas qu'il y a un contrat signé. La rupture de celui-ci peut causer préjudice autant à l'auteur qu'à l'éditeur. C'est pourquoi il est essentiel de bien savoir où l'on va avant de signer. Une autre solution peut consister en l'intervention d'une troisième personne, un médiateur. Sinon, si le problème se révèle trop profond, il peut être possible de rompre le contrat d'édition d'un

commun accord.

CB – Vous êtes passée des éditions du Héron d'Argent aux éditions Livr'S. Quelles sont les raisons ayant motivé ce départ ? Attendiez-vous quelque chose de plus de la part de l'instance éditoriale ?

L-A B – En réalité, j'ai un second ouvrage qui va sortir au Héron d'Argent, une encyclopédie des animaux fantastiques (aucun rapport avec Harry Potter). Le fait que je sois passée de l'un à l'autre s'explique simplement par cette question de vision éditoriale : le Héron d'Argent, bien qu'ayant édité des romans, se focalise surtout sur la réalisation de beaux ouvrages encyclopédiques avec dorures. Les éditrices ne passent donc plus par le système classique de soumission de manuscrits, elles engagent des auteurs pour des commandes. Dès lors, mes autres projets littéraires ne pouvaient pas trouver leur place dans cette structure. Puisque je travaillais déjà avec Livr'S comme correctrice, c'est assez naturellement que je me suis tournée vers l'éditrice pour mon roman *Hanafuda*. J'avais prévu de l'envoyer à d'autres maisons d'édition dans le cas où elle l'aurait refusé.

CB – Aucun de vos ouvrages (qu'il s'agisse de ceux autopubliés ou des autres) n'ont l'air de faire apparaître le genre sur leurs couvertures respectives ; c'est pourtant une pratique assez commune. Y a-t-il une raison à cela ?

L-A B – Il y a en réalité très peu d'éditeurs spécialisés de l'imaginaire qui notent le genre sur leurs parutions. Chez Mnemos, Actu SF, l'Atalante ou Bragelonne, ils ne précisent pas à quel genre appartient le roman, si ce n'est, parfois, par le nom de la collection (et encore, « Trois Souhais » ou « Bad Wolf », noms de collections chez Actu SF, ne sont pas très révélateurs non plus). Chez Livr'S, il s'agit d'une maison généraliste, qui propose différentes collections. Celle à laquelle appartient *Hanafuda* est notée au dos. Du côté du Héron d'Argent, elles ne publient que de l'imaginaire. De plus, elles s'emploient à ce que les couvertures suffisent à identifier l'ambiance du roman. Pour ma trilogie, c'est une décision héritée de l'association qui a publié pour la première fois le tome 1. Le désir était de mettre en avant le style de l'illustrateur sans surcharger la couverture d'informations. De plus, je trouve que mentionner le genre sur la couverture, c'est encore une fois une façon de discriminer la littérature de genre. S'il s'agit d'un roman de *fantasy*, on le constate rapidement, rien que par le titre, l'illustration, le résumé... Et pour les curieux, il suffira d'ouvrir le roman au milieu pour en découvrir un passage.

CB – Cet estampillage est parfois considéré comme « forçant » le genre dans un registre plus large – ou, à l'inverse, plus étroit – que ce qu'aurait pu désirer l'auteur. Par exemple, un ouvrage qu'un écrivain aurait écrit en voulant le voir identifié comme « policier », peut être classé par l'éditeur en « roman », sans plus de précision ni de codes visuels de couverture. Ce procédé peut donc certes guider le lecteur, mais celui-ci n'est pas obligé d'être d'accord ; le critique non plus. Ainsi, d'une manière générale, que pensez-vous de la catégorisation des ouvrages du fait des éditeurs ?

L-A B – Un auteur, un éditeur et un lecteur peuvent avoir trois visions différentes sur un même roman. Une nouvelle fois, cela rejoint la question de la vision que l'on a de l'édition et de ses genres. Il arrive qu'un éditeur se serve d'un label pour vendre un titre qui, en réalité, n'en relève pas. On y verra une envie de surfer sur une vague que l'éditeur ne maîtrise pas. Moi-même, je ne m'arrête pas à ce genre de détails, car, selon moi, il y a probablement autant de visions de genres qu'il y a d'éditeurs. Cependant, je sais que ce n'est pas le cas de tous les lecteurs... Pourquoi un lecteur est-il dérangé de trouver de la romance à outrance dans un roman labellisé *thriller* ? Tout simplement parce que les codes de la romance ne font pas partie des irréalités que le lecteur a intégrées à son seuil de crédulité. Quand vous ouvrez un roman de fiction, vous acceptez d'être

mené dans un récit qui ne retrace pas une histoire réelle. Vous acceptez une part d'irréel. Mais cette part d'irréel dans le roman s'exprime d'une façon différente dans de la science-fiction et dans de la *fantasy*. L'importance de comprendre les genres réside là : qu'est-ce que le lecteur est prêt à « gober » d'irréel ?

CB – A juste ou injuste titre, la littérature générale, qui se fait parfois appeler « blanche », va se définir en creux, par rapport à des « sous-genres » plus facilement identifiables. En tant qu'autrice, comment définiriez-vous ce qu'on appelle « roman », genre aux frontières floues et changeantes dans l'histoire littéraire ?

L-A B – Personnellement, j'utilise le terme roman pour englober tout récit de fiction qui est plus long qu'une nouvelle.

CB – La littérature de genre a longtemps eu assez mauvaise presse ; c'est encore fréquemment le cas, quoi que cela tende à s'estomper. Selon vous, quel peut être le rôle de l'éditeur dans la légitimation de ces littératures, pour les critiques comme pour le grand public ?

L-A B – Le rôle de l'éditeur est énorme : il s'agit de prendre le lecteur avec respect en lui offrant des textes réfléchis, intelligents, autant sur le fond que sur la forme, et soignés dans la mise en page comme dans les corrections et relectures. Des ouvrages comme *Gagner la Guerre* ou *La Horde du Contrevent* peuvent participer à prouver que les littératures de genre sont aussi des littératures, dans le sens où ces deux auteurs possèdent une grande maîtrise de la langue. Il s'agit aussi d'accepter que nous sommes dans la grande époque de la pop culture. La culture n'est plus le seul fait d'une élite, elle est multi-classe, elle transcende les couches de la société. Tout le monde écoute de la musique, regarde des films et des séries. L'on pourra continuer à parler de « grands films » ou « grands romans », mais pour moi, les véritables vainqueurs sont ceux qui parviennent à atteindre le rang de mythe. Peu importe que le récit soit « bien » ou « mal » écrit, tant qu'il touche son public. L'écriture est un art comme les autres, qui demande du travail, du temps et de l'énergie. Mais comme tout art, il demeure la liberté de chacun de nourrir ses propres attentes face à elle.

CB – En tant qu'autrice, quel est votre regard sur la surproduction éditoriale, autrement dit sur les manières de se démarquer sur le marché ? Cela induit la question de la communication et de la promotion de vos œuvres ou de vous-même en tant que « personnage d'auteur », qui a pu être construite dans le temps. On reproche notamment à des éditeurs de ne mettre vraiment en avant que leurs gros auteurs ; en échange, beaucoup de petits auteurs vont devenir invisibles.

L-A B – C'est une question très complexe, à laquelle il faudrait ajouter la dimension des libraires dans le circuit classique. Je pense qu'un livre à succès a le droit d'avoir son succès. De plus, s'il rapporte de l'argent à l'éditeur en lui permettant de publier d'autres textes, c'est tout bénéfice pour tout le monde. Grâce au succès de l'un, on peut offrir sa chance à l'autre. Là où je pense que la surproduction nuit à l'édition, c'est qu'elle pousse les éditeurs à peut-être plus de laxisme dans leur accompagnement des auteurs. On ne s'en rend pas compte, mais l'écriture est un métier très exigeant (à condition que l'on se remette en question), et un premier jet est rarement éditable tel quel. Là où beaucoup d'éditeurs pèchent, c'est qu'ils n'accompagnent pas tous les auteurs dans le métier de l'écriture, par méconnaissance des notions techniques ou parce que ces mêmes éditeurs ont des exigences très « basses » quant à la qualité du texte. Et puis même la notion de qualité est sujette à discussion. Le souci qu'implique cette surproduction, c'est que des auteurs médiocres resteront peut-être médiocres toute leur vie s'ils ne rencontrent pas les bonnes personnes. Mais est-ce un problème, tant qu'ils ont l'occasion de pratiquer l'art qui leur tient à cœur ?

CB – Idéalement, si vous en aviez la possibilité, voudriez-vous vivre de votre plume ? Si oui,

quels en seraient les impératifs, les conditions, les modèles ? Si non, pourquoi ?

L-A B – C'est mon rêve depuis l'enfance, mais j'ai compris plusieurs choses : pour pouvoir en vivre, il faut écrire un ou des *best-sellers*, il faut publier comme un acharné, ou simplement avoir le coup de bol. Si un jour je vis de ma plume, j'en serai très heureuse, mais en attendant, je préfère donner à chaque projet la chance d'être la meilleure version de lui-même, même si cela implique de le réécrire dix fois et de ne publier qu'un roman tous les deux ans. De plus, actuellement, mon travail de correctrice-relectrice m'apprend chaque jour de nouvelles choses qui sont essentielles pour mon développement d'auteur, donc je pense conserver ces multiples casquettes pendant encore un certain temps. Enfin, ici je démarre une saga de trois tomes, et je compte bien en sortir un par an, mais si cela prend plus de temps, je l'accepterai aussi. Je préfère rester pour le moment dans le circuit d'édition classique, car j'ai fait l'expérience de l'autoédition comme de l'édition à compte d'éditeur, et je sais que ce premier modèle n'est pas fait pour moi (notamment parce qu'il ne s'agit pas de ma seule activité).

CB – La précarisation d'une grande partie des écrivains est une question récurrente dans le milieu littéraire. Quel est votre regard sur cette situation ?

L-A B – Cette question est beaucoup trop complexe pour y répondre en quelques mots ; cependant, je vais tâcher de résumer mon idée. Pour moi, il est illusoire, dans notre société actuelle, que tout artiste puisse vivre de son art. Mais il s'agit d'une réalité qui s'applique à tous, pas qu'aux artistes ! Pourrait-on imaginer un monde où les artistes seraient des employés ? Peut-on imaginer un monde où tous les auteurs auraient tout le temps, à chaque fois, de bonnes idées ? Y aurait-il une recette magique qui ferait que toutes les histoires fonctionnent ? Je ne pense pas. Pratiquer de l'art, c'est s'offrir au monde. C'est s'apprêter à être jugé, critiqué, mais aussi apprécié, voire admiré. Je connais des artistes dont je n'aime pas du tout les œuvres et qui pourtant font un carton. C'est comme ça, les émotions que suscitent les œuvres sont quasi incontrôlables. Et donc, oui, forcément, on ne peut pas tous être des *best-sellers*, et de fait, certains auteurs seront amenés à disparaître. Je ne pense pas que les artistes devraient tous pouvoir vivre de leur art. Cependant, dans un monde idéal, tout artiste devrait avoir l'occasion de vivre son art. Vivre son art, pas de son art. Je pense que ce concept est incompatible avec nos sociétés de consommation...

CB – Quel est votre regard sur le système des prix littéraires ? Certains auteurs en parlent comme d'un entre-soi, où tout est joué d'avance, qu'il s'agisse des prix prestigieux ou des plus discrets.

L-A B – Personnellement, j'accorde peu de crédit aux prix littéraires, car la plupart des lauréats ouvrages primés que j'ai lus n'ont pas su me convaincre. Cependant, je pense qu'il s'agit d'un bon créneau pour les auteurs, car certains de ces prix offrent de bons cadeaux qui peuvent grandement aider les auteurs à se lancer. Je ne pense pas qu'il s'agisse systématiquement d'un jeu truqué, mais il est évident que le jury ne représente pas les goûts de tout le monde ! Donc un titre ayant reçu le prix Hugo, par exemple, ne pourrait pas convaincre un grand fan de SF, tout simplement parce que ce lecteur « anonyme » n'a pas les mêmes attentes face à un livre que les membres du jury.

CB – Les littératures de l'imaginaire sont souvent mises de côté par les prix les plus prestigieux en France ; d'un autre côté, elles ont aussi des prix qui leur sont dédiés, mais qui ne vont pas avoir la même visibilité. Pensez-vous que cette situation doive évoluer ?

L-A B – Oui, en effet, je pense que c'est essentiel d'accorder davantage de visibilité à ces prix. Mais je vois aussi que les organisateurs de ces prix s'emploient à cela.

CB – Que pensez-vous également de la frilosité des acteurs du circuit traditionnel vis-à-vis des

ouvrages autopubliés, lorsqu'il s'agit de les récompenser ? On peut penser à Marco Koskas, qui avait été présélectionné pour le prix Renaudot en 2018 avant d'être retiré de la liste.

L-A B – Je pense que c'est là l'expression parfaite de la vision élitiste que nourrit une majeure partie du paysage de littérature blanche à l'heure actuelle. Cela devrait changer, mais de nouveau, cette transformation finira par se produire, à condition que nous continuions tous à notre niveau à promouvoir les littératures de l'imaginaire comme de la littérature à part entière.

CB – Pour essayer de faire face à la surproduction éditoriale, ou au filtre de la sélection par les éditeurs, beaucoup d'écrivains vont aujourd'hui se tourner vers des plateformes d'autoédition en ligne. Celles-ci avancent des arguments relatifs au droit de chacun d'être vu, d'être lu, d'être publié. Vous n'êtes pas passée par ces plateformes, qui argumentent une simplification des démarches. Comment les considérez-vous ?

L-A B – Pour ma part, cette façon de faire ne correspond tout simplement pas à ma vision de l'édition. Personnellement, je ne souhaite pas y recourir car je cherche à améliorer mes textes et à leur offrir le meilleur travail éditorial possible, et je sais à quel point ce chemin peut être long et complexe. Ce genre de plateformes, qui présentent l'autoédition comme une facilité, donnent une vision mensongère de ce qu'est l'écriture pour moi. Mais ce qui m'a véritablement dérangé par rapport à la plateforme Librinova, c'est son association douteuse avec les maisons d'édition. Je connais quelques personnes qui ont vécu une violente déconvenue en se rendant compte que leur livre n'était finalement pas à la hauteur de ce qu'ils pensaient. C'est à nouveau le côté commercial qui pêche, pas la démarche en elle-même. Je pense aussi que l'auteur, en tant qu'artiste, ne devrait pas être le client. Il devrait trouver en son éditeur ou sa plateforme d'édition un mentorat, un accompagnement, voire un mécénat. Le problème réside aussi sûrement dans le fait que l'écriture et les métiers de l'édition sont mal représentés, très secrets et paraissent souvent opaques aux personnes qui ne sont pas dans le milieu. Il existe quelques éditeurs et plateformes frauduleux qui profitent, à mon sens, de l'ignorance des jeunes auteurs, pour se faire de l'argent.

CB – Quelles peuvent être selon vous les raisons pouvant amener à s'adresser à ces services ?

L-A B – Le désespoir de ne pas recevoir de réponse des éditeurs joue certainement un grand rôle dans le choix de se tourner vers ces plateformes. L'autoédition ou l'édition à compte d'auteur en attirent un bon nombre parce que ces modèles semblent faciles, accessibles, rapides. Dans un monde de surproductivité, de suractivité, de surconnectivité, rien de moins étonnant que vouloir vite publier son roman. Quand on attend une réponse pendant plus d'un an, pour au final ne recevoir que des refus, on se dit que le problème vient du système, et on cherche une alternative. Or il est probable que l'on ne s'est simplement pas approché du bon éditeur, celui qui pourrait être séduit par notre récit. De nouveau, je pense que la méconnaissance du réseau d'édition peut aussi renforcer cette illusion que l'on pourra atteindre les mêmes résultats avec une plateforme d'autoédition ou édition à compte d'auteur qu'avec un éditeur. En fin de compte, dans les autoédités, il n'y en a pas beaucoup plus qui réussissent vraiment à se démarquer que parmi les auteurs édités à compte d'éditeur.

CB – Dans ce nouveau modèle, le travail professionnel de l'instance éditoriale est mis au second plan, voire court-circuité. Pensez-vous que la relation entre l'éditeur et l'auteur en soit menacée ?

L-A B – Non, je pense que ce système ne pourra jamais remplacer la collaboration auteur-éditeur. Les deux modèles répondent à des besoins différents et n'interfèrent pas. La preuve en est que des autoédités à succès se font souvent récupérer par des maisons d'édition.

CB – On a observé, à plusieurs occasions, la récupération de grands succès de l'autoédition en

ligne par le système éditorial traditionnel. Que pensez-vous de ces pratiques ?

L-A B – Libre à eux d’agir comme ils l’entendent... Tout dépend de comment se passe cette récupération, mais je pense que cela peut être utile à l’auteur comme à l’éditeur. Cependant, il arrive que les anciens autoédités se retrouvent déçus de ce transfert. De nouveau, il s’agit de bien lire le contrat, de trouver le bon éditeur dont la vision éditoriale est le reflet de la vôtre, ou du moins, de trouver un terrain d’entente, en honnêteté avec soi-même. Je suggérerais de ne jamais se précipiter, en somme.

CB – Le prix des livres au format numérique – tout du moins de ceux inscrits aux catalogues des éditeurs « classiques » – est souvent considéré comme excessif par rapport au format papier. Quelle est votre opinion sur le sujet ?

L-A B – Je trouve aussi que les prix sont excessifs... Je n’achète jamais en numérique (de toute façon, ma pile à lire en papier est tellement énorme que je culpabiliserais trop à acheter – en plus ! – des livres dématérialisés), mais je pense que les éditeurs pour qui le numérique représente un créneau intéressant, comme les jeunes maisons d’édition indépendantes, pratiquent des prix plus raisonnables. Cela dit, il est aussi important de faire remarquer que les auteurs gagnent parfois des pourcentages beaucoup plus élevés en numérique, puisque les charges de l’éditeur sont pratiquement nulles une fois le livre publié.

CB – Comment est-ce qu’aujourd’hui, un auteur peut se sentir légitime à se dire « auteur » ? Suffit-il de s’autopublier (en ligne ou non), d’être à compte d’auteur, ou bien le passage par un éditeur reste-t-il indispensable pour construire et conserver cette légitimité ?

L-A B – On est auteur à partir du moment où l’on a publié (en autoédition ou auprès d’une maison) un ouvrage qui porte notre nom, tout simplement. On peut être un bon auteur ou un mauvais auteur, on n’en reste pas moins l’auteur de son œuvre. Pour ce qui est de la légitimité, je pense que l’on est légitime à partir du moment où l’on écrit avec sincérité, sur des sujets qui nous importent et dans le respect de nos lecteurs. Un auteur n’est illégitime que s’il triche, ment, vole l’œuvre d’autrui.

CB – On voit depuis quelques années en France une réémergence de la figure de l’agent littéraire, inspiré du modèle anglo-saxon. Quel est votre avis sur ce nouveau médium ? Ces agents vont-ils chercher à rééquilibrer le rapport entre l’auteur et l’éditeur ?

L-A B – Il est possible que ces personnes cherchent à offrir les meilleures chances aux auteurs, dans un milieu devenu ardu, bouché, noyé. Il est possible aussi que ces personnes cherchent à se faire de l’argent sur le dos des auteurs qui leur feraient confiance. Mais il en va de même pour toutes les professions. Je n’ai rien contre la pratique d’agent, au contraire, parce qu’elle peut permettre à des gens qui n’ont par exemple pas beaucoup de compétences de négociation d’obtenir de bons contrats, ou du moins de comprendre ce pourquoi ils signent. Certains se nomment aussi éditeurs indépendants. Je trouve que cette démarche est importante car elle peut permettre à un auteur « novice » de « professionnaliser » sa pratique de l’écriture en confrontant son intuition aux théories, codes, outils afin de renforcer son propos et donc d’augmenter ses chances de toucher un éditeur, et donc de récolter un contrat.

CB – Au début des années 2000, on parlait de la « mort du livre » ; cette prophétie ne s’est pas réalisée. Comment voyez-vous l’avenir du livre et du livre numérique ?

L-A B – J’ignore ce qu’il adviendra du livre, autant en format papier qu’en numérique. Je sais cependant que les histoires existeront toujours, quelle que soit leur forme.

CB – En étant la plus direct possible dans vos réponses, comment définiriez-vous un auteur, un écrivain et, bien sûr, un éditeur ?

L-A B – L’auteur est la personne dont le nom apparaît sur la couverture. C’est un lien avec un objet physique (ou numérique) final. Un écrivain est une personne qui écrit des histoires, de façon confidentielle ou publique. Un éditeur est une personne qui édite un texte, donc qui en suggère des modifications et fait profiter l’auteur de son réseau logistique.

CB – Que conseilleriez-vous à un écrivain voulant être publié, que cela soit dans votre maison d’édition actuelle ou ailleurs ?

L-A B – Retravaillez votre histoire. Analysez-la, décortiquez-la, même si ça prend du temps. Lisez des ouvrages théoriques, ou au moins faites l’effort d’analyser vos lectures. Soignez la forme : faites-vous relire par d’autres personnes, améliorez vos compétences en français (ce ne sera jamais perdu, de toute façon). Renseignez-vous sur les éditeurs qui vous intéressent, mais les autres aussi ! Demandez-vous si votre livre correspond à la ligne éditoriale (il ne sert à rien d’envoyer un roman historique à un éditeur de science-fiction, par exemple, même si vous adorez ce qu’ils font). N’espérez pas une publication sous trois mois ! Armez-vous de patience, ne revenez pas à la charge auprès de l’éditeur toutes les semaines. Les éditeurs ont des centaines de manuscrits à lire, ils vous répondront en temps voulu. Ne signez pas tout de suite le premier contrat. Lisez-le, renseignez-vous sur les clauses auprès d’organismes compétents (comme la Scam-Sacd et autres). Après la signature, soyez demandeur de relectures et corrections, même si un avis sincère est parfois douloureux. N’hésitez pas à prévenir les autres éditeurs à qui vous auriez envoyé votre manuscrit qu’il a été signé ailleurs ! Même si ce mail de politesse restera parfois sans réponse, cette pratique permettra à l’éditeur d’écramer sa pile de manuscrits à lire. De plus, cela pourrait vous offrir le luxe d’avoir le choix entre plusieurs contrats. Remettez-vous en question sans cesse. Si le premier n’est pas le bon, le suivant le sera peut-être. N’écrivez pas pour le succès, écrivez pour vous-même avant tout. L’écriture est un chemin intérieur riche d’apprentissages, autant techniques que personnels.

CB – Y a-t-il, enfin, un point particulier que vous aimeriez aborder ?

L-A B – J’ajouterais peut-être qu’il ne sert à rien de se comparer aux autres, sur fond de jalousie ou d’arrogance. Chaque auteur suit son propre chemin. Certains ont de la chance, d’autres pas. Certains travaillent beaucoup, d’autres écrivent comme ils respirent. Il n’existe pas qu’une seule vision de l’écriture, de l’édition, de ce que devrait être un bon roman. Créez la vôtre, en connaissance de cause. Repoussez vos limites. Créez ce que vous aimez, vous, d’abord, avant d’essayer de convaincre les autres.

Sébastien Cataldo – fabricant numérique (ebooks-créations.fr)

CB – Pourriez-vous commencer par me raconter votre parcours, qui vous a mené jusqu'à votre travail actuel, qui est à la fois un parcours d'auteur et un parcours de prestataire de services éditoriaux ?

SC – A la base, je suis un auteur. Il y a environ une dizaine d'années, j'ai écrit plusieurs livres ; j'étais chez un éditeur classique, qui vendait des livres au format papier. Quand Apple a sorti son Ipad, donc déjà à la préhistoire de l'informatique, je n'étais pas dans l'autoédition ou quoi que ce soit à cette époque, mais je trouvais l'instrument incroyable en termes de consultation de livres numériques. Ce format commençait à émerger du point de vue de la vente, et l'Ipad permettait justement d'entrevoir d'autres possibilités de lecture, et de toucher un public différent. J'en ai parlé, à mon éditeur à l'époque, en lui disant que c'était l'opportunité à saisir dans un marché qui allait s'ouvrir. Je me rappelle très bien de sa réaction, qui a été une incompréhension totale ; il m'a dit : « Le quoi ? » Ça venait de sortir ; enfin, l'ebook existe depuis un moment, mais au départ, les livres en ligne, donc les ebooks, n'étaient que des PDF qu'on achetait. Ils n'étaient pas du tout interactifs, on était vraiment aux prémices. Bref, mon éditeur m'a dit de laisser tomber, qu'il ne comprenait rien à ce que je disais, qu'il n'avait pas le temps, qu'il n'avait pas les compétences techniques pour le faire et que de toutes façons, ça ne l'intéressait pas. J'ai trouvé ça dommage, et j'ai décidé de regarder comment ça fonctionnait. J'ai alors réalisé que le format numérique qu'Apple proposait à la vente n'était pas si loin de la conception d'un site web : Techniquement, c'est du HTML/CSS. Comme j'avais une formation de webmaster, j'ai très rapidement su comment on pouvait créer un ebook. Alors, pourquoi ne pas essayer de créer les miens, et de les vendre ? J'ai demandé à mon éditeur de me rendre mes droits pour le format numérique, en lui laissant les droits pour le papier, ce qu'il a accepté. Et puisqu'il ne voulait pas passer par le numérique, j'ai décidé de les autoéditer. J'ai cherché des prestataires sur internet, ou même le moyen de faire de l'autoédition en ebook. Je voulais surtout des conseils, quelqu'un qui pourrait m'épauler, ou au moins me guider. J'étais prêt à payer quelqu'un pour me distribuer, parce qu'il n'y avait pas de distributeur numérique ! Le problème est que je n'ai trouvé personne : il n'y avait aucune offre pour les auteurs particuliers permettant de s'autoéditer avec un ebook. Je me suis donc formé tout seul, tout simplement. Je me suis renseigné techniquement, administrativement, sur la façon d'ouvrir un compte Amazon, Apple, etc, et je me suis lancé. J'ai créé une société qui pourrait aider les auteurs autoédités comme moi à devenir vraiment autoédités dans la partie numérique. De fil en aiguille, j'y suis arrivé : d'abord, pour la simple conversion en ebook ; ensuite, je suis passé à la distribution, et après, de manière naturelle – parce qu'on ne peut pas opposer ebook et papier, c'est un débat totalement stérile – j'ai proposé de plus en plus de services aux auteurs autoédités, pour la version ebook mais aussi papier de leurs livres vendus sur Amazon. Quand l'impression à la demande a commencé à sortir, et que seul Amazon le faisait, je m'y suis mis aussi en pensant que c'était la révolution de demain. Ma spécificité est d'être vraiment une marque de fabrique : ce concept est unique, du moins très peu développé dans le monde de l'édition.

CB – En tant qu'auteur, avez-vous également vu un plus grand intérêt dans l'autoédition ?

SC – Je ne suis pas parti de chez mon éditeur pour faire de l'autoédition ; j'ai voulu, à partir de mon expérience, comprendre véritablement ce qu'elle était et en tirer tous les avantages. Il y a toujours un avantage à être chez un éditeur ; mon éditeur a d'ailleurs toujours les droits papier de mes livres, et il n'y a pas de problème. Je me sers toujours de mon expérience avant d'ensuite proposer des prestations via ma société. Je ne propose pas une prestation parce que tout le monde le fait ; je veux d'abord en prendre toute la mesure, savoir comment ça fonctionne, ce que ça apporte : la liberté financière, la liberté de diffusion, et surtout la liberté de propriété. L'autoédition offre la possibilité pour tous de développer son savoir et d'approfondir ses connaissances. C'est aussi la liberté de parole développée à l'échelle mondiale en quelques clics. Elle est enfin accessible à tous, car il faut

savoir que 99 % des manuscrits sont rejetés par les éditeurs, et surtout financièrement beaucoup plus avantageux que d'être chez un éditeur.

CB – Comment est structurée votre équipe ?

SC – Je suis en autoentreprise. Je suis seul sur l'autoédition, mais on ne peut pas être bon partout ; quand je vois qu'une société s'y connaît et a la même conception de l'autoédition que moi, j'essaye de créer des partenariats. C'est ce que j'ai fait récemment pour le livre audio.

CB – Comment travaillez vous avec les plateformes ?

SC – Je travaille exclusivement avec Amazon, mais pas en exclusivité totale. Quand je dis Amazon, c'est aussi Apple et Kobo ; généralement, ce sont ces trois grands acteurs mais c'est la même chose pour moi. Si vous n'êtes pas chez Amazon, vous ne vendez rien. Je travaille exclusivement avec eux car je n'ai pas trouvé ailleurs. Je ne peux pas travailler avec la FNAC, qui ne permet pas de s'autoéditer. Chapitre le propose désormais, mais ça ne sera jamais à l'échelle d'Amazon. En termes de facilité et d'accès, ce n'est pas du tout la même chose. Aucun acteur en France ne permet de faire de l'autoédition aussi facilement qu'avec Amazon. Je le fais donc de manière contrainte, parce que je suis désolé de le faire. Les boîtes françaises qui ont la possibilité d'être des libraires en ligne ont essayé d'adapter un système du XXème siècle aux enjeux et aux techniques du XXIème, et sont toujours bloquées là-dessus, alors que ce n'est pas du tout ça qu'il fallait faire. Elles n'ont pas compris que ce qu'il fallait faire dans l'autoédition était arrêter de passer par le vieux système de l'éditeur, du distributeur et du vendeur. L'autoédition, c'est l'auteur et le lecteur directement. Entre les deux, il doit y avoir un seul acteur, qui n'est pas là pour prendre de l'argent, mais pour faciliter la transmission entre l'un et l'autre. Prendre des marges sur les ventes, c'est non. Amazon en prend aussi, mais parce qu'ils sont grands. Je suis très déçu qu'un géant américain ait tout compris, avant la France. C'est un peu chauvin, mais les sociétés françaises n'ont pas compris comment le monde de l'édition allait évoluer, surtout avec l'autoédition. Les acteurs français ne facilitent pas l'autoédition, et obligent donc de passer par Amazon.

CB – Avez-vous à terme le projet de travailler en tant qu'éditeur numérique et de faire votre propre catalogue ?

SC – Est-ce que moi, je souhaite faire ma propre librairie, oui et non. Etre éditeur, ça, non, parce que je ne suis pas éditeur. C'est un métier, et ça serait retomber dans le système où il faudrait sélectionner des manuscrits : ce n'est pas ma vision de l'autoédition. Quand on a un éditeur, on n'est pas autoédité, donc je ne serai jamais éditeur. Mais créer une société ou un label auteur, qui réunisse les auteurs autoédités ; faciliter les prestations, oui ! Après sept ans de développement, je suis en train de voir si je ne peux pas passer à l'étape supérieure, mais toujours en visant le même contenu de ne pas prendre de commissions sur les ventes, et de n'être vraiment qu'un lien, qu'un prestataire unique entre le l'auteur et le lecteur.

CB – Que pensez-vous de ce moyen de faire du texte enrichi que permet le numérique et que ne permet pas le papier ?

SC – Ça a été la grande force de la présentation d'Apple à ce moment-là ; Amazon a ensuite emboîté le pas avec les liseuses. Les formats proposés au départ existaient déjà ; Amazon et Apple ont développé le concept, d'abord pour le format, ensuite pour l'autoédition. Mais le format en lui-même est une avancée ; c'est ce qui a permis de développer le livre et le savoir au même titre que les sites web et qu'internet. Le savoir, à travers internet, est maintenant à la portée de tous ; le format redimensionnable – donc, les ebooks modernes – permet justement de développer cela à travers les smartphones. C'est une révolution au même titre que l'imprimerie. L'imprimerie a

développé le livre et la connaissance ; le texte redimensionnable sur ebook a révolutionné la lecture pour tous à travers l'écran.

CB – L'édition numérique prend souvent la forme d'une simple transcription *stricto sensu* du produit imprimé au format numérique. Qu'en pensez-vous ?

SC – Dans le milieu de l'édition, il y a les éditeurs classiques et les autres. Le système de l'autoédition existe depuis longtemps dans le circuit de l'imprimé classique. Les éditeurs avaient intérêt à réagir avant au lieu de se tirer dans les pattes et de vouloir tirer la couverture chacun à soi. Amazon est venu, et a mis tout le monde d'accord : tant pis pour les éditeurs s'ils se font manger par lui. Ils pourraient d'ailleurs faire encore plus de mal, mais ils ne le font pas, parce qu'ils ont autre chose à faire, et car ils sont assez en position dominante. Ils peuvent faire encore plus que ça au niveau des auteurs autoédités ; ils ne font pas assez la pub sur ce qu'ils font. Et leur interface n'est pas évidente. Mais avec la révolution de l'impression à la demande, le jour où Amazon veut manger tout le monde, il le fera. C'est la révolution de demain ; ce n'est ni plus, ni moins, que l'extension d'un fichier numérique qui devient un format papier. Je pense malgré tout qu'il y a encore la place pour d'autres acteurs, mais qui ont une vision différente de l'édition. C'est ce que j'essaie de développer depuis un certain moment. Il y aura peut-être des gens comme moi, qui seront des interfaces techniques, humaines, mais ça ne sera qu'une prestation de service. On ne passera plus par les distributeurs. Il y a une grosse part d'hypocrisie, surtout en ce moment. Les libraires et les éditeurs ne vendent rien au format papier avec le confinement, et donc sont tous à dire aux gens de télécharger des ebooks. Maintenant, ils trouvent cela formidable, alors que ce n'est rien d'autre qu'un livre qui est lu à travers un écran. Et qui tient le panier ? Encore Amazon et Kobo. Maintenant, tous les éditeurs veulent se mettre sur le livre audio, parce qu'ils voient que ça marche. Mais un livre audio, c'est un livre numérique. C'est le prochain marché, mais ils n'ont pas compris qu'il faut regarder les avantages donnés aux lecteurs. Eux ont des écrans, des écouteurs, et encore du papier. Il ne faut plus réfléchir en tant que « papier », mais en tant que « contenu » et « interface ».

CB – Quel est votre regard sur les autres plateformes d'autoédition ?

SC – La plupart des plateformes qui sont lancées dans l'autoédition sont à la base des imprimeurs, qui ont compris que l'impression à la demande était la prochaine révolution de l'imprimerie, du moins dans l'édition. Ils se sont engouffrés là-dedans, mais l'ont fait, encore une fois, avec le vieux système du XX^{ème} siècle. C'est de l'autoédition dans le sens où il n'y a pas de sélection, et de l'impression à la demande, mais ils gardent encore une marge sur la distribution et sur la vente en plus de l'éditeur, en plus du distributeur, en plus du vendeur. Je n'appelle pas ça de la vraie autoédition. La vraie autoédition, c'est l'auteur et le lecteur. Et entre les deux, il doit y avoir un lien qui est le lien technique, un lien de prestation, mais pas un lien de marge prise. Librinova, Bookelis, The Book Edition, Iggybook, tous prennent une commission sur la distribution. Ce ne sont pas non plus des éditeurs, puisqu'ils n'éditent pas les livres. Moi, je suis passé au système du XXI^{ème} siècle, en réalisant qu'Amazon dominait clairement le marché. Amazon propose de l'autoédition, c'est-à-dire d'aller sur la plateforme en tant qu'auteur, de créer son ebook et son livre papier, et de le vendre directement, sans intermédiaire. Mais il manquait quelqu'un entre Amazon et l'auteur. Les plateformes voulaient être ce quelqu'un en tenant le rôle du distributeur : imprimer le livre, l'envoyer à Amazon, donc tout le vieux système. Amazon proposait de dégager un peu ces distributeurs, mais il manquait encore des gens : beaucoup d'auteurs ne savent pas convertir un ebook, ni faire une mise en page ou quoi que ce soit. Il manquait donc seulement une prestation de service d'aide aux auteurs à passer le cap technique et administratif. Je suis l'un des seuls à faire ces prestations de service ; je fais à la place de l'auteur la conversion en ebook, la mise en page, l'ouverture du compte chez Amazon. Je fais le devis, puis une fois ma prestation réglée, l'auteur est en vraie autoédition, autrement dit en direct de vente et il n'entend plus parler de moi. Il a son

compte en direct sur Amazon et je ne prends aucune commission sur les ventes. Que ça soit en ebook, en distribution sur Amazon, que ça soit en livre audio, c'est pareil. C'est la grosse marque de fabrique que j'ai, le gros point de différence avec les autres. Ce que je reproche à mes concurrents, c'est donc d'abord qu'ils disent faire de l'impression à la demande, mais avec le vieux système de la commission sur la distribution. Mais en plus je pense que beaucoup de ces plateformes trompent un peu l'auteur, en disant que leur livre papier est disponible en librairie, alors que c'est faux. Les livres sont référencés sur une base de données de libraires, ce qui n'est pas du tout la même chose. Je ne le propose pas encore ce système-là à mes clients, parce que je n'en vois pas l'intérêt. Un auteur passe par un prestataire qui est en réalité un distributeur, prenant sa marge sur le fait que le livre soit disponible dans une base de données chez les libraires. Cela signifie que pour qu'une personne achète le livre en librairie, il faut qu'elle se déplace. Et pour cela, il faut qu'elle ait entendu parler de l'auteur, parce que le livre n'est pas présent physiquement en librairie mais qu'il faut en faire la commande. Si cette personne a entendu parler de cet auteur autoédité, c'est que ce dernier a fait sa propre promotion. L'auteur a donc fait tout le travail, pour qu'à la fin quelqu'un aille acheter un livre incluant la marge du libraire, et la marge du distributeur qui n'a rien fait, du simple fait d'être dans une base de données. S'il y a de la demande pour ce référencement en librairie, je m'y plierai, mais je le ferai toujours dans une démarche d'autoédition, donc sans commission. Il faut que je trouve une formule, peut-être sous forme d'abonnement. Mais je ne vois pas l'intérêt de se casser la tête à payer pour de la promotion si au final, on touche la même chose que si on était chez un éditeur. Là encore, ce n'est pas de la vraie autoédition mais le système du XXème siècle. C'est dommage, car c'est quelque chose à développer activement. Si au contraire l'auteur fait sa propre promotion tout en ayant son livre en vente chez Amazon, alors il le vend directement. Toutefois, il faut faire attention quand on parle d'autoédition. Il est sûr qu'il s'agit d'autoédition quand il n'y a pas de sélection, que l'auteur se débrouille à tout faire seul. Mais outre les marges, la liberté n'est pas totale. Si on veut n'être présent que chez Amazon ou que chez Kobo, on n'est pas libre. Si on veut modifier son titre, sa description, les mots-clés, faire une promotion différente, on est encore pieds et poings liés, dépendant d'une société au niveau de la distribution. Il n'y a donc pas que des avantages. L'un d'eux est la gratuité, mais tout faire pour récolter des clopinettes, ça ne vaut pas la peine.

CB – Avez-vous déjà eu l'occasion de voir des livres autoédités, sur lesquels vous avez travaillé, présentés en librairie ? Qu'en est-il de ceux dont vous êtes l'auteur ?

SC – On reste toujours dans le système du distributeur : l'éditeur passe par un réseau de distributeurs qui ont des agents sur le terrain, qui vont en librairie pour proposer les livres. Là, ce n'est pas la même chose. Aucun des acteurs en ligne, des plateformes de soi-disant autoédition ne proposent ce genre de service. C'est à l'auteur de faire sa propre promotion, comme un éditeur classique, d'aller voir lui-même, individuellement, les librairies pour leur proposer son livre. Je déconseille donc à mes auteurs d'aller chez ces distributeurs, ces plateformes qui disent les référencer en librairie, si à la fin c'est à eux de le faire pour s'y trouver physiquement. Amazon se comporte comme un imprimeur classique grâce à l'impression à la demande. C'est ce que je fais en tant qu'auteur : j'ai les deux casquettes, donc je sais comment ça fonctionne. J'achète à Amazon des niches papier en prix réduit, en sortie d'impression, ça ne me coûte presque rien, et je vais moi-même en librairie déposer mes livres. Au moins, je suis sûr qu'ils sont physiquement présents en librairie, et je n'ai pas besoin de passer par un imprimeur ou un système de distribution classique. Mon livre est référencé sur la base de données des libraires : j'ai un petit stock de dix exemplaires et quand un libraire veut commander mon livre, je lui envoie directement. Je peux aussi aller dans des salons du livre ou dans des librairies locales. C'est de la vraie autoédition, et c'est pareil pour mes clients : l'auteur gère lui-même l'impression à l'unité, grâce à l'impression à la demande d'Amazon. Son livre est disponible en vente directe, sans intermédiaire, par mes prestations. Je ne fais vraiment que le technique et l'administratif.

CB – Quel est votre regard sur les droits d’auteur dans l’édition traditionnelle ?

SC – Tout dépend de l’objectif de l’auteur. Si celui-ci est de gagner sa vie avec ses écrits, c’est très difficile avec l’autoédition. Mais c’est pareil chez les éditeurs. D’abord, parce que les éditeurs ont souvent un catalogue de plusieurs dizaines, voire centaines d’auteurs. S’occuper de chacun d’eux n’est pas évident, car tout est une question de promotion. Quant à la part de l’auteur dans le système de l’édition, je ne dis pas que c’est scandaleux, mais je pense que maintenant, on peut sincèrement éviter de passer par un distributeur qui prend sa marge de son côté. En tant qu’auteur, sur un bouquin qui était vendu 20 €, j’en gagnais 1,80. Musso doit en gagner quatre ou cinq euros, J.K. Rowling la moitié. Mais avant d’arriver à ce genre de stade, il faut commencer à en vendre, des livres ! C’est un cercle vicieux, un serpent qui se mord la queue. Je soutiens les auteurs qui veulent gagner plus, c’est certain. Il est normal que l’éditeur prenne sa marge, parce qu’il fait la correction, la couverture, la promotion aussi, normalement. Mais des étapes intermédiaires entre l’auteur et le lecteur pourraient être raccourcies, pour avoir une meilleure redistribution de la part pour l’auteur. Je l’affirme : l’impression à la demande est formidable, et il ne faut pas avoir peur d’Amazon. Il y a de la place, pour un autre acteur qui serait moins gourmand, et qui ferait peut-être l’interface entre les éditeurs et les vendeurs. Ça serait un distributeur, mais différent. Il ne faut plus penser en termes de marges à prendre sur la vente, mais passer à autre chose.

CB – Quel est le profil des auteurs qui viennent s’adresser à vous ?

SC – 90 % des auteurs sont des particuliers, qui ont fini leur premier livre et veulent tout simplement le vendre en autoédition. Ils viennent d’abord pour l’ebook, mais comprennent très vite que le papier est indispensable. Je ne fais pas la différence, et je propose généralement un devis pour faire les deux. C’est idiot de ne faire que de l’ebook : il faut proposer de tout. Certains auteurs sont déjà à plusieurs titres, d’autres viennent de maisons d’édition après avoir constaté que l’éditeur ne faisait pas son travail : au niveau de la promotion, parce que le livre n’est pas chez Amazon, parce que l’éditeur a fermé, qu’il ne veut pas faire d’ebooks, ou encore au sujet de la rémunération : ceux-là voyaient l’argent une fois tous les deux ou trois ans. Il y a beaucoup de raisons qui font que les auteurs sont déçus du système de l’édition. D’autres auteurs viennent de plateformes concurrentes, car ils ont réalisé qu’ils faisaient tout le travail et qu’ils gagnaient des clopinettes. Ils font face à des entreprises, des logiciels, un site web et doivent faire tout eux-mêmes. J’ai aussi de temps en temps de petits éditeurs qui viennent.

CB – Ce qui pousse le plus souvent un écrivain à se tourner vers l’autoédition est donc une déception générale vis-à-vis de l’édition traditionnelle ?

SC – Oui, car ils s’en rendent compte. Quand on est un nouvel auteur, on ne connaît pas bien le milieu. Je le sais, je suis moi-même auteur. On a tout de suite en tête que c’est un Graal d’être chez un éditeur, qu’on va vendre plein de livres. Etre chez un éditeur, c’est prestigieux et gratifiant, ça veut dire que le bouquin plaît. On a en tête que derrière le fait d’être chez un éditeur, quelqu’un va tout faire pour que les livres se vendent, et on réalise très vite que ce n’est pas le cas. Etre chez un éditeur est d’abord être chez quelqu’un de subjectif. Ce n’est pas une critique : un éditeur ne peut pas éditer tout le monde, c’est normal. Si un bouquin n’est pas accepté, ça ne veut pas dire qu’il est pourri, mais qu’il ne correspond pas à la ligne éditoriale. Ma ligne éditoriale à moi est celle des auteurs ; c’est la liberté pour tout le monde. Il faut également réaliser que l’éditeur aussi doit gagner sa vie, et que quand les livres ne se vendent pas, l’éditeur est désespéré et laisse tomber son auteur. C’est du coup à l’auteur de faire sa propre promotion, même en étant chez un éditeur. Les auteurs qui font le Salon du Livre aimeraient bien être rémunérés pour leur prestation. Quand on est dans une grande maison d’édition, c’est logique : l’auteur fait tout le travail, mais l’éditeur prend sa marge. Les auteurs réalisent que faire toute la promo pour 1,80 € par livre vendu, ce n’est pas très gratifiant, même si beaucoup le font par passion. Je ne vis pas non plus de mes livres, même si ça

fait une petite rémunération. C'est gratifiant, mais la télé, les radios, je les ai faites par plaisir, parce que c'était un sujet qui me plaisait. Il reste vrai qu'après avoir donné des interviews, répondu aux sollicitations, tout cela pour dix euros à l'année, on comprend que les gens soient un peu déçus du système de l'édition.

CB – Vous proposez des services de promotion sur votre plateforme. Quels sont-ils ?

SC – La plus grosse difficulté qu'ont les auteurs autoédités, c'est la promotion. C'est d'ailleurs pareil pour les éditeurs, surtout pour les petites maisons d'édition. Beaucoup d'auteurs pensaient que le seul fait d'être sur Amazon suffisait. Non. Avoir son livre dans une seule librairie, même la plus prestigieuse, ne suffit pas pour assurer la promotion. Mais le problème est que les auteurs réalisent que c'est un vrai métier, qui prend énormément de temps. J'ai donc essayé de trouver des solutions de promotion ; je dis que la première étape est de prendre connaissance des premiers retours critiques de son livre : pour le faire évoluer ou accepter qu'il ne marchera pas. Il faut être clair : parfois, le livre ne plaît pas, ou n'a pas trouvé son public. A l'aube du XXIème siècle, la promotion, maintenant ce sont les influenceurs ; les blogueurs, blogueuses Instagram, Youtube, etc. Je propose de soumettre un service de presse à une base de données de blogueurs. Si ces blogueurs sont intéressés, je fais une interface entre eux et l'auteur, pour que ce dernier leur envoie gratuitement son livre en service de presse. Cela donne des fois un avis publié, quelques liens sur internet, une mention sur Instagram. Il faut commencer par avoir un retour, des liens, des avis. Les éditeurs ne sont pas bêtes : ils font la même chose. Tout le monde veut avoir son livre lu ou critiqué par les youtubeurs, par les instagrammeuses plus célèbres, etc. Je fais la même chose, mais pour les auteurs autoédités.

CB – Des livres sur lesquels vous avez travaillé ont-ils rencontré le succès de cette manière ?

SC – Un livre, c'est une vie : il ne se vend pas en quelques semaines, et la promotion ne se fait pas en deux ou trois jours mais sur des mois, voire des années. Un de mes livres a pratiquement dix ans, et j'en fais toujours la promotion : je l'ai fait évoluer, je l'ai mis à jour, et il continue à se vendre. Le plus dur, c'est la promotion car il faut tout le temps la faire pour ses livres. Il n'y a pas eu de gros succès, car il y a beaucoup de monde. Je le déplore, mais je sais bien que c'est très difficile. Cependant, la plupart des auteurs qui font de l'autoédition ne le font pas pour gagner de l'argent mais avant tout par plaisir, par passion. Parce qu'ils avaient quelque chose à dire, une autobiographie à faire, une expérience professionnelle à décrire. C'est aussi un vecteur de communication. J'ai tout de même des clients, des auteurs qui vendent des livres et gagnent deux ou trois cents euros par mois régulièrement, notamment un dont les livres sont un vecteur pour communiquer sur son entreprise. Mais ils y passent du temps.

CB – Pensez-vous qu'il soit possible d'évoluer vers un autre modèle, aller vers une baisse de la surproduction, et que les livres puissent être visibles ?

SC – Si j'avais la solution, je serais très riche ! Je ne l'ai pas, mais j'ai des idées. Beaucoup d'auteurs veulent avoir leur livre en première page sur Amazon et sur Facebook en un clic de souris. Ça n'existe pas, mais c'est pareil pour tout. Le livre, c'est un produit comme un autre, comme un Iphone, ou des lunettes de soleil. C'est comme ça que le présente Amazon : il faut savoir vendre le livre face à des milliers de concurrents. Il n'y a pas de solution miracle, mais des techniques, que j'essaie d'expliquer aux auteurs. Je leur explique qu'en tant qu'auteurs autoédités, ils sont éditeurs, et se battent avec les mêmes armes que les éditeurs. Eux ont plus d'argent, d'accord ; mais ils sont face à d'autres concurrents sur Amazon aussi. Certains auteurs autoédités gagnent leur vie, et utilisent les armes que propose Amazon : des techniques de marketing et de référencement. L'autoédition est maintenant à armes égales avec le monde de l'édition. Ce qui fait peur aux éditeurs, qui pourtant ne se gênent pas pour regarder avant des auteurs autoédités qui marchent bien,

et les recruter après. Des auteurs sont revenus vers moi pour savoir comment dépublier leur livre d'Amazon, car ils avaient trouvé une maison d'édition. Mais ils savent bien que les maisons d'édition regardent ce qui marche en autoédition. Cracher sur l'autoédition et faire comme si ça n'existait pas, dire que l'autoédition est un ramassis de livres bourrés de fautes, qui n'ont pas de sens, et qui ne valent rien, et derrière aller chercher ceux qui marchent le mieux, c'est un peu de l'hypocrisie. On fait le boulot des éditeurs, c'est quand même malheureux ! Malgré tout, il ne faut pas être en opposition avec les éditeurs, parce qu'ils font un gros travail : il y a toute la correction et la lecture. Je ne lis pas les livres, parce que je n'ai pas le temps et que ce n'est pas mon métier. Mais je sais très bien que certains livres ne vont pas marcher, parce que j'ai l'œil. Ne serait-ce que la couverture, la manière dont on traite la mise en page. Mais je suis prestataire : je fais ce que demande l'auteur, même si je les conseille. Il n'empêche que le monde de l'édition commence à se regrouper de plus en plus en grosses maisons d'édition, que ce soit en autoédition ou en maisons d'édition. D'abord, car ils veulent être un peu plus forts face à Amazon, et ensuite car ils veulent maîtriser la chaîne du début à la fin, de la réception du manuscrit en regardant ce qui marche le mieux dans l'autoédition, jusqu'à la distribution et la vente.

CB – Que proposez-vous en matière de *packaging*, sur ce qui va entourer le corps du texte lui-même ?

SC – En termes de mise en page intérieure d'un texte classique, il n'y a rien de révolutionnaire : il y a des codes de mise en page à respecter. Editeur ou non, tout le monde sait comment on fait une mise en page propre, qui plaise et qui soit dans les standards de la lecture classique. Maintenant, la lecture sur ebook n'est pas du tout la même chose que sur livre papier. Il faut donc savoir adapter sa mise en page au numérique. En termes de *packaging* extérieur, c'est-à-dire au niveau de la couverture, du titre, de la description, on arrive dans le marketing et dans les techniques de référencement pures et dures. Ma formation de webmaster et mon site font que je sais comment tout cela marche. Je suis un des rares à soutenir les auteurs et à leur donner des conseils avisés dans ce qu'il faut faire ou non. Certaines techniques, notamment au niveau de la couverture, sont indéniables ; sauf quand on s'appelle Guillaume Musso : on peut mettre un poireau sur la couverture, il se vendra de toutes façons. Je dis toutefois à mes clients, à mes auteurs que la couverture est le premier contact avec le lecteur. Beaucoup d'auteurs font la couverture eux-mêmes ; c'est normal, ils essayent que ça leur coûte le moins cher possible. Mais j'explique que la couverture n'est pas là pour expliquer ce qu'il y a dans le contenu, mais pour donner une émotion, informe le lecteur de l'ambiance, du thème du livre. C'est pareil pour la description, les titres, les mots-clés, etc. Ce sont aussi des prestations que je propose, mais aussi une expérience que je partage parfois avec des conseils gratuits. C'est là qu'il faut laisser faire les prestataires : il faut avoir un œil externe. Le plus souvent, les auteurs comprennent pourquoi je leur dis qu'il faut retravailler la couverture ou la description. Je suggère plus rarement de changer le titre du bouquin.

CB – Votre suivi ne concerne pas directement le corps du texte lui-même. Comptez-vous malgré tout développer ce service particulier à terme ?

SC – La première des choses à avoir, c'est le respect du lecteur : il faut que le livre soit nickel en termes de grammaire, d'orthographe, etc. Le faire relire ne suffit pas ; si on a les moyens, il faut passer par un professionnel. Quand je ne maîtrise pas, je préfère laisser les professionnels : je me suis associé avec une correctrice professionnelle pour la correction et la relecture. J'essaye d'agglomérer sur mon site tous les services qu'on peut proposer à un auteur : le site est une plateforme de services pour les auteurs, qui va de la relecture jusqu'à la vente. C'est vraiment très large : ebook, papier, audio que je propose depuis peu car j'ai trouvé un prestataire sérieux, qui avait la même vision que moi au niveau de l'autoédition. On cherchait à trouver une prestation de services, plutôt que passer encore une fois par le système de l'édition classique.

CB – Parmi les auteurs qui s’adressent à vous, un genre particulier revient-il plus que les autres ?

SC – Il y a principalement du roman, mais ce n’est pas une majorité écrasante. On trouve de la *fantasy*, de la fiction, mais aussi de l’autobiographie, de l’autofiction, du développement personnel. J’ai aussi beaucoup de livres techniques, faits par des « professionnels », qui vont du coach sportif à la médecine chinoise. Peu de livres historiques.

CB – Comment sont les relations que vous entretenez avec les auteurs qui s’adressent à vous ?

SC – Tout dépend de leurs attentes. Je suis tout de suite très clair avec eux : quand ils vont sur mon site, ils comprennent qu’ils sont dans l’autoédition. Ce n’est pas encore bien clair pour certaines personnes, mais c’est normal quand on veut écrire un livre, qu’on confonde édition et autoédition. Beaucoup de personnes pensent que je suis un éditeur ; je passe donc beaucoup de temps à expliquer ce que je fais et propose, puis je développe : je ne suis ni un éditeur, ni un distributeur ; j’explique également ma différence par rapport aux autres plateformes.

CB – Quel est votre avis sur le système des prix littéraires, et sa frilosité vis-à-vis de l’autoédition ?

SC – Tant pis pour eux, ils n’ont pas compris. Ce sont des gens qui se congratulent entre eux, c’est une corporation. Qu’ils restent entre eux ; mais c’est dommage, car ils n’ont pas compris que la qualité d’un livre ne se voit pas au *packaging*. Ils sont encore dans le vieux système de l’autoédition, où l’auteur a écrit ceci ou cela, et l’a publié vite fait. Ils disent qu’il n’y a pas de relecture derrière, qu’il n’y a pas un avis subjectif. Eux aussi sont des gens qui sont subjectifs : ils ne sont pas là pour les lecteurs, mais pour eux-mêmes. Ils sont autolégitimes, et en réalité, c’est de l’autoédition d’éditeurs. Ils ne sont pas là pour dire quel est le meilleur livre pour les lecteurs, mais pour dire quel est le meilleur livre de l’autoédition d’éditeurs. Tous les prix sont comme ça.

CB – La prophétie de la « mort du livre » ne s’est pas réalisée. Comment voyez-vous le futur du livre et du livre numérique ?

SC – Le fameux débat qu’il y a eu au départ, à savoir si un ebook est mieux que le papier ou inversement, ne vaut rien. En réalité, depuis le début des années 2000, tout le monde lit des ebooks. Un ebook, c’est un contenu qu’on lit à travers un écran. Il n’y a pas de débat à avoir : un livre n’est pas un format papier, mais un contenu dans un format spécial. Les ebooks sont complémentaires du papier, et inversement. Je ne comprends pas pourquoi on oppose toujours les deux. Le livre papier n’est ni plus, ni moins, que l’extension d’un contenu. Aujourd’hui, le contenu est forcément numérique : tout le monde tape son livre à partir d’un document Word ou autre. Le livre papier n’est donc plus que l’extension d’un fichier numérique. Voilà pourquoi il ne faut plus penser le livre en terme de contenant, mais de contenu ; le reste n’est qu’une interface changeante, et la distinction entre livre papier et livre numérique n’existe plus, ce qui n’est pas une critique. Il n’y a pas un avenir, ou même un « désavenir » pour le livre numérique, comme on l’a vu avec le confinement où tout le monde voulait lire des ebooks ; ni de chute du livre papier : mais il y a toujours de l’avenir pour le contenu, et donc de la place pour le papier, l’audio, etc. La prochaine étape sera-t-elle le livre directement inséré dans la pensée ? Sera-t-on toujours dans le système de l’édition, et dans celui de l’autoédition ? Certainement, oui : l’interface et les habitudes vont changer, mais on parlera toujours de livres. Du jour où on a su écrire, le livre avait de l’avenir, et il continuera à en avoir, peu importe sous quelle forme. Si les gens veulent acheter du papier, on leur en fournit : il faut désacraliser l’objet. Il y aura toujours des libraires, mais il faudra s’adapter aux besoins et à l’évolution technique de l’interface, évoluer avec l’interface du livre. L’avenir pour le numérique, l’ebook, le papier, ça ne m’intéresse pas. Le jour où les lecteurs diront qu’ils veulent lire que de

l'audio, on fera de l'audio. Tant pis ou tant mieux, ce n'est pas grave : on aura toujours des auteurs, et on aura toujours besoin d'eux. Eux ont un grand avenir.

CB – En étant le plus synthétique possible, comment définiriez-vous un auteur, et un éditeur ?

SC – Un auteur est quelqu'un qui veut transmettre un savoir, quel que soit son contenant : le sien, celui qu'il a dans la tête, son expérience, etc. C'est la liberté d'expression : il le fait et veut le faire à travers un vecteur, qui est le livre. Bill Gates, Steve Jobs, Jeff Bezos sont des auteurs : ils ont quelque chose en tête qu'ils veulent transmettre. Un éditeur est un vecteur, tout simplement : quelqu'un qui sert d'interface entre le lecteur et l'auteur, avec sa propre identité. C'est un vecteur subjectif.

CB – Aimeriez-vous aborder un point qui n'a pas été évoqué ?

SC – Je souhaite qu'on donne la parole aux auteurs, qu'on a tendance à oublier avec les lecteurs. On parle de filières d'édition, etc. Avec le confinement, tous les libraires et les éditeurs se mettent à faire de l'ebook ; mais quand j'ai commencé à en faire il y a sept ans, un éditeur me disait que ce format était mort dès le départ. C'était idiot. Dès le départ, l'ebook était l'évolution à la fois parallèle et normale du livre en tant que contenant. A la même époque, j'ai rencontré un éditeur qui pariait qu'Amazon allait mourir dans les trois ans. J'ai compris que je ne voulais pas travailler avec eux. Pas sur le fait qu'ils dénigraient Amazon, mais qu'ils avaient l'ebook comme ennemi. Contrairement à la FNAC, à Chapitre et autres, Amazon a très bien compris que l'autoédition était l'un des avènements de l'édition, qu'il fallait s'en saisir, et que les éditeurs pouvaient aussi s'en emparer. Qu'est-ce qui empêcherait un éditeur comme Gallimard d'avoir une section « autoédition », autrement dit un terrain avec un regard sans filtre ? Ils proposent déjà des prestations, pourquoi pas celle-là ? J'aurais aimé travailler avec la FNAC, Cultura, les grandes enseignes. Qu'un acteur français ou européen puisse se battre à armes égales avec Amazon. Beaucoup de mes auteurs pensent aussi que le livre numérique n'est ni plus, ni moins que la retranscription du papier. Ils n'ont pas compris, déjà au niveau de la mise en page. Je les préviens, je leur dis qu'il faut faire attention et l'adapter. Quand je leur envoie la version numérique de leur livre, ils me disent parfois qu'ils ne comprennent pas pourquoi il n'y a pas de numéro de page, des pages blanches qui apparaissent, ou pas le même nombre de mots, etc. Je pense que la moitié des auteurs qui viennent vers moi n'ont jamais vu un ebook de leur vie. A l'inverse, beaucoup d'auteurs me disent vouloir faire uniquement la version ebook, pour voir si ça va marcher. Comme si c'était au rabais, comme s'ils se disaient que si ça ne marche pas, c'est que leur livre ne va pas marcher du tout. Pour d'autres encore, l'ebook n'est encore que la chose secondaire ; pourtant, c'est normal qu'il y en ait une. Ce qui est aussi scandaleux est que les éditeurs font des ebooks avec des prix équivalents à des formats papier, alors que ça ne leur coûte rien. Ils ont des outils gratuits pour faire ça ; des formations ou des prestataires comme moi existent. Le pire, c'est que les auteurs ne gagnent pas plus, voire encore moins.

CB – Est-ce un problème français ?

SC – Comme d'habitude. Astérix a fait beaucoup de mal à la France : on a toujours cet esprit gaulois, de résistance de petit village face à l'envahisseur. On a les armes pour se battre, ou même seulement pour construire un environnement qui pourrait plaire aux lecteurs. Les éditeurs ne sont là que pour se faire plaisir et imposer un point de vue ; ils n'ont pas compris qu'Amazon se pliait aux désirs du lecteur, que le livre était devenu un produit – certes, un produit de culture –, mais comme un autre, comme un outil, comme une interface. La France veut se battre contre l'envahisseur américain : on a les épaules pour construire aussi bien. Au lieu de lutter contre Amazon, il fallait prendre exemple sur eux. Mais tout le monde a voulu tirer la couverture à soi : Chapitre, la FNAC, etc. ; et au lieu de se tourner vers le lecteur et de penser à ses besoins, ils ont d'abord pensé à leurs

besoins à eux. C'est-à-dire de bien garder un système franco-français fermé, cloisonné : éditeur, distributeur, l'auteur derrière, et le lecteur qui n'a pas le choix, à qui on impose la chose. Au final, ils se sont fait manger.

CB – L'exception culturelle française approche-t-elle d'un point de non-retour, par exemple avec le prix fixe du livre ?

SC – Ça, c'est très bien. Mais on peut faire un prix unique du livre, tout en changeant le système qui apporte le livre au lecteur. Amazon a compris qu'il fallait d'abord penser au client, avant de penser à soi. Il faut penser au lecteur, et ne pas penser en terme de filière, pouvoir lui répondre s'il a besoin qu'un livre soit livré en quarante-huit heures, ou qu'un livre soit au format numérique et pas cher. C'est un modèle qui s'exporte bien : l'Allemagne, l'Italie, l'Angleterre veulent faire le prix unique du livre pour protéger la filière de l'édition contre Amazon. Il est clair que la guerre est contre eux, que tout le monde veut s'en protéger et avoir son exception. La seule exception française que je vois est qu'on a une culture fantastique, et la possibilité d'avoir le prix unique. Ce n'est pas une exception, c'est une culture. Tout le reste est fait pour protéger une filière qui n'a pas su s'adapter aux besoins du lecteur. Le gouvernement a interdit de cumuler les frais de port gratuits et la remise de 5 %, ce que pratiquait Amazon, et faisait crier tout le monde au scandale. Dès lors, Amazon a fait l'expédition à un centime d'euro. Au lieu de s'aligner sur les désirs du lecteur, et de faire un contrat avec La Poste ou des distributeurs, ils ont voulu protéger leur filière à coups de lois et de subventions, et ça n'a servi strictement à rien. Maintenant, La Poste a un contrat avec Amazon, et on ne peut pas cumuler la remise et les frais de port gratuits. Ça a causé du tort à des petits libraires, des petits éditeurs et des petits distributeurs, qui ne pouvaient pas cumuler les deux. Au lieu de prendre exemple, on veut partir en guerre, se recroqueviller sur un système qui ne sait pas s'adapter. Le jour où Amazon veut manger tout le monde, il ne restera plus que Gallimard et Hachette. Ne faisant pas partie de ce monde là, je n'ai pas le même système de rémunération et je suis libre de le dire ; l'éditeur aura toujours de l'avenir mais ne pourra pas dire qu'il aurait dû adapter sa manière de vendre des livres, parce qu'il se mettra à dos les distributeurs et autres. Le fait de ne pas cracher sur Amazon est mal vu. Sur le marché du livre beaucoup d'auteurs autoédités disent comme moi. Mais je pense qu'il est trop tard : les gens vont voir que les ebooks des éditeurs sont trop chers, et se tourner vers les auteurs un peu moins chers. Les libraires vont se casser la gueule avec le confinement, mais on va bien trouver une loi pour les subventionner. Il va y avoir du dégât, mais on aura besoin de retrouver du lien, du contact avec les gens. Au moins, il y aura eu l'expérience. Ce confinement a éveillé les gens sur le format numérique : ils vont voir que Musso et compagnie, c'est hors de prix en ebook, et vont donc regarder du côté des auteurs autoédités. Amazon ne fait pas de différence ! Si on arrive à bien se placer, c'est bon. L'évolution du livre se fera dans l'interface ; c'est là où Apple a été très fort : ils n'ont rien de moins que changé l'interface homme-machine : après le clavier, on a désormais nos doigts directement sur l'écran. Le matériel et la puissance n'ont aucune importance : la prochaine révolution, c'est l'interface qui aujourd'hui évolue très vite. Elle ne se fait plus qu'à travers un clavier mais de manière tactile, voire même avec la voix maintenant, que permettent tous les objets connectés. Alors qui va dire qu'un livre audio n'est pas un livre ? Que je lise le livre sur papier, sur téléphone, ou que je l'écoute, c'est toujours un livre.

Gwenaëlle Charles – libraire (groupe Gibert)

CB – Pourriez-vous commencer par me parler de votre parcours ?

GC – Après une licence en littérature et cinéma à Toulouse, je suis montée à Paris faire une maîtrise de lettres ; je me suis spécialisée en diachronie. Vivre à Paris est compliqué, il fallait que je travaille : j'ai demandé un Fongecif dans l'édition, dans laquelle je voulais vraiment travailler. Il a été refusé : j'étais trop jeune, sans enfants, trop diplômée. A ce moment, je travaillais dans un Go Sport, et mon directeur montait un Andaska, une chaîne comme Nature et Découvertes, très axée sur le voyage. Au sein de ces magasins, il y avait des librairies de voyage ; mon directeur m'a proposé de devenir directement responsable. J'ai accepté et j'ai appris sur le tas avec cette personne, directeur des achats dans tous les magasins et qui m'a formée à la librairie. Je n'ai donc pas du tout fait d'école de libraire. Je travaille dans la librairie depuis quinze ans. Au bout de deux ou trois ans dans cette première entreprise, j'avais fait le tour et surtout, je voulais connaître la librairie généraliste. Donc j'ai trouvé un poste dans une petite librairie de quartier, dans le VIIème, où le pouvoir d'achat est très élevé : parfois, les clients repartaient avec un panier de 300 €, et ça plusieurs fois par jour. Le stock n'était pas du tout sur informatique, donc il fallait l'avoir dans la tête ; j'ai développé ma mémoire. On était cinq, et j'ai appris la librairie généraliste là-bas. Après, j'ai postulé pour aller au Virgin des Champs-Élysées dont j'aimais bien la vaste librairie. Ils m'ont prise en tourisme, juste deux semaines ; très vite, une place s'est libérée en littérature. Dans la petite librairie, je faisais tout, mais là, on était plutôt sur de la littérature. Dans ce Virgin des Champs, j'étais devenue responsable des beaux-arts. Ensuite, quand je suis arrivée au Gibert de Barbès, j'ai eu le choix de refaire de la littérature. Saint-Michel, c'était difficile : c'est la course ; que des nouveautés, trop, trop. Je lisais énormément. J'ai fait peut-être dix ans en littérature : au bout de dix ans, on en a marre. C'est un ensemble : on passe sur beaucoup de choses, je ne trouvais plus mon bonheur. J'ai du mal à le trouver, de toute façon : j'ai l'impression d'avoir tellement lu de nouveautés... J'avais du mal à faire les rentrées littéraires. Je n'aime pas mentir, quand je n'aime pas, je lis un peu et j'abandonne. Finalement, maintenant je retourne avec des classiques.

CB – Comment voyez-vous aujourd'hui le monde de l'édition, ce milieu produisant sans cesse des livres dont vous devez faire la promotion ?

GC – C'est un enfer. Et ce n'est pas que pour la littérature, c'est aussi le cas en jeunesse. Du coup, ça appesanti toute la chaîne : il y a des représentants qui représentent des choses en lesquelles ils ne croient pas du tout, mais qu'on est obligés de mettre en place quand même. Après, il y a énormément de retours, trop même, car il y a trop de production. Mais ça coûte cher aussi pour la librairie, ça engendre des frais. Peut-être qu'avec le confinement, ils vont limiter la production – ça va se vérifier. Ça serait bien que ça dure.

CB – Cela risque-t-il de sacrifier des petites maisons d'édition ?

GC – Oui. En revanche, les grosses machines comme Hachette, s'ils publient moins, ça ne va pas les tuer. De tout ce qu'on reçoit en polar, il y a plein de choses nulles. De toute façon, les auteurs n'en vivent pas.

CB – Quel est votre regard sur la précarisation des écrivains ?

GC – C'est parce que le pourcentage pour les auteurs est assez ridicule. C'est tout simple : quand ils arrivent à négocier, c'est 10 %, sinon c'est 8 %, alors que l'auteur a quand même tout fait. C'est compliqué, la vie d'auteur. Et puis, la visibilité est moindre pour les petits.

CB – Quelle est la légitimité de l'éditeur à accepter ou refuser un manuscrit, selon vous ?

GC – Ça dépend de la maison d'édition dans laquelle on travaille. Gallimard, ça a un certain prestige, il y a un certain niveau, quand même, il y a une ligne éditoriale. En littérature, c'est comme ça. Finalement, on réalise que dans ce petit monde des libraires, on ne lit jamais exactement la même chose, ce dont on n'a pas forcément conscience. Il y a très peu de coups de cœur sur les livres Gallimard ou Grasset, parce que c'est très peu lu. Certains se vendent tous seuls, d'autres non. J'avais lu *Le Consentement* : je n'avais pas besoin du jury pour avoir un avis.

CB – La plupart des maisons ont une ligne, cependant.

GC – Il y a aussi des maisons qui ont des lecteurs qui servent de test : j'ai vu une maison d'édition qui a un groupe Facebook fermé, sur lesquels on publie des textes. Si l'éditeur n'est pas capable de faire le premier filtre, et qu'il laisse passer des choses qui peuvent être intéressantes mais ne plaisent pas à cinquante lecteurs, c'est compliqué.

CB – Alors, où est le risque éditorial et la légitimité de l'éditeur ?

GC – Il y a aussi une logique économique dans laquelle sont les éditeurs : quand on publie, on prend un risque. Ça coûte cher de payer un auteur, d'imprimer... On ne peut pas tout publier.

CB – Doit-on craindre que seuls les très grands groupes puissent se permettre de produire mais que cela détruise la visibilité des plus petits acteurs ?

GC – Je ne crois pas : il existe des petites maisons d'édition pour lesquelles l'appui reste le libraire. Mais quelque chose va même à l'encontre de ça : les libraires, aux rentrées littéraires, ne vont pas lire du Gallimard ou du Grasset, à cause d'une espèce de snobisme. Il faut mettre en avant des petits éditeurs. Mais chez les gros, il y a aussi des choses très bien !

CB – Quel est votre regard sur les prix littéraires ? Donnent-ils de la légitimité et de la visibilité aux auteurs ?

GC – Ça dépend des cas. Pour le prix Goncourt, je pense qu'il y a une certaine valeur pour l'auteur en lui-même, mais pas forcément pour l'œuvre. Le Prix Goncourt, c'est celui qui fait vendre le plus, mais il n'y a pas tant de prix qui font vendre.

CB – On entend parfois dire que ce sont des jeux réglés d'avance, parfois que tout le monde a sa chance. Qu'en pensez-vous ?

GC – Ça ne veut pas dire que ce sont des mauvais livres. Il y a des Goncourt qui sont excellents. Après, le Goncourt des lycéens, c'est sur la dernière sélection du Goncourt. Donc c'est joué d'avance aussi, quelque part. Ce n'est pas les lycéens qui choisissent. Ça se joue sur les deuxièmes listes, donc les dix derniers. Dans *Livres Hebdo*, je voyais le prix « Littératures du réel ». Il y en a certains qu'on ne connaît absolument pas, même en tant que libraire.

CB – Qu'avez-vous vu changer dans la librairie depuis quinze ans ?

GC – J'ai vu changer les grands formats. Ça s'est constaté, sur les brochés. Plus ça va, plus c'est difficile pour les gens de dépenser entre 15 et 24 € pour un grand format. A Virgin, un Musso, on en vendait 150 ou 200 le premier jour. Je sens moins d'engouement aujourd'hui. J'ai l'impression quand même qu'internet a pris une partie du lectorat ; il y a moins de gens qui se déplacent en librairie. On le voit aussi sur les rencontres, par rapport à avant. Même dans des librairies très connues, c'est parfois difficile d'avoir du monde. Je ne pense pas non plus que la littérature

française soit morte : à l'époque de Virgin, je me souviens qu'on parlait beaucoup du livre électronique, en disant que c'était fini pour nous, que dans dix ans il n'y aurait plus de librairies.

CB – Comment voyez-vous le futur du livre et du livre numérique ?

GC – Je pense qu'en France, c'est tellement ancré que je n'imagine pas voir ça disparaître. Il y a aussi des lois qui sont faites pour le livre ; on est un pays qui permet ça, qui s'est posé la question de savoir si la librairie était un commerce essentiel. On est le seul pays au monde à s'être posé la question. Je pense que ça sera une cohabitation. En général, les types qui lisent des livres numériques sont déjà des gros lecteurs sur papier. Quand ils partent en vacances, dans le métro... Mais chez eux, ils lisent aussi du papier.

CB – Que pensez-vous du prix du livre numérique ?

GC – En littérature, on voit souvent que les nouveautés en numérique sont à 13, 14 €. C'est pour ça que ça n'a jamais trop décollé : c'est trop cher.

CB – Comment définiriez-vous un « roman » ?

GC – A la base, dans un roman, il y a forcément une part de fiction. Maintenant, c'est vrai qu'on parle aussi d'autofiction, comme avec Yann Moix. Il y a une partie de ce qu'on vit, mais il faut qu'il y ait au moins une petite part de fiction dedans.

CB – Il y a eu récemment un article sur le sujet, qui s'interrogeait sur le fait de savoir s'il fallait ou non accorder aussi à Joël Dicker le statut d'écrivain.

GC – Je dirais qu'il est plutôt « auteur de fiction ».

CB – Etablissez-vous donc une distinction entre « auteur » et « écrivain » ?

GC – Il faut : plus ça va aller, plus la situation va évoluer.

Alice Déon – éditrice (La Table Ronde)

CB – Pourriez-vous me raconter le parcours qui vous a menée jusqu'à votre poste actuel dans l'édition, et aux responsabilités qui s'y rattachent ?

AD – Un parcours vraiment trop erratique pour qu'il serve d'exemple, même s'il a commencé par un stage chez Gallimard et un autre à la librairie le Divan en 1985. Ensuite, il y a des longues années d'autres choses – voyages, enseignement, traductions, production de théâtre, direction littéraire de séries télévisées, avant de revenir à l'édition en 2006.

CB – Comment se répartissent les responsabilités entre les différents membres de l'équipe ?

AD – L'équipe se compose de six postes : le service éditorial (une éditrice et une assistante éditoriale), le service presse, la fabrication, les achats et cessions de droits, le secrétariat général.

CB – Comment définiriez-vous la ligne éditoriale actuelle de votre structure ?

AD – Ce que nous recherchons, c'est qu'on nous raconte une histoire, qu'elle soit vraie et pas vraie.

CB – Vous êtes à la tête des Editions de La Table Ronde depuis 2008. Quelle a été l'orientation prise par le catalogue depuis votre arrivée ?

AD – La nécessité de réduire nos publications, nous a conduits à nous concentrer sur la fiction.

CB – Le fait d'appartenir au groupe Madrigall a-t-il également une incidence sur la construction ou l'évolution de cette ligne ?

AD – Non, aucune.

CB – Quelles vont être les attentes et les exigences qui vont amener un éditeur de La Table Ronde à publier un manuscrit, qu'il s'agisse d'un primo-romancier ou d'un auteur déjà établi ?

AD – Ces attentes sont évidemment subjectives, mais peuvent varier selon qu'il s'agit d'un nouvel auteur ou d'un auteur déjà publié par la maison. Sinon la réponse est sensiblement la même que la réponse 3 : nous attendons d'un roman qu'il nous emporte dès les premières pages, dans une histoire à laquelle on croit, et qui nous touche d'une façon ou d'une autre.

CB – Quelles sont les raisons pouvant pousser cette même instance éditoriale à insérer l'ouvrage dans une collection particulière ?

AD – Nos principales collections se divisent assez simplement : la collection « Vermillon » accueille la littérature française, et sa « petite sœur », la « Petite Vermillon », les accueille au format poche quand le grand format a fait son temps, et si le titre n'a pas été cédé à une autre collection de poche. Le même principe s'applique en littérature étrangère avec les collections « Quai Voltaire » et « Petit Quai Voltaire ». Les ouvrages hors collections sont surtout des livres illustrés, notamment dans le domaine cinéma. Des livres qui nécessitent un format ou une maquette particulière afin de mettre en valeur l'iconographie qui les accompagne. Enfin la collection « La Nonpareille » a vu le jour tout récemment pour proposer des nouvelles inédites.

CB – Le « roman » est un genre ayant beaucoup évolué dans l'histoire littéraire. Comment le

définiriez-vous ?

AD – Ça serait le sujet d'une thèse !

CB – Comment s'effectue le travail avec les auteurs de votre maison sur les questions de coupe, de correction, de réécriture ? L'idée est la suivante : comment amener un auteur à considérer les suggestions portant sur son œuvre, et à les accepter ?

AD – Cela dépend des auteurs, des personnalités, et nous ne cherchons pas à corriger ou à couper à tout prix. Si l'on suggère des modifications, c'est parce qu'il nous semble qu'elles amélioreraient le texte.

CB – Dans ce rôle d'accompagnateur qu'incarne l'éditeur, les professionnels de La Table Ronde se sentent-ils très interventionnistes ou bien, au contraire, ont-ils pour principe de laisser une grande liberté aux écrivains ?

AD – Nous intervenons en effet pas mal mais les écrivains sont libres de dire non !

CB – Avec quels auteurs votre structure ont-elles pu entretenir les plus belles relations ?

AD – Notamment avec Frédéric Musso, Michel Bernard, Jérôme Leroy, Valérie Rouzeau... chez les Français, avec Andrés Trapiello, Richard Russo, Alice McDermott, Tracy Chevalier... chez les étrangers.

CB – Pourriez-vous me dire ce qui, selon vous, est le plus important dans la relation entre un auteur et son éditeur ? Cela peut-il être le contrat, qui fixe les conditions d'exploitation du livre ; la relation de confiance, voire amicale, que les deux entités entretiennent ; l'affirmation de l'éditeur comme lecteur professionnel, connaisseur du monde du livre ; ou encore autre chose ?

AD – La relation de confiance, sans aucun doute.

CB – Entre l'auteur, qui revendique la paternité et l'originalité de son texte, et l'éditeur, qui revendique une capacité à voir ce que le texte peut donner à long terme, des conflits d'autorité peuvent survenir. D'où ceux-ci peuvent-ils naître, et comment l'éditeur peut-il les résoudre ?

AD – Si on en arrive là, c'est qu'il vaut mieux « se séparer » !

CB – Comment est-ce que l'instance éditoriale peut réussir à se projeter dans les attentes du lecteur ? Autrement dit, que peut-elle faire pour se démarquer sur le marché, pour pouvoir trouver sa place à travers la surproduction éditoriale ?

AD – Il me semble qu'il faut avant tout faire les livres qu'on a soi-même envie de lire et d'acheter.

CB – Pourriez-vous me raconter une réussite et un échec inattendus dans cette entreprise ?

AD – Une réussite miraculeuse : *Étés anglais*, le 1er tome de la saga des Cazalet (E. J. Howard), paru juste avant le confinement qui n'a pas empêché les ventes de s'envoler...

Échec : *L'Iconographe* – sorte de bibliothèque idéale de 50 illustrateurs. L'idée nous plaisait beaucoup mais n'a pas « pris » !

CB – Les Editions de La Table ronde ont connu plusieurs générations d'écrivains de renom.

Quels seraient les « auteurs-marques », d'aujourd'hui ? Ces figures de grands écrivains bénéficient-ils d'un traitement particulier par rapport à d'autres auteurs du catalogue ?

AD – Même réponse que dit précédemment. En revanche, aucun traitement particulier.

CB – Quelle est votre politique relative au passage d'un ouvrage particulier dans la collection « La Petite Vermillon » ? Le passage en poche favorise-t-il le succès, ou en est-il la conséquence logique ? Peut-il servir à la redécouverte d'un auteur ou sert-il plutôt à appuyer sa renommée ?

AD – Le passage en « Petite Vermillon » permet de remettre en rayon des livres du fonds épuisés. Un événement, une commémoration, un fait d'actualité peuvent en être le moteur. Mais la collection, récemment « rénovée » – une nouvelle maquette, des couvertures illustrées, plus graphiques, accueille aussi une « carte noire à Jérôme Leroy », des romans noirs sélectionnés par l'auteur et puis parfois des inédits en sciences humaines (Ferdinand Alquié) ou *L'Affreux du Panthon* de Bruno Fuligni.

CB – Peu d'œuvres d'auteurs français contemporains s'exportent à l'étranger ; le passage à la traduction participe néanmoins au rayonnement du livre : quelle est votre politique dans ce domaine ? Les auteurs sont-ils friands ou non de ce passage à la traduction ?

AD – Bien sûr. Nous tâchons d'exporter autant que possible nos parutions à l'étranger. Une cession de droit à l'étranger est toujours une excellente nouvelle !

CB – On parle beaucoup de la montée en puissance du jugement amateur, qui n'est plus celui des institutions comme les revues spécialisées, la radio ou encore la télévision ; ces nouveaux relais peuvent-ils être considérés comme un véritable outil, et aider au rayonnement du livre ? Cela a-t-il changé votre façon de travailler ?

AD – Blogs, youtubeurs, réseaux sociaux : les lecteurs ont désormais beaucoup de moyens d'exprimer directement leur avis sur un livre, d'en faire ou non sa promotion auprès de leur entourage plus ou moins nombreux : oui, nous y prêtons attention, sans que ça change notre façon de travailler. C'est une visibilité nouvelle.

CB – La précarisation d'une grande partie des écrivains est une question récurrente dans le milieu littéraire, et reste d'actualité. Face à quelques rares élus, bons vendeurs, parfois même « best-sellers », la plupart ne peuvent vivre de leur plume. En tant que professionnelle du livre, quel est votre regard sur cette situation ?

AD – Les auteurs qui choisissent de faire de l'écriture leur « métier », savent très bien qu'il leur faudra écrire des articles, participer à des rencontres ici ou là, faire des travaux d'édition, des préfaces, etc. en attendant ce fameux « best-seller ». C'est une réalité.

CB – Certains prix littéraires sont de petite renommée, et d'autres comptent parmi les plus prestigieux du pays. Comment un prix littéraire peut-il aider au succès d'un livre ou à la carrière d'un auteur ?

AD – Votre question se répond à elle-même, mais un prix est toujours une forme de reconnaissance. C'est ce qui le rend précieux.

CB – Un certain nombre d'ouvrages publiés par votre maison ont obtenu des prix littéraires. Suite à ces obtentions, comment se déroulent la promotion et la médiatisation du livre et de

l'auteur ?

AD – Au-delà de cette reconnaissance très agréable pour l'auteur et l'éditeur, ces prix redonnent de la visibilité au livre en librairie comme dans la presse. On fait toujours imprimer un bandeau, de la publicité sur les réseaux sociaux, mais tous les prix ne justifient pas une remise en place en librairie, comme pour les prix d'automne par exemple.

CB – Marco Koskas avait été présélectionné pour le prix Renaudot en 2018 avant d'être retiré de la liste. Que pensez-vous de la frilosité des acteurs du circuit traditionnel vis-à-vis des ouvrages autopubliés, lorsqu'il s'agit de les récompenser ?

AD – Pas vraiment de commentaire à faire, si ce n'est que cela a peu d'intérêt de primer un livre que les lecteurs ne pourront pas acheter.

CB – Quelle est la politique de la maison sur la couverture numérique du catalogue ?

AD – Tous les nouveaux contrats d'auteurs contiennent désormais un volet sur les droits numériques. Mais le catalogue est vaste et sa numérisation se fait petit à petit...

CB – Le prix des ouvrages au format numérique est souvent considéré comme excessif par rapport au format papier. Quelle est votre opinion sur le sujet ?

AD – On a l'impression que tout ce qui se « télécharge » est gratuit, mais ce n'est pas le cas. Un livre a un long parcours avant d'être disponible en numérique, et sa mise à disposition, hébergement sur une plateforme, la mise en sécurité des ouvrages, tout cela a un coût même si ça ne se voit pas !

CB – Beaucoup d'« écrivains » se tournent vers des plateformes d'autoédition en ligne. Pensez-vous que la relation entre l'éditeur et l'auteur en soit menacée ?

AD – En aucun cas.

CB – Que pensez-vous de des pratiques de récupération de grands succès de l'autoédition en ligne par le système éditorial traditionnel ?

AD – Très bien.

CB – On voit depuis quelques années en France une réémergence de la figure de l'agent littéraire, inspiré du modèle anglo-saxon. D'une manière générale, ces agents vont chercher à rééquilibrer le rapport entre l'auteur et l'éditeur. Quel est votre avis sur ce nouveau médium ?

AD – Pareil, très bien. Je serais ravie de recevoir des manuscrits « tout prêts » !

CB – On parlait, il y a quelques années maintenant, de la « mort du livre » suite à la « révolution » du numérique ; finalement, cette prophétie alarmiste n'a pas eu lieu. Comment voyez-vous le futur du livre et du livre numérique ?

AD – Je pense qu'ils ont encore de beaux jours devant eux. Il y a qu'à voir le regain d'intérêt pour la relecture à la suite du confinement auquel nous avons été contraints.

CB – Cette question a pour but d'essayer de synthétiser deux statuts ; en étant la plus directe possible dans vos réponses, comment définiriez-vous un auteur ? Et, bien sûr, un éditeur ?

AD – Aucune idée. Je laisse les définitions à d'autres !

CB – Que conseilleriez-vous à un écrivain voulant être publié dans votre maison ?

AD – Au minimum de lire ce que nous publions et de savoir pourquoi il nous envoie à nous son manuscrit.

Marie-Laure Deprez – éditrice (structure anonyme/Jacaranda/Unbound)

CB – Pourriez-vous commencer par me parler de votre parcours dans l'édition ?

MLD – J'ai étudié la communication, et j'avais commencé un Master en médiation culturelle et métiers du livre : je voulais initialement être attachée de presse ou communicante. J'ai eu l'occasion, pendant mon premier Master, de faire un stage en maison d'édition, mais en tant que stagiaire en communication. J'ai réalisé que le métier de communicante ne m'intéressait pas du tout, mais celui d'éditeur si. J'ai pu observer le travail que l'éditeur faisait, et il me donnait beaucoup de textes à corriger, ce qui était plus captivant que de simplement rédiger des dossiers de presse. J'ai continué mon Master et cet été-là, j'ai fait un stage en librairie à Oxford, ce qui m'a permis encore une fois de découvrir un autre aspect fascinant des livres et d'avoir une expérience à l'étranger. J'ai ensuite eu l'occasion de faire un séminaire en Italie, qui m'a permis de rencontrer d'autres gens s'intéressant à l'édition, d'avoir leurs points de vue. Ça m'a conforté dans l'idée que je voulais d'abord travailler à l'international, mais aussi dans l'édition. J'ai réalisé mon mémoire sur les *comic books*, puis j'ai décroché un stage non rémunéré à Glasgow, dans une petite maison d'édition. J'y ai travaillé pendant un an ; l'expérience était particulière : c'était une toute petite structure, et elle n'était pas à visée commerciale. Le but était de publier des livres écossais, d'auteurs qui ne se seraient pas fait publier par de plus grosses maisons parce qu'ils écrivent en scots, ou parce que le texte n'aurait pas intéressé le marché commun. C'était une expérience intéressante d'un point de vue technique, aussi pour pouvoir rencontrer des auteurs et pouvoir participer à des festivals, et assister à des réunions avec d'autres personnes travaillant dans l'édition ; j'ai eu l'occasion d'aller à Londres plusieurs fois avec le travail pour assister au London Book Fair, puis j'ai appris diverses choses, dont l'utilisation d'InDesign, qui permet de faire la mise en page d'un livre. J'ai ensuite travaillé chez Jacaranda, également d'un intérêt très restreint : eux ne voulaient publier que des livres édités par des minorités ethniques, soit d'Afrique, soit des Caraïbes. On y a fait un peu de *non fiction*, mais c'était surtout du roman. J'y ai découvert un aspect plus économique du monde de l'édition. Il y avait un intérêt à faire du profit, puisque le salaire de tout le monde en dépendait. J'ai dû quitter cet emploi pour des raisons économiques, la maison ne pouvant plus payer ses employés. J'ai trouvé alors un autre emploi dans une structure beaucoup plus grande, Unbound. Celle-ci rassemblait le *crowdfunding*, sur des sites comme Kickstarter par exemple, avec des sites d'édition. Il y avait un côté digital mêlé à l'édition traditionnelle. Eux publiaient toutes sortes de livres, beaucoup de *non fiction*, car c'était ce qui se finançait le plus rapidement auprès du public, et aussi beaucoup de stars de Youtube, de Twitter, etc. Ces gens avaient énormément de *followers*, et un gros public à la base ; donc ils payaient déjà l'avance pour publier leur livre. C'était un modèle économique complètement différent, où on payait avant de produire le livre, donc en théorie, il y avait moins de frais pour l'éditeur. Ce modèle ne fonctionne pas complètement non plus, car il y a eu beaucoup de licenciements ces dernières années dans cette structure.

CB – Quelle était la différence dans la façon de travailler par rapport à l'image que vous vous faisiez de l'édition ?

MLD – Sur le fait de faire aveuglément confiance à un auteur quand on le découvre, de se dire qu'il va forcément vendre, et d'investir dans cet auteur là. Ici, on attend que l'auteur apporte son propre investissement financier. On utilisait aussi beaucoup de nouvelles technologies, alors que le monde de l'édition reste très traditionnel, dans le sens où beaucoup de gens impriment toujours tous leurs livres et les éditent à la main, ou bien en matière de sélection d'auteurs : on choisit les auteurs blancs, moyenne d'âge de trente-quarante ans, des hommes en général. Ici, on pouvait prendre un peu plus de risques, et voir ce que les gens pouvaient investir d'eux-mêmes ; il y avait moins de risques, de pouvoir investir dans des auteurs plus jeunes, moins connus, etc.

CB – Aviez-vous une collection à votre charge, ou bien vous demandait-on de suivre la ligne éditoriale d’une manière particulière ?

MLD – Etant donné que je travaillais pour de petites structures, on n’avait pas vraiment de collection. Il n’y avait pas plusieurs catégories, mais tous les romans qu’on publiait, puisqu’on n’en publiait pas plus de huit à dix par an, donc ils rentraient tous dans la même édition. En Grande-Bretagne, c’est un peu moins commun d’avoir des collections comme en France. Ça serait plutôt l’idée qu’une même maison d’édition va publier sous des noms différents, si c’est par exemple un autre type de romans. Comme si c’étaient des succursales. Finalement, ce sont des départements complètement différents, qui ont leur propre budget, produisent leurs propres revenus, et se gèrent eux-mêmes – mais ça, c’est dans les plus grosses structures.

CB – Ces maisons d’édition étaient-elles financièrement et éditorialement indépendantes ?

MLD – Oui, toutes l’étaient. Mais c’étaient de petites structures ; je n’ai pas travaillé pour Hachette ou pour Penguin. Eux fonctionnent bien différemment au point de vue de leurs employés. Des structures comme ça ne m’auraient jamais employée, étant donnée que j’étais étrangère, et que je ne venais pas d’une classe sociale élevée : c’est un problème qu’il y a dans l’édition, assez courant. Pour rentrer dans une maison d’édition – je parle d’une grosse structure – il faut vraiment s’attendre à commencer par le bas : on est presque assistant d’un assistant ; c’est plus facile si on a déjà fait des stages là-bas, et bien sûr si on y connaît déjà quelqu’un ; qu’on fait partie d’un parti politique, qu’on a été dans la même école, etc. C’est comme en France : les écoles sont très importantes en Grande-Bretagne, et avoir une bonne université sur ton CV fait une grosse différence, ce qui n’est absolument pas le cas en Belgique.

CB – Quelles responsabilités auriez-vous voulu avoir à votre charge ?

MLD – Le rôle que j’ai eu en dernier ne me convenait pas du tout, donc je ne serais pas restée dans la même structure. Toutefois, j’aurais bien voulu continuer à travailler dans l’édition, mais ce n’est pas possible en Belgique. J’aurais voulu continuer à être éditrice, puisque mon dernier poste avait été contrôleuse de production, poste assez technique mais assez rébarbatif qui ne m’inspirait pas créativement. J’étais meilleure éditrice sur les romans grand public, et j’ai travaillé sur de nombreux livres différents : des histoires d’amour, des romans policiers, des romans de haute littérature, etc. Ce genre de romans me convenait mieux, car je comprenais la recette. C’est peut-être mon manque d’expérience qui parlait aussi, mais je trouvais ça plus facile à éditer, je savais par exemple quelle scène manquait à quel moment. C’est ce qu’on a typiquement, même si on peut ajouter des éléments atypiques. On se dit que le lecteur s’attend à trouver quelque chose, et c’est plus facile de construire une base structurelle avec ce genre d’idées. Mais en tant qu’éditrice, j’avais travaillé sur de nombreux livres différents.

CB – Quelles étaient vos attentes, vos exigences vous poussant à publier un manuscrit, ou à l’inverse à le refuser ?

MLD – La chose principale est l’écriture en elle-même. Si on voit que la personne est douée dans l’écriture, dans le sens où ses phrases sont bien structurées, sont bien écrites, une bonne orthographe, etc. Je ne dirais pas que l’important est que le premier jet soit excellent, parce qu’il y a certains romans où l’auteur ne sait pas vraiment comment commencer, ou comment finir, et finalement les premiers ou les derniers chapitres sont médiocres, alors que le milieu est très bien. Ce qui est important, c’est de voir que l’auteur a une ligne directrice sur son travail, qu’il ou elle sait exactement où il veut aller. L’originalité, tout en restant dans une certaine structure « historique » est important. Ne pas essayer de réinventer complètement la roue, mais pouvoir l’enjoliver, et apporter quelque chose de nouveau dans un travail établi. Je pense aussi que la personnalité de

l'auteur joue beaucoup : parfois, on considérait des livres qui semblaient très biens, mais l'auteur semblait difficile de prime abord, à avoir des attentes beaucoup trop hautes, et il était difficile de travailler avec eux, de rééditer leurs livres, parce qu'ils étaient persuadés que leur livre était parfait du premier coup, et qu'il n'y aurait pas de travail éditorial à faire. Des auteurs comme ça, on les abandonnait très vite, parce que ça ne servait à rien. C'était une perte de temps, et ça devenait souvent une perte d'argent. Dans ces cas-là, on arrêta là le contrat.

CB – Comment définiriez-vous le genre littéraire du « roman », ou de la « novel » anglophone ?

MLD – C'est compliqué. Pour moi, tout ce qui est *novel*, et tout ce qui est « fiction » est de forme longue. Je ne sais pas ce que ça pourrait être d'autre. Si c'est un essai, on le voit directement ; si c'est une autobiographie ou une biographie, on le voit directement également. Bien sûr, si c'est une *short story*, c'est la forme. Dès qu'on a aussi la longueur, la manière dont c'est écrit, c'est un roman.

CB – Comment se sont déroulées les relations avec les auteurs, dans la phase de réception du manuscrit ou par la suite ?

MLD – En ce qui concerne la soumission aux maisons d'édition, ça dépend de la taille de la structure, en Grande-Bretagne en tout cas. Dans les maisons plus petites, en général, les auteurs s'adressent directement à l'éditeur, et l'éditeur ne reçoit pas des centaines de demandes par jour. C'est donc plus facile à gérer. Dans les structures de taille moyenne, on a un mélange entre les soumissions par l'auteur directement, et la recommandation par des agents. Ils sont là pour représenter l'auteur, et ont fait un travail de présélection pour l'éditeur ; ils ont souvent un peu amélioré le manuscrit eux-mêmes. Ils présentent des arguments commerciaux à l'éditeur pour essayer de vendre le livre. Dans les plus grosses structures, ils ne fonctionnent que par soumission des agents. Si l'auteur s'adresse directement à la maison d'édition, et que l'auteur choisit d'entrer en contact avec l'auteur, il y a généralement contact par email, et après une rencontre qui permet de décider si le livre plaît vraiment. Dans ce cas-là, l'auteur va venir voir l'éditeur directement, et ils commencent à discuter. D'abord d'argent, tout simplement, donc l'offre que l'éditeur peut faire à l'auteur pour son manuscrit pour le faire publier ; puis d'autres clauses de contrat, par exemple le travail qu'il y aura à faire, ou le délai de parution. Dans le cas d'un travail avec un agent, ce dernier est celui qui organise les relations entre l'auteur et l'éditeur. C'est lui qui prend contact, mais la plupart des agents permettent un contact assez rapide avec l'auteur ; d'abord parce qu'ils ne veulent pas passer leur temps à devenir le porte-parole de l'auteur, ensuite parce qu'il est toujours mieux d'avoir un contact direct avec l'auteur. S'ils pensent que l'auteur ne sera pas difficile, alors il n'y aura pas de raison pour eux de le cacher. Dans le cas d'un auteur beaucoup plus connu, l'éditeur et l'auteur interagissent beaucoup moins.

CB – Que pensez-vous de la figure de l'agent ?

MLD – Pour moi c'est presque naturel, surtout que l'exposition que j'ai à l'édition est américanisée. Un film américain parlant d'édition parle de l'agent. De la même manière, les *success stories* d'auteurs sont souvent faites par des auteurs anglo-saxons, il y a donc toujours un agent derrière. Cette figure-là ne m'est pas étrangère, et je n'ai pas trouvé choquant le fait qu'elle soit aussi présente. Je dirais que l'agent a un gros avantage, c'est le tri des manuscrits, que l'éditeur n'a donc pas besoin de faire lui-même. Il saura qu'il n'aura que de l'ordre de 5 % des manuscrits qui lui seront soumis par un agent, et que ceux-ci ne seront que de bonne qualité. Mais le problème des agents est qu'ils font souvent monter le prix des manuscrits. C'est un problème pour l'éditeur, mais pas pour l'auteur : celui-ci y a tout avantage. Un autre désavantage pour une maison d'édition est que les droits annexes sont limités, parce que l'éditeur aura le droit de publier le livre, mais pas nécessairement le droit de faire un ebook – même si maintenant ça va ensemble. Il n'aura pas les

droits audio, ou d'adaptation cinématographique. Soit il faut les renégocier, soit eux les vendent directement séparément. Beaucoup d'agents vendent maintenant directement à Amazon les droits audio des livres, et ne passent plus par les éditeurs. Ils peuvent aussi avoir leurs propres contacts dans le milieu cinématographique, alors ils ne vont pas passer par l'éditeur, surtout qu'ils perdraient une partie de leur commission s'ils le faisaient. A moins que l'éditeur puisse vraiment se targuer d'avoir des contacts dans le milieu, ce qui n'est pas le cas à moins de s'appeler Hachette ou Penguin.

CB – Combien de manuscrits receviez-vous dans vos différentes structures, et quelle était la proportion qui pouvait vous correspondre ?

MLD – Dans la première structure où je travaillais, je pense qu'on en recevait trois par semaine, et dans la deuxième, c'était plutôt de l'ordre de dix à quinze par semaine. Environ quatre cents par an. Il y a aussi ceux jetés directement dès qu'on reçoit l'email. En général, les auteurs font leurs recherches, et sélectionnent les maisons d'édition qu'ils veulent contacter surtout pour celles comme avec lesquelles j'ai travaillé, qui avaient un intérêt particulier pour des questions particulières. Pour la littérature écossaise, 100 % des livres étaient intéressants pour nous. Dans le cas de Jacaranda, 90 % des manuscrits nous correspondaient. Il faut aussi penser à la taille de la structure. Dans une grande maison, énormément de livres seront jetés. Mais dans une petite structure avec un intérêt très particulier, si le site internet dit que la maison d'édition ne publie que des auteurs provenant de minorités ethniques, il y a peu de chances qu'un homme blanc se fasse publier.

CB – Comment se déroulent les suggestions de coupe, de correction, de réécriture ; et comment amener l'auteur à accepter ces suggestions ?

MLD – Il est d'abord important de prévenir l'auteur dès le départ qu'il y aura des modifications dans son texte, avant de signer le contrat, et de voir leurs réactions. S'ils y sont ouverts, on peut continuer ; mais si la personne n'est pas ouverte aux commentaires, alors ce n'est peut-être pas la meilleure idée de le signer. Ensuite, on les prévient que le processus éditorial va commencer, on les informe de la date à laquelle ils pourront entendre les premiers commentaires. Ceux-ci seront d'abord généraux, plus sur la structure du livre lui-même : l'ordre des chapitres, s'il y a des réécritures générales à faire : par exemple ajouter un personnage, refaire la fin, etc. Dans une deuxième phase, l'auteur va avec un peu d'espoir travailler sur ces sujets. Il n'acceptera peut-être pas tous les commentaires : on doit aussi accepter cette idée, car cela reste son travail. L'éditeur n'a pas non plus le pouvoir de tout réécrire pour l'auteur ; il faut aussi qu'il puisse accepter que ce n'est pas son travail à lui, mais celui de l'auteur.

CB – L'auteur reconnaissait-il l'autorité de l'éditeur à proposer ces suggestions ?

MLD – La différence se fait entre les auteurs complètement débutants, et les auteurs un peu plus établis, qui ont un agent, etc. J'avais travaillé sur un roman policier qui se passait dans les Caraïbes, vraiment intéressant, mais je pense qu'il y avait une manière d'amener plus de suspense dans l'histoire, d'élaborer un peu plus certains personnages, et de mettre certaines situations sociales en avant. Il y a beaucoup de problèmes sociaux en Jamaïque, et ce n'est pas nécessairement ce dont on parle dans les romans ou les films qui se passent dans les Caraïbes. L'auteur a appliqué tous les changements qu'on lui a suggérés, et a retravaillé certains chapitres plusieurs fois sans broncher, parce qu'elle était très heureuse de pouvoir se faire publier. Ça a été vraiment facile de travailler avec elle, même si de prime abord, elle avait un fort caractère et croyait vraiment à certains personnages ; mais avec du débat, on pouvait lui faire entendre raison. En revanche, on a eu une expérience assez difficile avec un auteur plus établi, qui avait une espèce de « suivi » : il n'était pas populaire sur le marché, mais assez connu du milieu littéraire. Il a été très difficile de travailler avec

lui, surtout par rapport à moi, qui étais jeune et qui n'avait à ce moment que deux ou trois années d'expérience. Il a trouvé inacceptable de recevoir des commentaires de ma part ; j'étais une fille blanche, beaucoup plus jeune que lui, qui disait à un homme noir d'une quarantaine d'années comment écrire son livre, ce qu'il n'a pas du tout accepté. Chacun de mes commentaires était complètement rejeté par lui, voire moqué. Au bout d'un moment, il ne voulait même plus interagir avec moi ; on a fini par couper contact avec cet auteur. L'auteur a décidé de partir de son propre chef ; parce que l'éditeur avait payé l'auteur : à ce moment, on essaye quand même de le garder. – mais on pensait surtout qu'il y avait là un potentiel commercial, même s'il n'était pas de l'ordre des millions, au moins plusieurs centaines d'exemplaires. Il y avait un potentiel commercial à le garder et à essayer de le satisfaire, même s'il ce n'était pas de l'ordre des millions, au moins plusieurs centaines d'exemplaires. Ma cheffe a repris la main sur le sujet, mais il n'était toujours pas satisfait de la manière dont il avait été traité jusque-là, parce qu'il trouvait inacceptable de se retrouver avec l'assistante, et pas la cheffe elle-même, qui n'avait pourtant pas le temps. Elle avait d'autres charges à gérer et ne pouvait pas se concentrer sur tous les manuscrits.

CB – Cette avance sur droits était-elle systématique ?

MLD – En général, le seul paiement que l'auteur reçoit est une avance. Elle peut varier énormément. La première entreprise pour laquelle je travaillais n'avait pas d'argent dans ses caisses, donc on donnait à l'auteur deux cents livres sterling pour avoir son manuscrit, c'était symbolique. Pour la deuxième entreprise, on a été jusqu'à dix mille livres d'avance, pour une biographie de Trayvon Martin racontée par sa mère. Bizarrement, le livre a fait un flop total, peut-être parce que les gens n'avaient pas envie de lire ça. Je ne sais pas si ça a touché ou non le public ; il était en magasin, mais ne s'est quand même pas vendu dans l'édition britannique. C'était difficile à expliquer mais tout de même assez décevant, parce qu'on s'était battu contre deux autres très grosses maisons d'édition pour l'avoir, et on avait dépensé une grosse somme d'argent, mais finalement les auteurs n'étaient pas du tout impliqués dans l'édition britannique, et avaient du mal à passer du temps pour faire la promotion. C'est un cas où on a juste interagi avec l'agent et absolument pas avec les auteurs, et où on n'a pas touché au texte.

CB – En tant qu'éditrice, vous êtes-vous sentie très ou peu interventionniste ?

MLD – Aucun texte n'est parfait. Rien qu'avoir un regard extérieur, même s'il n'est pas professionnel, c'est important pour un texte. Il y a toujours des choses à améliorer, même si c'est parfois c'était juste au niveau des phrases qui pouvaient être mieux dites, des dialogues qui pouvaient être plus pointus, mieux amenés. On voit pour certains livres dès le début qu'il y a énormément de travail à faire ; après, c'est à l'éditeur de la structure de choisir s'il veut investir l'argent pour pouvoir mieux éditer ce texte. Ça prend du temps de l'éditeur, qu'il ne peut pas consacrer à un autre livre. En général, on ne prenait pas de textes qui étaient complètement à refaire, à seule exception que j'ai vivement regrettée : une autobiographie dont le premier chapitre envoyé était très captivant, mais le reste du livre n'a pas du tout suivi. On a un peu acheté le livre sur le premier chapitre en se disant qu'il y avait moyen de sauver le reste, et il a été très difficile de travailler avec elle, parce que ce n'était pas une auteure. Ce sont les erreurs qu'on fait et dont on apprend. Moi-même, je n'étais pas très interventionniste. Je ne posais pas ma « patte » sur les livres ; j'essayais juste d'aider l'auteur à les améliorer, et de rester en accord avec son esprit, son travail et sa plume. J'avais aussi ma cheffe, qui revenait souvent derrière moi pour s'assurer que c'était édité du mieux possible : elle ajoutait souvent des commentaires et du contenu ; elle était beaucoup plus interventionniste que moi.

CB – Quand vous êtes-vous sentie légitime à guider et conseiller un auteur en qualité de professionnelle ?

MLD – Je n’aurais jamais dit : « Je sais ce qui manque à ce texte », mais : « Moi, je pense... », « En tant que lectrice, j’aurais préféré lire ça ». Même si la plupart des auteurs avec qui j’ai travaillé étaient ouverts à des idées, ils se rendaient tout de même compte que j’étais assez jeune ; je n’avais pas non plus l’expertise de pouvoir dire savoir exactement ce qui va se vendre dans cette industrie. J’avais juste l’avantage d’avoir lu beaucoup de livres avant, d’avoir des conseils de personnes qui étaient plus expérimentées, qui avaient un meilleur regard pour ça. Si je n’étais pas sûre de mon opinion, alors je demandais conseils à mes supérieurs, qui pouvaient m’appuyer dans mes choix, ou alors être en désaccord avec moi, et j’acceptais leur autorité.

CB – Le plus important dans la relation avec un auteur est-il un contrat juridique clair, la relation de confiance que vous allez bâtir avec lui, l’autorité de l’éditeur, ou encore autre chose ?

MLD – La confiance de l’auteur envers l’éditeur est importante : qu’il ne va pas complètement détruire son texte, le ruiner avec une mauvaise affaire, de mauvaises ventes, une mauvaise promotion ; et que l’auteur soit réceptif aux commentaires. Et la confiance de l’éditeur envers l’auteur, dans le sens où l’auteur va être coopératif, va être capable de faire son autopromotion, etc. C’est une confluence dans les capacités mais aussi la bonne foi de chacun.

CB – Comment prévoir les attentes du lecteur, transformer l’œuvre pour y répondre ?

MLD – Ça dépend du genre du livre. Si c’est un livre commercial, certains tropes reviennent. Des éléments propres à un certain genre de littérature. Par exemple, dans une romance, c’est toujours le moment *meet cute*, lorsqu’un garçon et une fille – ou deux garçons, ou deux filles – se rencontrent, qu’il va y avoir l’étincelle. Ce sont des éléments auxquels on s’attend, donc il y aura toujours une dispute au milieu ; une personne qui va s’interposer dans le couple, etc. Mais un roman a le devoir de se distinguer des autres, soit par la qualité de son écriture – parfois, on peut faire une histoire qui est exactement la même que d’autres, mais tellement bien écrite que le lecteur est plongé dedans – ou soit à se servir d’éléments nouveaux. Il y a plusieurs manières de réinventer une histoire. Dans la deuxième maison d’édition où je travaillais, simplement en mettant des personnages de couleur, des gens qui viennent d’un autre milieu social aussi. Combien y a-t-il eu de versions de *Roméo et Juliette* qui ont été réécrites, mais juste en les mettant dans un milieu différent, on créait une nouvelle histoire ? *Emma* de Jane Austen a été réécrit par d’autres gens des dizaines de fois : on l’a mis à chaque fois dans un contexte actuel, etc., et on a réussi à faire des réinventions complètement différentes.

CB – Pourriez-vous me raconter une réussite éditorial, et un échec ?

MLD – Le deuxième n’est jamais arrivé, dans aucune des structures où j’ai travaillé. C’est une réponse assez cynique, mais la réalité est que les romans ne se vendent pas, et que les livres de *non fiction* se vendent bien. En général pour le roman, la qualité n’a pas beaucoup d’importance : les romans se vendent difficilement, à moins que l’auteur ait une grosse promotion de la part de l’éditeur, ou bien ait déjà un nom connu. Les livres de *non fiction* ont parfois un sujet complètement décalé, mais ils se vendent excellemment bien. On a publié un livre de géologie sur une petite île d’Ecosse, et c’était le *best-seller* de toute la maison, il a été beaucoup primé. Pour les déceptions, hormis le livre de Trayvon Martin, on a aussi publié un livre sur le Wu-Tang Clan, par un des membres auxiliaires du groupe, qui n’a pas aussi bien vendu qu’on le pensait. Encore une fois, on avait dépensé énormément d’argent pour l’avoir. C’était un très bon livre, mais qui ne résonnait pas nécessairement en Grande-Bretagne.

CB – Comment se déroule la promotion des livres ; quels sont les outils et les moyens engagés ?

MLD – Je parle encore en termes de petites structures, parce que les grandes vont utiliser la publicité dans le métro, dans les magazines, etc. Mais les petites structures ont plusieurs moyens pas trop coûteux de faire de la promotion pour leurs auteurs. La première, c'est une publication qui annonce la parution du livre dans le *Bookseller*, qui est l'équivalent du *Livres Hebdo* en France. A la fin du magazine, il y a une liste des livres qui vont sortir dans les mois à venir, et là, en ayant de bons contacts avec cette revue, on peut demander d'annoncer le livre, voire d'y mettre la couverture, ce qui attire l'attention des libraires. Quant au lancement lui-même, il peut se faire *via* un événement, qui se fera soit dans une librairie, soit dans un autre endroit si l'auteur pense pouvoir amener assez de personnes. Il y a une collaboration qui se fait avec les librairies, même si ces dernières s'attendent généralement à ce que l'éditeur et l'auteur amènent les gens. Une troisième manière de faire était d'exploiter les festivals pour promouvoir les auteurs : ils font des lectures, etc. Mais c'est une vente qu'il faut faire auprès des festivals : il faut pouvoir les convaincre que l'auteur peut remplir une salle. Il y a différentes tailles de festival, mais cela reste une réalité. Si les auteurs ne sont pas assez connus, ils signent un livre gentiment, mais c'est plus amicalement, pas par valeur. En général, les auteurs n'étaient pas extrêmement connus ; il y avait quand même des exceptions. Chez Unbound, on a publié des personnes assez connues, dont Terry Jones. Le fondateur d'Unbound était aussi auteur sur la série *QI* de la BBC, un *panel show* présenté par Steven Fry. Celui-ci invitait dans son émission des auteurs que l'on publiait. On a aussi publié des livres du chanteur de Slade. C'étaient des personnalités, donc les amener en festival pouvait avoir un sens ; mais si c'était l'auteur lambda, lui n'attirait pas le public tout seul, il fallait donc l'aider. Ensuite, il y a les réseaux sociaux, forcément : c'est à l'auteur lui-même de faire la promotion, et de pouvoir mettre le livre dans le fil des influenceurs. Je pense que c'est vraiment devenu très important maintenant. Ici, on l'envoyait à quelques personnes ; le public était encore une fois très ciblé, même si on visait le plus large possible : les publics minoritaires sont en attente de ces livres-là, parce qu'ils n'en ont pas beaucoup vu dans leur vie. L'inclusivité est vraiment une tendance nouvelle, un phénomène de mode plus qu'autre chose pour les grands éditeurs, donc ils publient parce qu'ils savent que ça va vendre, et pas par conviction.

CB – Comment se passaient les relations avec les critiques, la presse, ou les autres tiers de légitimation ?

MLD – Il n'y a pas beaucoup de critiques littéraires restant en Grande-Bretagne, ni beaucoup de journaux publiant des revues littéraires ; quand ils le font, c'est juste au sujet des quelques livres très populaires qui viennent de sortir, et cela ne nous concernait pas. On envoyait quand même le livre à plusieurs publications, surtout des magazines et des webzines. Ils faisaient parfois des petits articles, mais en général, ça n'influait pas les ventes. C'est un travail assez simple : il faut juste avoir un contact avec la personne. Si on envoie un livre directement à un journaliste, il ne l'ouvrira jamais. Si on a les contacts dans le monde du journalisme, c'est plus simple. Après, on avait chez Unbound une excellente publiciste, qui avait travaillé avec G.R.R. Martin pour la promotion de *Game of Thrones* : elle avait donc l'expérience d'avoir travaillé dans une grosse boîte et connaissait beaucoup de gens. C'était pour elle facile de faire passer des gens à la radio, et de pouvoir promouvoir des auteurs dans des festivals. J'ai eu peu de contacts par rapport à ça, puisque les structures pour lesquelles j'avais travaillé auparavant étaient trop petites pour cela. La deuxième avait sa propre publiciste, qui avait commencé plus bas : elle n'avait pas nécessairement beaucoup de contacts, mais elle s'en est fait sur le tas. Ce sont vraiment les contacts qui apportent.

CB – Contactiez-vous des amateurs comme des blogueurs, des booktubers, qui pouvaient vous aider à faire une promotion, à donner une visibilité aux livres à moindre coût ?

MLD – Plus la structure est petite, plus on a tendance à faire ça. Quand une publiciste est bonne, elle a tendance à regarder les réseaux sociaux, à suivre les blogueuses, à leur parler, à proposer des

livres, etc. Celles-ci font ensuite de la promotion auprès de leurs *followers*, les invitent à des événements pour les motiver, etc. Parfois, c'est même l'auteur qui les contacte directement, c'est un peu spécial pour ces personnes-là.

CB – Le jugement amateur et les nouveaux relais de la prescription changent-ils le travail de l'instance éditoriale ?

MLD – Je pense que non. Elles changent le travail des relations publiques, des communicant-e-s, mais pas celui de l'éditeur. J'ai grandi dans ce milieu-là, et je n'ai pas l'expérience de ne pas avoir connu internet. Pour moi, qui lisais des *fan fictions* quand j'étais adolescente, c'est complètement normal d'avoir un regard amateur sur la question.

CB – Les prix littéraires aident-ils au succès d'un livre ou est-ce superflu, à part pour les prix les plus prestigieux ? Peuvent-ils aider au lancement de la carrière d'un auteur ?

MLD – Il y a environ cinq prix littéraires en Grande-Bretagne qui ont de l'importance, et le reste ne compte pas. Le prix le plus important est le Man Booker ; quand un livre l'obtient, il est certain de vendre au moins 50 000 exemplaires suite à sa victoire. Il faut savoir que la plupart des prix littéraires demandent un engagement financier de la part de l'éditeur afin d'assurer les très gros tirages requis par l'obtention du prix, de pouvoir modifier la couverture du jour au lendemain, pour pouvoir indiquer que le livre est gagnant du prix, etc. Le petit frère du Man Booker est le Man Booker International, qui récompense les livres traduits. Jacaranda a eu un de ses livres parmi les finalistes de ce prix, et ça a constamment amélioré les ventes pendant un an. Elles n'ont jamais été exceptionnelles – je ne pense pas qu'on ait dépassé les 20 000 exemplaires – mais ont permis que le livre soit toujours en librairie, qu'il s'en vendrait au moins quelques exemplaires tous les mois. C'était celui qui se vendait le mieux au format ebook, parce qu'Amazon le mettait au-dessus de la liste. Toutefois, la plupart des gens n'associent pas les différents livres d'un éditeur, même pour les plus grosses structures. Les gens ont du mal à penser à un éditeur quand ils achètent un livre. C'est quelque chose qu'on remarquait, nous, parce qu'on travaillait dedans, mais la plupart du temps, les lecteurs n'en ont pas conscience. Sinon, parmi les autres prix qui ont aussi énormément d'impact sur les ventes, il y a le Women's Prize for Fiction, qui s'appelait avant le Bailey's Prize, prix décerné à des auteures féminines. Les autres prix ont beaucoup moins d'importance, et ne représentent pas des récompenses très intéressantes financièrement pour l'auteur, mais juste symboliques. On a tout de même eu plusieurs auteurs qui ont eu des prix, comme le Betty Trask, décerné à des auteurs venant de débiter mais qui semblent prometteurs ; c'est donc vraiment plus du point de vue littéraire : une écriture assez particulière, etc. Ils ont également tendance à récompenser les petites maisons d'édition. Il y a aussi le prix du Design, qui a beaucoup d'importance en Grande-Bretagne. Il récompense les éditeurs plus que les auteurs. Ces livres-là sont mis en avant dans les librairies : en Grande-Bretagne, l'aspect est primordial. Un beau livre va se vendre bien mieux qu'un laid. Je sais qu'en France, les couvertures sont beaucoup plus simples. Il y a plus de travail sur la matière utilisée, les finitions, etc. En général, plus le livre est cher et mieux il se vendra.

CB – Comment se passaient les relations avec les graphistes et les maquettistes ?

MLD – Unbound avait un directeur artistique dans l'entreprise, qui faisait très peu de couvertures lui-même mais choisissait des indépendants pour les réaliser. Il faisait un travail de sélection, présentait les travaux pendant une réunion hebdomadaire pour que les éditeurs puissent donner leur avis ; et les présentait aux auteurs qui étaient les dernières personnes à choisir la couverture finale. On donnait à l'auteur trois choix. Ces choix étaient donc sélectionnés en amont par l'éditeur, parce celui-ci savait qu'ils allaient vendre. Les choix étaient donc bons commercialement. C'est différent partout, mais cette manière de faire est la plus fréquente. C'est pareil dans toutes les grandes

structures. Chez Jacaranda, on choisissait nous-mêmes les *freelancers* pour pouvoir proposer différentes alternatives aux auteurs ; on les laissait plus ou moins choisir, parce qu'on les avait triés sur le volet auparavant. En revanche, dans la première structure, on allait à l'économie et on prenait le même *designer* pour toutes les couvertures, donc elles se ressemblaient toutes un peu.

CB – Le titre donné à un livre était une décision éditoriale ou auctoriale ?

MLD – Si le titre était bon, alors on le gardait ; par contre, s'il n'était pas bon, c'était souvent une bataille avec l'auteur pour le changer. Ce n'était pas nécessairement qu'il était mauvais, c'est juste qu'on pensait qu'il pouvait mieux se vendre sous un autre titre. Ce n'était pas genre *L'Histoire de ma vie*, mais des titres où on pensait pouvoir faire un jeu de mots, ou bien le relier à une référence connue. J'avais demandé à ce qu'on publie un roman d'amour indien initialement titré *Runaway Writers*, mais pour nous, ça n'inspirait vraiment rien. On l'a donc appelé *The Writers' retreat*, parce que ça parlait d'une « retraite » pour auteur débutant, ça avait donc beaucoup plus de sens. On s'est battu avec l'auteur, qui ne voulait absolument pas changer son titre. L'auteur pense généralement beaucoup à son titre, et l'éditeur va lui casser son délire.

CB – Vos auteurs-marques avaient-ils un traitement particulier ?

MLD – Dans la troisième structure, rien du tout. Ils avaient aussi besoin de faire financer leur livre, donc c'était plus facile, puisqu'on savait qu'ils allaient se financer assez rapidement, et qu'on allait du coup pouvoir faire des bénéfices. C'est après avoir dépassé le budget que l'auteur commence vraiment à gagner de l'argent. Toutefois, la plupart des auteurs étaient traités de la même manière.

CB – Le passage en poche aide-t-il au succès d'un livre, à construire une image d'auteur, ou bien est-il la conséquence du succès qui confirmerait une visibilité déjà acquise ?

MLD – En France, ça fonctionne de manière complètement différente : un livre a besoin d'avoir eu du succès pour pouvoir passer en poche. Mais en Grande-Bretagne, soit un livre a eu du succès et va être lancé en *paperback*, soit le livre n'a pas eu de succès mais on pense qu'il pourrait en avoir s'il était publié moins cher, dans une édition plus accessible. L'avantage du livre de poche, comme en France, est bien sûr qu'il peut se vendre dans les supermarchés. On a fait ce passage en *paperback* dans la première structure. Mon avis est qu'on devrait passer tous les livres en *paperback* ; je ne vois pas l'intérêt du *hardback*. Ça coûte très cher à produire et à acheter, alors que le livre est bien moins cher en Grande-Bretagne qu'il n'est en Belgique. Un livre relié, broché, avec une couverture dure, sera à 18 £, ce qui n'est rien du tout, alors qu'un *paperback* sera à 8 £ en général. Le livre *hardback* est beau pour se constituer une collection mais n'est pas pratique à lire. On a souvent peur de l'abîmer. Les Français aiment beaucoup leur objets-livres. Celui-ci est quand on aime le livre en tant qu'objet, mais le « livre-objet » n'a aucune importance, comme si on pouvait jeter le livre après la lecture. Ceci étant, on a vu que le passage de l'un à l'autre permet une relance, une deuxième promotion de l'auteur. Parfois, on peut repasser par des publications, on peut faire une deuxième tournée des magazines de littérature, des blogs, etc. Le prix est souvent préférentiel et les libraires les préfèrent aussi, puisqu'ils peuvent en mettre plus : il y a un gain de place qu'ils apprécient, peuvent les empiler sur les tables. C'est à celui qui aura la plus belle couverture.

CB – Quelle était la position de vos auteurs par rapport à la traduction de leurs œuvres ?

MLD – Parfois, les livres étaient publiés dans un autre pays, en Amérique du Nord par exemple ; ou à l'inverse, on achetait les droits britanniques et on publiait des livres en provenance des Etats-Unis ou d'un autre pays anglophone. Mais on n'a jamais vendu les droits dans une langue étrangère. Nous faisons parfois de la traduction de livres, en revanche. Nous avons traduit des livres du français vers l'anglais chez Jacaranda. Il y a également une autre forme d'adaptation : nous avons

vendu des droits cinématographiques de livres chez Unbound.

CB – Quelle était la politique de vos maisons sur le livre numérique ?

MLD – La plupart des maisons publient leurs propres ebooks. C'est quelque chose qui vient automatiquement : la version numérique est publiée en même temps, voire à l'avance pour pouvoir faire un peu de *buzz*. Il y a néanmoins des plateformes qui permettent de poster des chapitres en exclusivité, voire de rendre le livre entièrement gratuit pour des grands lecteurs, comme sur le site Babelio. Le problème des livres numériques est qu'ils coûtent souvent le même prix que les livres papier, ce qui n'a pas beaucoup de sens pour moi, à moins qu'il n'y ait de grosses promotions dessus : là, le prix chute de manière dramatique et les livres peuvent être vendus pour 99 centimes. Amazon avec Kindle ou Kobo font des promotions de ce genre, par exemple avec les « livres d'été », juste avant les vacances. On peut soumettre ses livres à ces promotions en sachant qu'on gagnera zéro argent dessus. Si on prend le livre et qu'il est vendu pour 99 centimes, Amazon prendra 30 % dessus. L'éditeur ne fait ça que pour avoir de la visibilité. On pensait pouvoir vendre quelques livres papier en plus après, parce que l'ebook ne rapportait absolument rien. C'est un risque financier, mais on est obligés de le faire car des gens ne vont lire que ça. Ou d'autres vont d'abord lire le livre sur Kindle, et achèteront après le livre papier. Et puis, si ça se vend en volume suffisant, ça commencera à rapporter de l'argent, mais ce volume est à plus de 2 000 exemplaires, donc ça reste difficile. Certaines maisons d'édition ne font que ça, parient sur ce modèle économique en diffusant énormément de livres, de genre très facile – donc du commercial : romans d'amour ou policiers, etc., qui se lisent très vite, font en général 150 ou 200 pages, et se vendent à prix cassé.

CB – Comment voyez-vous le futur du livre, imprimé et numérique ?

MLD – Je ne pense pas qu'il y ait beaucoup de choses qui vont changer du point de vue numérique. Du moins, pas maintenant, pas avec notre génération. Peut-être que dans une génération, les gens voudront lire plus sur tablette que maintenant. Je connais des gens qui ne lisent que sur tablette, mais d'autres qui ne jurent que par le papier, donc il y aura toujours deux écoles. Quand les enfants commenceront à n'utiliser que des tablettes à l'école, là, le livre papier sera en danger : ils n'auront plus que cet accès-là, ne connaîtront plus que ça, et ne voudront pas revenir au papier à moins d'être nostalgiques. Quand ils ne seront plus habitués à utiliser du papier dans leur vie quotidienne, alors le livre papier ne leur semblera pas un choix logique. Mais je pense qu'il y aura toujours du livre papier, au moins pour les cinquante prochaines années, parce qu'il y aura encore des gens de notre génération qui le préféreront, et toujours des nostalgiques. De plus, quelques médias se transcrivent mieux sur papier, comme les *comic books*, qui sont mieux imprimés que sur écran. Ce n'est pas une question de lecture : lire un Omnibus sur tablette est plus facile question poids. Ça peut être plus agréable à parcourir en numérique. Tout dépend de la manière dont on a été habitué à lire, et qu'il n'y aura pas de destruction totale de l'objet-livre, surtout qu'il rapportera toujours plus d'argent à l'auteur et à l'éditeur. Les deux n'ont donc pas intérêt à voir le livre imprimé disparaître.

CB – Que pensez-vous de la précarisation du travail de l'écrivain ?

MLD – C'est dommage d'un côté, et de l'autre, si on rend les livres moins chers comme c'est le cas en Grande-Bretagne, plus de gens lisent et ont accès au livre. Les gens ont plus de possibilité d'acheter des livres, parce qu'il y en a plus qui coûtent moins de 10 £. Les bibliothèques ont plus de budget pour acheter des livres, donc les gens qui n'ont pas assez d'argent pour aller dans les librairies peuvent lire plus de livres. En Belgique, il est beaucoup plus difficile de trouver des ouvrages à des prix raisonnables ; on peut certes en trouver en supermarchés, mais ça sera surtout le tout-venant.

CB – L'autopublication, en ligne ou non, dépasse le rôle de l'éditeur comme interlocuteur et s'adresse directement au lecteur. Quelle est votre position à ce sujet ?

MLD – Ma position n'est pas particulièrement positive, parce que je trouve que le travail de l'éditeur est irremplaçable. Certains auteurs sont naturellement doués pour écrire, mais je pense qu'aucun ne produit de manuscrit parfait du premier coup ; le problème que j'ai avec cette autoédition, c'est qu'elle n'est pas loin de la *fan fiction*. C'est un travail amateur, qui est mis à la disposition de tous. C'est très bien que les gens puissent y recourir : ça leur permet parfois de se faire publier par de plus grosses maisons d'édition, voire des maisons d'édition tout court. Mais en général, ça reste du travail amateur.

CB – Certains exemples rencontrent le succès, comme E.L. James ou, en France, Agnès Martin-Lugand. Ce schéma pourrait-il se démocratiser dans le futur ?

MLD – La chose qu'on oublie, c'est que ça paraît facile de s'autopublier, mais ça demande énormément de travail de la part de l'auteur. C'est un investissement conséquent en termes de temps et de ressources financières, parce que l'auteur doit passer sa vie à se promouvoir pour pouvoir avoir un lectorat minimum. Il n'a pas nécessairement envie de faire cet effort quand il est publié par une maison d'édition ; ou du moins l'effort est moindre parce qu'il se retrouvera dans une librairie, il aura de la visibilité, le travail sera mieux produit. C'est aussi un investissement financier : à moins qu'un auteur soit très confiant, il a tendance à passer par des relecteurs, des metteurs en page, etc. Donc il aura dépensé beaucoup d'argent. J'ai conseillé récemment à une auteure l'ayant fait d'attendre et de se faire publier par un vrai éditeur, mais elle avait trop envie de faire publier son livre, donc elle l'a fait passer par une « maison d'édition boutique », comme on appelle ça, qui lui a fait payer l'édition de son livre. Il n'y a aucun travail éditorial dessus, l'édition est sur du papier blanc, en grosses lettres, ce n'est pas cher et laid. On le retrouve dans les librairies quand même, mais ça ne se vendra jamais parce qu'il n'y a aucun travail qui a été fait dessus par l'éditeur. Je trouve ça complètement irrespectueux envers l'auteur.

CB – Certaines structures d'autoédition proposent des services de suivi, souvent payants, et présentés comme équivalents au travail d'un éditeur traditionnel. Qu'en pensez-vous ?

MLD – L'auteur ne devrait pas payer pour faire publier son livre. C'est à l'éditeur de prendre le risque, parce que c'est lui qui a le plus de gains financiers derrière. C'est un abus de la confiance de l'auteur de le faire payer pour éditer son livre. Personnellement, je ne lis pas de livres autopubliés. Je suis peut-être snob.

CB – Que conseilleriez-vous à un écrivain voulant être publié ?

MLD – Je dis toujours la même chose : c'est de trouver un agent, de lui soumettre son texte. Il peut y avoir des cas particuliers, mais en général, s'il n'est pas assez bon pour être pris par un agent, c'est parce qu'il n'est pas assez bon pour être publié. Sinon, essayer de trouver une maison d'édition qui correspond à ce qu'on écrit. Essayer d'améliorer son manuscrit un maximum, de soigner sa présentation, et ensuite faire des recherches pour savoir quelle genre de maison conviendrait pour le livre ; ne pas pêcher trop large : essayer d'abord petit, puis aller voir ailleurs.

CB – En étant la plus synthétique possible, selon vous, qu'est-ce qu'un auteur, et qu'est-ce qu'un éditeur ?

MLD – Un auteur est quelqu'un qui a écrit une œuvre et qui se fait payer pour la publier. Avant ça, il n'est qu'un amateur. Un éditeur est une personne passionnée par les livres, qui travaille avec un auteur pour améliorer un manuscrit et le rendre présentable pour l'édition.

Patricia Duliscouet – éditrice numérique (StoryLab/Editions du Manuscrit), directrice d’une plateforme d’autoédition numérique (Iggybook)

CB – Pourriez commencer par me raconter le parcours qui vous a menée jusqu’à vos responsabilités actuelles ?

PD – Après des études à Science-Po, j’ai été journaliste pendant vingt-trois ans. La presse ayant évolué de façon peu passionnante de mon point de vue, je voulais en sortir pour aller vers l’édition. En 2012, j’ai alors rencontré un des créateurs de StoryLab qui m’a présenté son projet de start-up né deux ans auparavant, qui en était à ses tous débuts et était à l’époque purement orientée vers des écrits de création destinés au numérique. Séduite, je suis rentrée comme investisseur actif dans le projet, travaillant sur tout le développement éditorial. L’idée était d’aller chercher des auteurs, déjà relativement connus et établis, comme Irène Frain, Vincent Ravalec, etc. à qui on proposait de faire des expériences, d’écrire pour le numérique. Notre catalogue était assez renommé et de qualité, ce qui n’était pas courant dans le numérique ; on a gagné le Prix du Livre numérique deux fois. Mais avoir des bouquins reconnus comme étant de qualité ne suffisait pas à former une équipe ; on s’est donc mis à faire de la prestation de service pour des éditeurs. Le plus naturel à l’époque était de travailler sur les livres enrichis, à la grande mode en 2012-2013 et que tous les éditeurs voulaient faire. On a monté beaucoup de projets, par exemple les éditions XO ; l’idée de Bernard Fixot était que le livre numérique ne devait pas devenir un jeu vidéo, mais ajouter des choses pertinentes. On a bossé avec Gaumont, pour insérer des pastilles vidéos courtes de leur patrimoine d’archive dans des livres, de la même façon qu’on met une illustration au fil de la lecture. On a également fait un livre enrichi de *Beauvoir in Love* d’Irène Frain, qui raconte l’histoire du grand amour de Simone de Beauvoir pour Nelson Algren, publié chez Lafon. Ce livre enrichi s’intitule *Beauvoir, l’enquête*, et raconte comme l’auteur est partie à la recherche des archives à l’aide de petites vidéos, de cartes... On a aussi beaucoup travaillé avec la collection « Pour les nuls », sur des livres d’anglais ou de guitare, en rajoutant à nouveau des vidéos, des exercices interactifs, etc. Les éditeurs étaient tous prêts à dépenser pour créer les livres numériques ; mais ça reste un budget conséquent : c’est du temps d’éditorial, de graphiste, etc. Ces livres n’ont donc jamais été vraiment promus. Il y avait aussi un problème technique : pour que l’expérience client soit intéressante, il faut lire l’ouvrage sur un Ipad ; ça ne marche pas bien sur un Kindle ou une petite liseuse. Mais à l’époque, le marché de l’Ipad n’était pas assez développé assez pour que ça explose. Le marché du livre enrichi n’a pas trouvé sa place et n’a donc jamais vraiment démarré. Nous avons vécu sur cette mode pendant à peu près deux ans, puis les éditeurs ont très vite arrêté de nous commander ce genre de choses. Maintenant, il y a peut-être plus de tablettes, mais les gens lisent peu dessus ; à l’inverse, le livre audio explose. Il correspond aussi à un mode de vie de gens qui sont beaucoup dans les transports. C’est la seule innovation qui a bien trouvé sa place.

CB – Pourriez-vous décrire votre activité, dont la particularité est de se diviser en trois domaines : Le Manuscrit, Storylab et Iggybook ?

PD – Les choses se sont faites de manière chronologique. Le démarrage s’est fait avec Storylab, sur l’écriture dédiée au numérique. Notre relation avec les éditeurs se développant, nous avons identifié un problème récurrent : ceux-ci n’avaient pas d’outils numériques de promotion du livre et de leurs auteurs. Nous avons donc fait les prémices de ce qui est devenu Iggybook, plateforme dédiée à cette promotion. L’idée à l’origine était de permettre à n’importe quel auteur, qu’il soit édité ou autoédité – puisque notre cible au départ, c’était plutôt les éditeurs – de pouvoir créer des sites très facilement et de manière gratuite. Un auteur – ou un éditeur – peut créer son compte, une page sur laquelle raconter sa biographie, mettre des photos, éventuellement des revues de presse, etc, et sa bibliographie avec autant de pages que l’auteur a écrit de livres. Dans chaque page de livre, il

pourra mettre lui-même la couverture, toutes les métadonnées, des liens d'achat vers des plateformes de vente en ligne comme FNAC, Decitre, Google, Amazon, ou même vers des librairies si ce livre y est distribué. Ceci permet à cet auteur, quand il va par exemple faire des partages de son livre sur Facebook, d'insérer un lien vers une page où le lecteur pourra directement acheter sur la plateforme qui l'intéresse. Suite à cette idée de départ, nous avons branché en 2016 sur cette même plateforme un outil de création d'ebooks pour permettre aux auteurs de s'autoéditer, créer leurs propres livres. Cet outil s'appelle la « Iggybook Factory » et permet à l'auteur, même pas très doué en informatique, de créer très facilement son livre numérique, à partir d'un fichier Word : il copie-colle, chapitre par chapitre, upload sa couverture, puis récupère l'ebook au format ePub. Ce n'est que là que le système devient payant : l'auteur voulant mettre en vente son livre doit payer 49 € ; la mise en vente sera automatique, en raison de notre partenariat avec Eden Livre. Via Eden, nous mettons l'ebook en vente chez tous les libraires numériques. Toute la création de site d'auteur et d'ebook est gratuite, mais plus dès lors qu'il y a une mise en vente. Quelques temps plus tard, nous avons réalisé que les auteurs trouvaient frustrant de ne pas pouvoir publier leur livre en papier. On s'est alors rapprochés de Hachette, avec qui on a signé un contrat de distribution et d'impression à la demande. Tous les livres publiés sur Iggybook qu'un auteur souhaite en papier sera référencé chez Lightning Source, service d'impression à la demande de Hachette ; si l'auteur le souhaite, le livre sera automatiquement mis dans le système de distribution de Hachette et pourra être commandé via Dilicom chez tous les libraires physiques. Cette partie Iggybook s'est progressivement construite ; d'abord par la promotion du livre, puis par l'autoédition numérique, puis par l'autoédition papier. Celle-ci continue avec des formules qui sont à 99, 199 et 499 €. En fonction de ce que l'auteur souhaite payer, on va faire une plus ou moins grande partie du travail éditorial pour lui. En parallèle, à la même époque, les éditions du Manuscrit, une boîte d'édition vieille d'une vingtaine d'années, nous ont contactés pour nous proposer de reprendre leur activité. Au début, on les a repris en location gérance, et depuis cette année, on est propriétaires. Eux se disaient éditeurs, mais prenaient tout et n'importe quoi, et publiaient tout en fiction à compte d'auteur. On a donc fait le ménage dans l'activité pendant un an et demi, en arrêtant toute l'édition de fiction, qui ne correspondait pas à ce qu'on voulait faire. On renvoie les auteurs qui veulent en faire sur Iggybook. On déteste le mélange : soit c'est de l'autoédition, soit c'est de l'édition, mais il ne faut pas mélanger les deux. Mais si toute l'autoédition de fiction part vers Iggybook, on a beaucoup retravaillé et développé l'édition universitaire pour la marque Editions du Manuscrit, qui avait déjà été mis en place depuis cinq ou six ans. C'est un beau catalogue dans lequel sont montés des partenariats avec plusieurs institutions, en général un labo universitaire qui va signer une convention avec les Editions, pour développer une collection. Un directeur de collection, maître du contenu, va faire les propositions de textes, et les travailler en collaboration, car ce sont souvent des ouvrages collectifs. Nous allons les aider sur toute l'édition pure, soit la correction du texte, la mise en page, le référencement, la couverture, etc. On a aussi retravaillé le graphisme, et la distribution, notamment auprès des bibliothèques. Aujourd'hui, les Editions du Manuscrit travaillent avec l'université de Cergy sur des ouvrages de géographie, la Sorbonne sur de la sociologie, Tours sur l'Histoire, Guangzhou sur des études franco-chinoises... Une autre collection a été montée avec la Fondation pour la mémoire de la Shoah, qui compte une centaine de livres, ainsi qu'avec Casip-Cojasor, fondation d'aide sociale. Ce catalogue donne une « marque » universitaire, qu'on trouve évidemment aussi en papier et en numérique, via Eden et via Hachette. Notre troisième marque éditoriale est donc Storylab, complètement réorientée maintenant sur l'édition professionnelle. Là, le travail est notamment fait avec des entreprises ou des fédérations. Dans ces trois domaines, notre cœur de métier est toujours de fabriquer du livre : travail d'édition, de maquette, de distribution, de création de couvertures, etc. On peut résumer nos activités à celles de prestataire de services éditoriaux, de *packager* éditorial ; ces services d'édition sont adaptés aux types d'auteurs avec qui on va travailler selon le public. Les universités ou fondations partenaires pour Manuscrit sont évidemment maîtresses de leurs contenus : C'est eux qui savent, et c'est leur savoir qu'ils veulent mettre en avant. On ne va pas intervenir sur le contenu, sauf si on voit des choses complètement incompréhensibles. Les projets sur Storylab sont beaucoup plus poussés : on travaille main dans la

main avec l'entreprise pour concevoir un projet éditorial, l'accompagner dans la structuration de l'écriture. Sur Iggybook, le travail est moins poussé car les gens payent en fonction du service qu'ils veulent : correction, bande-annonce vidéo, divers forfaits standards... On fait tout le travail d'un éditeur, sauf que ce sont des services payants. En autoédition, on est sur un créneau plutôt qualitatif. Nos coûts sont peut-être plus élevés que certains de nos concurrents, mais l'auteur sait que son bouquin sera un vrai livre, bien mis en page, avec tous les codes de la typographie respectés, avec une couv' qui tient la route. Notre optique est d'avoir une relation auteur-éditeur complètement adaptée à ce que veut l'auteur. Ce n'est pas juste un formulaire en ligne, où on balance son Word. On les bichonne, parce que c'est notre spécificité dans ce marché-là.

CB – Storylab semble avoir des catégories de fiction, de littérature, comme du roman noir. Comment cela s'explique-t-il ?

PD – C'est ce qui existe toujours de notre activité d'origine, puisqu'on a gardé le catalogue ; mais c'est quelque chose qu'on ne développe plus beaucoup. Ça nous arrive toutefois : on a fait dans l'année deux ou trois livres. Ce sont par exemple des auteurs de renom déjà édités chez d'autres, qui ne veulent pas retourner chez leur éditeur sans avoir envie non plus d'être totalement dans l'autoédition, mais qui veulent avoir un éditeur leur laissant plus de liberté ; qu'il y ait une relation différente par rapport à un éditeur classique. Je pense par exemple à Karine Lambert, qui a publié plusieurs livres chez divers éditeurs. Il peut aussi s'agir de quelqu'un sortant du lot chez Iggybook, et qu'on va passer chez Storylab pour le pousser un peu plus. On continue donc à faire un peu de fiction, mais c'est du cas par cas.

CB – Vous proposez sur le site d'Iggybook un outil de gestion de manuscrits numériques, utilisé par Belfond, Lattès, Lafon et les Presses de la Cité. Comment cela fonctionne-t-il ?

PD – C'est complètement à part, et fait partie des services que l'on rend aux éditeurs. Le principe est un formulaire qui évite aux éditeurs de recevoir tout de façon très désordonnée, par mail ou autre. L'auteur va remplir le questionnaire qui permet d'avoir de façon bien organisée sa biographie, le genre du livre, le titre, etc. Nous gérons les manuscrits uploadés en back-office, ce qui permet à l'éditeur d'avoir tous ses manuscrits avec la date de réception et d'envoyer des mails automatiques, par exemple de bonne réception du manuscrit. Cela lui permet ensuite de le lire, ou de l'envoyer à son réseau de lecteurs, et de l'annoter ensuite comme « lu », « à lire », « à rejeter », « à accepter », etc.

CB – Pourquoi, selon vous, ce système n'est-il pas démocratisé ?

PD – Les éditeurs sont très à l'ancienne : il y en a encore qui veulent absolument travailler avec du manuscrit papier, alors que ça encombre leurs couloirs ; c'est aberrant, mais petit à petit, ils y viennent. Ce n'est pas encore énormément commercialisé, mais c'est utilisé par Belfond et les Presses de la Cité. Ça peut également servir pour des concours, de recevoir tous les textes pour plus facilement les communiquer au comité de lecture. On avait fait ça avec Le Masque, qui avaient lancé un concours pour leurs quatre-vingt-dix ans.

CB – Plusieurs fiches d'ouvrages du catalogue en ligne comportent l'entrée « éditeur », sans indiquer Iggybook, ni Storylab, mais d'autres noms comme « Lûna », ou « Gaelis éditions ». A quoi cela correspond-t-il ?

PD – On peut tout à fait aussi devenir un prestataire de services de distribution et d'édition dans Iggybook, pour des tout petits éditeurs qui vont nous déléguer ce genre de choses. Il arrive d'avoir des maisons d'édition qui ne font pas le numérique ; qui nous donnent leurs livres numériques à mettre en ligne, ou même à fabriquer. On a aussi parfois des auteurs qui ont écrit plusieurs livres,

sont incroyablement prolifiques, et qui sans avoir une vraie structure, veulent leur petite marque éditoriale. Il n'y a pas forcément de société derrière.

CB – L'argument phare d'Iggybook est l'accompagnement des auteurs. Celui-ci s'inspire-t-il modèle traditionnel de l'édition, mais ici sous la forme d'une prestation de service ?

PD – Bien sûr. Nous, clairement, on est éditeurs. Notre ADN, c'est d'être éditeurs. On est éditeurs chez Storylab depuis toujours ; on l'est pour les Editions du Manuscrit. On pense seulement que tous ces auteurs méritent d'avoir un vrai service éditorial pour les aider à finaliser leurs manuscrits. La différence est que c'est une prestation de service, puisqu'on sait très bien chez Iggybook qu'on ne parie pas sur le succès commercial des livres. La réussite existe dans l'autoédition, et Amazon est champion pour mettre en avant les cinq ou six succès, et faire rêver tous les autres, mais les auteurs d'autoédition vendent en moyenne très peu. On ne gagne pas d'argent là-dessus, et on l'assume. On dit aux auteurs qu'on peut leur rendre les services professionnels qu'ils demandent, mais ce seront des services qui seront payants, parce qu'on est alors dans l'écosystème de l'édition : on a des éditrices venant d'éditeurs traditionnels, qui ont toutes les compétences en matière de règles typographiques, de mise en page, de connaissances de la chaîne du livre, etc.

CB – Quelles sont les raisons qui vont pousser un écrivain à se tourner vers vous plutôt qu'Amazon, ou même vers une plateforme plutôt qu'une structure traditionnelle ?

PD – On questionne beaucoup nos auteurs, parce que ça nous intéresse de le savoir. Il y a plusieurs profils : la première chose, ce sont effectivement tous ces auteurs qui ne sont pas acceptés chez les éditeurs, qui se sont fait jeter de partout. Ça ne veut pas dire qu'ils sont mauvais : on le voit très bien *via* notre outil de gestion de manuscrits. Les éditeurs publient un manuscrit sur mille ou deux mille, mais ça ne veut pas dire que les mille neuf cent quatre-vingt-dix-neuf autres sont mauvais. C'est seulement qu'il y a, déjà, une surproduction : les éditeurs ne peuvent pas tout prendre ; en plus, ils ont souvent des critères de choix qui peuvent être plus marketing qu'éditoriaux, aujourd'hui. Il faut que ça rentre dans la ligne de l'éditeur, etc. Tous ces auteurs « jetés » de partout ont un énorme sentiment de frustration. Un auteur m'a dit un jour : « Je n'en peux plus. J'ai l'impression d'être enceinte depuis deux ans et de ne pas arriver à accoucher. » Ce projet de livre était son bébé, et il était très heureux de pouvoir le publier. Son livre est un bon polar, largement au niveau de ce qu'on peut lire ailleurs ; c'est juste qu'il n'a pas trouvé d'éditeur et avait vraiment envie que son projet voie le jour. Maintenant, il est heureux, fait ses signatures chez les librairies, sur les salons locaux, etc. Tous ces gens qui écrivent, ça correspond à un vrai besoin. Quand on a bossé pendant deux ou trois ans sur son manuscrit, c'est terriblement frustrant de ne pas pouvoir aller au bout de son projet. La deuxième chose, c'est le délai. Des gens nous disent qu'ils ont signé leur contrat depuis six mois, et qu'il ne se passe rien. Il y a l'excitation d'avoir trouvé un éditeur, d'avoir signé un contrat, etc. Et ensuite, plus rien, parce qu'il y a une vraie surproduction chez les éditeurs, et que si le projet n'est pas prioritaire, il va traîner. Il nous arrive d'avoir des gens préférant le faire avec vous, car notre délai est en gros de deux mois. Entre le moment où on a le manuscrit et où on a signé avec l'auteur, le temps de travailler le texte, de travailler la couv', de référencer, etc., en deux mois, le bouquin est publié. Ça peut être plus court, s'il y a une urgence : l'édition pro a parfois besoin d'être publiée pour un colloque, par exemple. On peut alors aller plus vite, mais deux mois, c'est le délai moyen. On essaye souvent de se décaler du calendrier ; sinon, on tombe dans le moment où c'est submergé. On a aussi le cas des gens venant par exemple d'Amazon, parce qu'Amazon, objectivement, pour faire de l'autoédition... C'est gratuit, c'est fait en dix minutes, on fait son compte, on *upload*e son manuscrit, etc ; mais en terme de qualité, il n'y a pas de travail éditorial ni sur la couv', ni sur le texte, rien. Parfois, les auteurs sont frustrés et veulent donc le faire soit en complément, soit ils refont chez nous. Amazon, c'est que chez Amazon. Nous avons aussi des auteurs qui disent vouloir garder leur compte Amazon pour être en direct chez eux. Ils gagnent clairement plus d'argent. Amazon y gagne en tant que libraire, distributeur, peut payer plus l'auteur

en pourcentage sur les ventes. Je ne sais plus combien ils peuvent reverser, jusqu'à 60 %, je crois. On ne peut pas lutter contre Amazon, on dit donc à ces auteurs d'y rester, mais qu'on va les distribuer chez tous les autres. Ça, c'est possible. Ces gens sont souvent ceux qui prennent notre « Offre expert » à 99 €. On l'a appelée « expert » pour ne pas l'appeler « Offre Amazon » : ce sont souvent des gens qui nous donnent le fichier PDF d'Amazon, qu'on met en ligne sur les autres sites de libraires. On est complémentaires avec eux, plus que concurrents. C'est la stratégie de la baleine : plutôt que de lutter contre elle, on va se mettre sur son dos, et nager dans son sillage. Les seuls auteurs qui ne peuvent pas le faire sont ceux dans l'offre « Kindle Select ». C'est une offre en numérique où les auteurs doivent trois mois d'exclusivité à Amazon ; pendant lesquels ils ne peuvent pas être ailleurs. Mais après ce délai, ils peuvent très bien mettre leurs livres en ligne chez les autres, et c'est souvent *via* nous. Les motivations des auteurs pour venir chez nous sont donc très variées.

CB – Le site tient un décompte des livres parus par rapport aux manuscrits reçus²⁰⁸ ; il indique « 50 000 manuscrits envoyés » et « 19 000 livres publiés ». Ce chiffre est très supérieur à celui de beaucoup d'éditeurs traditionnels. Cela sous-entend-il qu'il existe malgré tout un processus de sélection ?

PD – Ces compteurs m'énervent, parce que ça ne veut rien dire. Je pense que ce sont tous les gens qui sont venus sur le site : à mon avis, ce n'est pas l'intégralité des livres publiés, mais plutôt ceux qui ont démarré une création. Je ne sais même pas à quoi correspond le « 50 000 manuscrits envoyés ». C'est quelque chose qui a été mis en ligne par notre webmaster. Je vais lui demander d'enlever ça ; n'en tenez pas compte.

CB – Pourriez-vous me parler des spécificités du contrat signé avec les auteurs, ainsi que des « 50 % de droits d'auteur » que vous mentionnez, bien supérieurs aux 5 à 10 % habituels du circuit de l'imprimé ?

PD – Sur Iggybook, on ne signe pas un contrat d'édition mais un contrat de distribution. D'habitude, dans un contrat d'édition, l'éditeur est responsable du contenu, qu'il n'y ait pas de plagiat, etc. Là, c'est l'inverse : c'est nous qui faisons signer à l'auteur un contrat dans lequel il s'engage à respecter la loi, à ne pas faire de plagiat, à ne pas tenir de propos antisémites, etc. On se réserve le droit de supprimer le livre du jour au lendemain si jamais on se rend compte de quelque chose. On fait une petite passe sur le livre, mais évidemment, on ne lit pas tout. C'est l'auteur qui s'engage, puisqu'il est son propre éditeur. Inversement, ce qu'on reverse, juridiquement, n'est pas du droit d'auteur, mais un reversement sur les ventes.

CB – Est-ce le futur du marché du livre ?

PD – C'est très complémentaire : on voit que les éditeurs sont incapables de répondre à la demande des auteurs ; sinon, il n'y aurait pas un manuscrit publié sur mille ou deux mille envoyés. Il y a une vraie demande d'écriture, de reconnaissance de son écriture. Je compare souvent ce qui se passe en ce moment sur le livre avec l'autoédition, avec ce qui s'est passé il y a vingt ans dans la musique, où grâce à toutes ces plateformes, des musiciens, parfois non professionnels, ont commencé à pouvoir s'autoproduire. On a vu toute une émergence de talents qui ne rentraient pas dans les cadres des maisons de production de disques, et qui pour autant ont pu être des gens qui ont rencontré du succès, qui ont rencontré leurs éditeurs. C'est la même chose dans l'autoédition : beaucoup d'auteurs ne rentrent pas dans les cases des éditeurs, mais ont pourtant potentiellement leur lectorat. Il y a des micro-marchés, comme tous ces groupes Facebook d'autoédition, dans lesquels les gens se lisent et se suivent entre eux. L'autoédition est souvent un moyen, pour ces auteurs, de trouver un

²⁰⁸ Les chiffres suivants sont ceux visibles à la date du 2 avril 2020 sur le site <https://www.iggybook.com>.

public qui existe mais qu'ils n'auraient sans doute pas trouvé, parce que les éditeurs sont désarçonnés par ce qu'ils envoient. C'est une espèce de bouillonnement de créativité dans lequel, il ne faut pas se leurrer, il y aura effectivement beaucoup de choses pas très intéressantes, mais il peut y avoir des pépites au milieu.

CB – Comme dans le circuit traditionnel, en somme ?

PD – On cite tout le temps des auteurs comme J.K. Rowling, qui a écrit à quarante éditeurs qui ont tous refusé son *Harry Potter* avant d'être éditée. Même dans les exemples récents, on voit beaucoup émerger un nouveau phénomène : Aurélie Valognes, c'est de l'autoédition qui a été récupérée par Michel Lafon. Agnès Martin-Lugand, c'est pareil. Il y en a de plus en plus, de ces auteurs. Certains éditeurs ont pris l'habitude d'aller faire leur marché sur le marché de l'autoédition.

CB – Que pensez-vous de cette récupération des succès de l'autoédition par le système traditionnel ?

PD – C'est quelque chose d'assez fructueux et pratique pour les éditeurs : quand on récupère un auteur, on sait qu'il aura du succès, puisqu'il en a déjà. On ne prend donc plus aucun risque. C'est une manifestation du fait que dans le lot, il y a quelques pépites, des livres qui trouvent leur succès contre toute attente. Une fois qu'ils ont trouvé leur succès, on peut venir les accompagner. Le bouquin explose après une bonne campagne de marketing, puisqu'on sait déjà qu'il plaît.

CB – Comment va se passer l'accompagnement du manuscrit lorsque l'auteur va souscrire à un forfait, aussi complet que possible, portant sur le retravail de son ouvrage ?

PD – Ce sont des choses qu'on ne fait pas nous-mêmes. On est une toute petite équipe de cinq personnes, dont un graphiste en *freelance*. Pour le travail sur le texte, on a un réseau de partenaires qui sont des éditrices, des correctrices, avec qui on va travailler et à qui on va soumettre les projets. Via Storylab, on bosse aussi avec des éditeurs pour tout ce qui correction, etc. Notre plus gros client est Amazon, qui a sa partie autoédition, mais aussi sa partie édition appelée « Amazon Publishing » : ils ont toute une activité de livres, qui sont souvent d'ailleurs des *best-sellers* américains traduits pour le marché français. On travaille là-dessus, en faisant pour eux trois niveaux de relecture, les corrections, le formatage du texte. Ça, ce sont des choses qu'on fait en interne.

CB – Comptez-vous développer un service de retravail du texte à long terme ?

PD – Non, pas pour l'instant. On a pris le parti de ne pas le faire nous-mêmes, pour une raison simple : tellement de prestataires existent qu'il est très bien de le faire avec notre réseau de prestataires que l'on connaît ; de plus, c'est compliqué d'internaliser ce genre de choses. Un projet demande de passer à plein temps dessus : s'il y en a deux en même temps, comment faire ? S'il y a un trou pendant deux mois, comment faire ? On propose donc ces prestations sans les faire nous-mêmes. Je pense que beaucoup d'éditeurs travaillent comme ça. On connaît pas mal d'éditeurs indépendants qui travaillent pour des éditeurs.

CB – Storylab présente un certain nombre de collections, surtout en ce qui concerne la littérature. Avez-vous un regard sur cette classification, ou bien laissez-vous l'auteur libre ?

PD – Les collections qui sont dans Storylab sont issues de notre activité d'origine, quand on était éditeur numérique. On était alors dans un mode de fonctionnement d'éditeur totalement traditionnel, à recevoir des manuscrits, à les prendre ou non, à les intégrer dans les collections... Si ce n'est que c'était de l'édition numérique. L'intégralité de ces livres n'existait d'ailleurs qu'en numérique.

CB – Y a-t-il des situations de conflit avec les auteurs, mis en face d’une pratique différente de ce qu’ils imaginaient ?

PD – Pas tant que ça, car on est assez clairs sur l’offre : contrairement à certains, que je ne mentionnerai pas, on ne fait pas croire aux gens que c’est de l’édition. Beaucoup de gens se planquent derrière des contrats d’édition, mais font en réalité de l’autoédition. Une certaine maison fonctionnait absolument comme ça sur sa partie fiction : ils faisaient signer des contrats d’édition mais enregistraient les livres en PDF et les balançaient sur les plateformes. On ne veut pas faire ça, donc on dit clairement aux gens que chez nous, c’est de l’autoédition et qu’on propose différents services : si l’auteur pense que son texte tient la route, qu’il prenne l’offre minimale. S’il veut une correction, on va lui faire un devis, et elle sera facturée, mais elle sera faite par des correctrices professionnelles. Si c’est de l’ortho-typo²⁰⁹ pure, ça va rentrer dans l’offre à 500 €. Dans cette offre, on fait passer un logiciel comme Prolexis, on nettoie le texte, on fait en sorte qu’il soit propre. Mais évidemment, pour 500 € publication comprise, on ne va pas relire le texte. Surtout que souvent, l’autoédité a tendance à écrire cinq ou six cents pages ; il ne sait pas très bien couper dedans.

CB – Quels sont vos auteurs-marques ? Mettez-vous ces figures en avant ? Bénéficient-ils d’un traitement particulier ?

PD – On l’a fait au départ, mais c’était dans le Storylab d’origine. Sur ce site-là, on a mis Foenkinos ou Ravalec avant certains. Mais on est une petite équipe, donc on essaye de se concentrer sur certains sujets plutôt que d’autres. C’est vrai qu’on ne fait pas beaucoup de marketing ni de promotion sur le catalogue Storylab, parce que ce n’est pas l’objectif du moment, mais on les met un peu plus en avant.

CB – Les Editions du Manuscrit disent avoir été les premières à lancer un Prix du premier roman en ligne. Depuis que vous avez repris leur activité, avez-vous gardé ce système ?

PD – Non, parce que ça n’a pas un intérêt majeur. C’est de la promotion pour les auteurs, mais mettre en place un prix littéraire demande énormément d’investissement, de temps, d’organisation. On a préféré se concentrer sur d’autres choses. On a participé à des prix littéraires, comme le Prix du livre numérique à l’époque de Storylab. On envoyait une ou deux propositions publiées dans l’année, et un jury faisait son choix. Je crois que c’était un jury de professionnels. Mais c’est vieux, c’était en 2014 ou 2015. Je ne sais même si ce prix existe toujours, ils ont dû arrêter.

CB – Marco Koskas a été sélectionné pour le Prix Renaudot avant d’être retiré de la liste. Que pensez-vous du système des prix littéraires, et de la frilosité des acteurs traditionnels sur les livres autopubliés ?

PD – Marco Koskas a depuis tenu à venir avec nous. En voyant cette polémique à l’époque, j’ai aussitôt écrit à l’auteur sur Facebook, en lui proposant de venir le publier chez nous, pour qu’il soit quinze jours plus tard chez les libraires. La polémique et le vrai problème n’étaient pas sur le fait que le livre soit autoédité, mais sur le fait que ce livre ne se trouve que chez Amazon. Je regrette beaucoup qu’il ait tergiversé : il voulait en parler à son agent, et finalement, quand il s’est décidé, c’était trop tard. J’aurais adoré faire la nique à toute cette polémique en disant : « Regardez, le bouquin est maintenant à la FNAC, chez Decitre, chez tout le monde. Donc pourquoi le critiquer, parce qu’il est autoédité ? » Malheureusement, Koskas n’a pas joué le jeu ; il a été trop frileux, et du coup, ça ne s’est pas fait. Par contre, l’année d’après, il a fait un livre, *Toutes les femmes ou presque*, qu’on a publié ensemble. Je crois d’ailleurs qu’il est chez Storylab.

²⁰⁹ Correction orthographique et typographique.

CB – Iggybook réactualise-t-il les phénomènes de récupération des auteurs, comme ce que pratiquaient Gide et Gallimard au XXème siècle ?

PD – Merci du compliment ! On donne un peu plus de liberté à l’auteur de participer à son livre. On a vraiment un travail de partenariat, ce qui fait qu’on parle beaucoup avec les auteurs. Pour le livre numérique, c’est différent : la publication de livres numériques purs se fait totalement en ligne : l’auteur clique, il paye, il met son livre en ligne, etc. Mais c’est normal, quand il paye 49 €. Hors taxe, on touche 40 €, on ne peut donc pas se permettre de travailler plus que ça avec les auteurs. Par contre, pour tout ce qui est livre papier, une vraie relation s’instaure : nos éditrices discutent avec les auteurs, travaillent les projets ensemble. C’est vraiment un travail de partenariat où l’on l’aide à publier son livre : on lui apporte notre expérience d’éditeur, tout en lui donnant une certaine liberté. C’est aussi ce qui plaît aux gens. Le nom « Iggybook » vient d’ailleurs de là : on cherchait un nom qui reflète cette façon de donner un petit coup de pied dans la fourmilière ; de redonner un petit peu de liberté au marché. Iggybook, Iggy Pop... l’idée a émergé comme ça.

CB – La prophétie de la « mort du livre » ne s’est pas réalisée. Comment voyez-vous le futur du livre et du livre numérique ?

PD – La crise qu’on traverse en ce moment va peut-être faire évoluer les choses. Quand il n’y a plus un seul libraire ouvert, ça complique un peu la vie du livre papier. Ça a été imprévisible, et on ne sait pas encore quelles en seront les conséquences. Je ne sais pas combien de temps les librairies vont être fermées, mais ça va être intéressant de voir, justement, s’il y aura un développement de la lecture en numérique, ou bien si au contraire, les gens vont faire ce que je fais moi-même : me plonger dans ma bibliothèque pour en ressortir des vieux bouquins que je n’avais toujours pas lus. A terme, les gens vont lire plus en numérique. La question est plutôt : « Est-ce qu’ils vont continuer à lire un livre ? » Mais d’autres formes de lecture se développent, en ce moment.

CB – Le futur est-il l’impression à la demande ?

PD – Je suis tout à fait de cet avis. L’impression à la demande est un énorme progrès dans le livre. Quand on connaît un peu la chaîne du livre, on connaît la surproduction et le gâchis monstrueux qui se fait sur le livre papier. Un quart de la production française part au pilon chaque année. Là-dessus, il y a de plus en plus d’éditeurs hybrides, comme ce qu’on rencontre chez Hachette : des éditeurs qui, pour leur premier tirage, sortent leurs trois mille livres en impression traditionnelle, et quand ce stock-là est épuisé après avoir vécu sa petite vie, est mis dans le système d’impression à la demande. Les tirages ne se font alors plus que sur commande. C’est une solution intelligente pour éviter que les livres ne soient indisponibles, et pour éviter ces stockages aberrants qui forcent à mettre un paquet de premiers tirages à la poubelle. L’impression à la demande permet des progrès colossaux : il y a une dizaine d’années, j’avais demandé en impression à la demande un livre épuisé. La qualité était dégueulasse. Aujourd’hui, on ne voit pas la différence : en termes de qualité, c’est équivalent. A Maurepas, dans le site de production de Lightning Source, la filiale d’impression à la demande de Hachette, on a vu les grosses imprimantes dans lesquelles ils sortent les livres un par un, en fonction des commandes. Quand vous passez une commande en ligne comme en librairie, Lightning Source la prend en compte à J+1, le livre est imprimé à J+2, et la FNAC va le recevoir dans la semaine. C’est très efficace.

CB – Les premiers livres numériques étaient aussi très expérimentaux, et les gens n’y voyaient pas toujours un avenir.

PD – Ça dépend d’où on l’achète ; par exemple, on a sorti une collection de classiques chez Storylab. On a fait ce que font tous les éditeurs : reprendre du libre de droits, et repackager avec une

jolie couv', puis mettre ça en ligne. On ne va pas tout relire quand on prend un livre libre de droits, évidemment, mais on va vérifier la source : je me souviens avoir acheté un livre numérique de Virginia Woolf qui avait été traduit avec Google Trad : c'était illisible. C'est aussi cela qui dévalorise l'édition numérique : tous ces gens qui font n'importe quoi et qui balancent en ligne n'importe quoi. Certains continuent à essayer : on a récemment reçu une demande de quelqu'un voulant qu'on distribue sa bibliothèque de six cent mille livres numériques. Si ce n'est pas du piratage, je ne sais pas ce que c'est. On ne fera pas ça, évidemment.

CB – De manière très synthétique, qu'est selon vous un auteur, d'abord, et un éditeur, ensuite ?

PD – Tous les gens qui écrivent sont des auteurs, dans la mesure où ils ont un vrai projet de manuscrit, et qu'ils vont au bout de ce projet. Quelqu'un qui finalise son manuscrit et qui prend la peine de le relire, de le retravailler. Je pense que même dans l'édition, les éditeurs voient arriver des trucs ni relus, ni remis en perspective. A partir du moment où on a écrit quelque chose et qu'on le considère potentiellement comme une œuvre, c'est-à-dire qu'on y apporte le soin de le relire, de le faire relire, et d'avoir l'idée de le publier aux yeux de tout le monde, oui : on est un auteur. On peut être un mauvais ou un bon auteur, mais on a cette démarche d'auteur. L'écrivain est autre chose. Un écrivain est selon moi la personne qui est un professionnel ; quelqu'un qui a déjà un certain talent, une certaine expérience, une certaine expertise. Un éditeur est quelqu'un qui a un regard suffisamment professionnel et attentif sur le livre pour aider l'auteur à faire de son projet une vraie œuvre, qui est quelque chose de finalisé, de corrigé, de qualité. L'éditeur a ensuite la capacité de rendre cette œuvre la plus attractive possible, en appliquant les règles typographiques, de mise en page, les règles de graphistes, qui sont les règles d'autres professionnels, pour faire en sorte que ce manuscrit devienne un livre ; ce livre va devenir attractif et va faire envie au lecteur.

Bertrand Fillaudeau – éditeur (José Corti)

CB – Votre arrivée aux Editions Corti en 1980 semble quelque peu fortuite ; toutefois, la reconnaissance de votre rôle de successeur s’effectue très rapidement. On dit de vous et de Fabienne Raphoz dans *Les Hommes de l’ombre* que vous n’entendez « [...] nullement [vous] contenter de gérer un patrimoine, mais souhaite[z] creuser le sillon tracé par José Corti [...] »²¹⁰. Quelle est la prégnance de cet héritage aujourd’hui ?

BF – Probablement faut-il distinguer la perception qu’auront des non littéraires, qui ne connaissent pas du tout Corti (moins visible que Minuit, Bourgois), d’un autre type de lecteurs pour qui l’équation sera (Corti/Gracq, Corti/Bachelard) ou d’un public plus particulier (amateurs du romantisme, des essais littéraires, des contes populaires, de poésie française ou américaine, etc...) qui à l’inverse ne connaîtront pas forcément les « classiques » de Corti. Quoi qu’il en soit l’étiquette Corti, prestigieuse et intimidante pour certains, nous colle à la peau « pour le meilleur et pour le pire » si l’on me pardonne cette image.

CB – Vous disiez, dans un entretien accordé au *Matricule des anges* en 1995, ne pas donner la priorité à la littérature française, qui vous semblait alors « narcissique et asthmatique »²¹¹. La production de la collection « Domaine français » de ces dernières années est régulière, et reconnue par la critique. Vingt-cinq ans après cette interview, quel est votre regard sur cette littérature ?

BF – Il me semble qu’il y a eu une bien plus grande ouverture dans la littérature française postérieure et qu’à la prépondérance de l’autofiction ont succédé de nouvelles générations d’écrivains aux champs plus élargis dont témoignent d’ailleurs certains essais récents (Demanze : *Un nouvel âge de l’enquête* ; Gefen : *Réparer le monde*). Nous sommes heureusement sortis à la fois de ce que Dominique Rabaté avait désigné comme la « littérature de l’épuisement », mais aussi de la littérature de l’enfermement (Le fameux « arrêt de mort » de Blanchot) comme des textes nombrilistes autocentrés. Fabienne Raphoz a d’ailleurs accueilli régulièrement à partir de 2006 un certain nombre de nouveaux écrivains Français contemporains qui témoignent de ce « regain ».

CB – Dans ce même entretien, vous décriviez le « roman » comme un genre que vous affectionnez peu, et « n’ayant pas vocation à dominer d’une manière permanente la littérature ». Les frontières de ce genre ont beaucoup changé au cours de l’histoire littéraire ; d’aucuns affirment que le terme ne correspond plus à rien, d’autres en font le strict équivalent de la « fiction ». Aujourd’hui, comment décririez-vous le roman ?

BF – Le roman moderne est un genre protéiforme qu’on peut faire remonter à Cervantès et à Rabelais, il attire tout ce qui passe dans son orbite, mais il a une capacité de muer stupéfiante. Il me semble donc extrêmement difficile de le cantonner à une définition pérenne à toutes les époques. Le « regain » actuel tire sans doute sa force de cette plasticité que le « Nouveau Roman » ou que certains successeurs de Doubrovsky avaient figé. Cette forme moderne très variée de roman me paraît donc passionnante.

CB – Suite à l’arrêt de votre activité de libraire fin 2016-début 2017 et à la reprise de la librairie historique par Les Editeurs associés, vous disiez souhaiter vous consacrer exclusivement à votre activité éditoriale. Cette scission signe la fin d’un modèle de « libraire-

²¹⁰ François Dosse, *Les Hommes de l’ombre*, op. cit., p. 72.

²¹¹ Philippe Savary, « José Corti : la marche hors du temps », dans *Le Matricule des anges*, n°10, décembre 1994-février 1995.

éditeur » dont José Corti était l'un des représentants. Quelle orientation particulière vouliez-vous alors faire prendre à la maison ? Trois ans après cette décision, ces objectifs sont-ils en bonne voie ?

BF – Le modèle du libraire-éditeur n'avait de sens que parce que nous étions capables à quatre puis trois personnes de mener de front ces deux activités et que nous avions plaisir à rencontrer les lecteurs, ceux pour qui nous travaillions. N'ayant pas envie de nous user, et n'étant plus que deux, après le départ à la retraite de notre compositrice, nous avons choisi de louer le local historique aux Éditeurs associés (qui ont conservé la quasi totalité du fonds dans ce lieu), ce qui nous a permis d'être économiquement encore plus libres qu'auparavant.

CB – Prévenant les auteurs sur l'onglet du site permettant de vous contacter, vous vous présentez comme une « petite structure très spécialisée ». Dans ce même esprit, les Editions arborent comme devise : « Rien de commun ». Quelles vont être les attentes et les exigences qui vont vous amener à publier un manuscrit, qu'il s'agisse d'un primo-romancier ou d'un auteur déjà établi ?

BF – S'il s'agit d'un auteur que nous avons déjà commencé à publier, c'est qu'il trace son sillon tout en continuant à nous surprendre. Si c'est un « arrivant », c'est à la fois parce que nous avons découvert un texte qui nous a séduit et qui ne ressemblait à aucun autre, et que nous sentons que cet écrivain est plein de promesses.

CB – Fabienne Raphoz affirmait en 2014 : « Nous donnons la priorité, pour les textes de création, aux auteurs qui n'ont pas déjà été publiés²¹² ». A l'inverse, auteurs, éditeurs ou critiques déplorent souvent les privilèges que confère le réseau pour passer le cap de la publication. Quelle est votre opinion sur cette considération ?

BF – Chez Corti, les relations de réseau n'ont jamais constitué un sésame pour la publication. La quasi totalité des écrivains que nous avons accueillis, Fabienne Raphoz comme moi, ont envoyé leurs textes par la poste sans aucune recommandation. Notre fierté d'éditeur nous fait toujours privilégier des auteurs dont aucun texte n'a encore été publié. La situation est un peu différente pour la poésie, qui est un plus petit milieu, où éditeurs et auteurs se connaissent le plus souvent soit par les œuvres, soit à l'occasion de lectures ou de rencontres.

CB – Votre entreprise éditoriale est celle de la découverte, mais aussi celle de la redécouverte, comme en témoignent notamment les collections « Domaine romantique » et « Merveilleux ». Quel rôle peut endosser l'éditeur dans la (re)légitimation de ces littératures, aux yeux des critiques comme du grand public ?

BF – Il me semble que pour être capable d'apprécier et de juger une œuvre il est important de connaître les œuvres anciennes pour resituer un texte, un film, une musique faute de quoi on peut « prendre des vessies pour des lanternes ». Par ailleurs certains textes même classiques peuvent dès lors qu'ils sont intemporels nous en dire autant sur l'homme de toujours. Les ressorts de l'humain n'ont pas changé, Shakespeare en atteste. Cela ne signifie pas qu'il faut tout connaître ou avoir tout lu, à preuve certains jeunes libraires remarquables où le désir et l'amour priment sur les connaissances et qui sont de très bons passeurs.

CB – Le fonds des éditions Nouveau Commerce a été repris en 1998 par Corti, et est présent sur le catalogue en ligne sous la forme d'une collection intitulée « Le nouveau commerce »,

²¹² Marc Michiel, « Editions Corti. Rencontre avec Fabienne Raphoz, editrice à tire d'aile » [en ligne], dans *La Cause littéraire*, 30 juin 2014. <https://www.lacauselitteraire.fr/editions-corti-rencontre-avec-fabienne-raphoz-editrice-a-tire-d-aile> [consulté le 30 juin 2023].

ceci jusqu'en 2016. La soixantaine de titres que la collection comptait a désormais entièrement disparu de votre catalogue. Quelles sont les raisons à l'origine de cette suppression ?

BF – Lorsque nous avons rejoint la Sodis après Volumen, tous les titres qui ne comportaient pas de code à barre (et qui avaient pu être acceptés jusque-là sans en posséder en distribution) devaient être individuellement traités par l'apposition d'une étiquette code-barrée. L'utilisation d'un ISBN et d'un code à barre remontant déjà à un certain nombre d'années, cela montrait que tous les ouvrages, Nouveau Commerce ou Corti, qui n'en possédaient pas pouvaient être considérés comme des ouvrages à « rotation plus que lente ». Le coût de cet étiquetage individuel avec sortie des cartons et remises en carton, le surcoût pour le stockage excédentaire, auraient dépassé, et de loin, les ressources générées par ces livres.

CB – Fabienne Raphoz a affirmé que les éditions Corti « ne publi[ent] plus d'ouvrages collectifs depuis plusieurs années²¹³ ». On peut donc constater l'évolution de la ligne éditoriale, concept que vous interrogez longuement dans la page de présentation du catalogue du site (absente dans la nouvelle version). S'il fallait décrire malgré tout la ligne des Editions Corti aujourd'hui, quelle serait-elle ?

BF – Traditionnellement les livres collectifs étaient souvent, dans la tradition universitaire, des ouvrages d'hommage à des essayistes à l'occasion de leur départ à la retraite, ou des actes de « colloque ». Au fil du temps, il m'a semblé que ce type de publication était rarement satisfaisant car plus on a d'auteurs, plus la qualité des textes est hétérogène. Comme, par ailleurs, la publication des essais était de plus en plus difficile économiquement, ce sont les collectifs qui ont été les premiers sacrifiés. Ce qui a changé le plus visiblement dans la ligne, c'est la mise en « veilleuse » de certaines collections notamment pour des raisons naturelles, dans le domaine « Romantique » par exemple avec tout ce qui a été fait par nous ou par d'autres éditions, il reste peu d'inédits de grande qualité et qui restent « lisibles » au XXI^{ème} siècle à découvrir ou redécouvrir.

CB – Vous disiez en 1995 : « C'est une maladie récente que les éditeurs jouent les écrivains²¹⁴. » Cette phrase est-elle toujours caractéristique de votre métier d'éditeur ? Si tel est le cas, comment, alors, sans excès d'interventionnisme, amener un auteur à considérer les suggestions portant sur son œuvre, et à les accepter ?

BF – Je viens d'une tradition où les écrivains étaient seuls responsables de leurs textes et l'interventionnisme de certaines maisons me paraissait dangereuse car elle portait en elle une certaine standardisation des textes soit pour qu'ils correspondent à un « style maison », soit pour qu'ils coïncident avec ce qu'un éditeur croit être le « goût » du public. Je serais plus nuancé aujourd'hui car j'ai pu observer que certaines remarques que Fabienne Raphoz avaient faites à ses auteurs sur certains textes les avaient « améliorés ».

CB – Entre José Corti et Julien Gracq, il n'existait aucune clause d'exclusivité ; une telle confiance entre un auteur et son éditeur est chose rare. Pourriez-vous me dire ce qui, selon vous, est le plus important dans cette relation – pourtant différente à chaque fois ? Cela demeure-t-il à vos yeux cette confiance, voire le lien amical que les deux entités entretiennent ; ou à l'inverse le contrat, qui limite les risques et fixe les conditions d'exploitation du livre ; l'affirmation de l'éditeur comme lecteur professionnel, connaisseur du monde du livre ; peut-être est-ce encore autre chose ?

BF – Il n'y avait aucune clause d'exclusivité contractuelle entre Gracq et Corti mais une confiance

²¹³ *Idem.*

²¹⁴ Philippe Savary, « José Corti : la marche hors du temps », art. cité.

commune. Ce qui est encore plus étonnant, c'est que cette confiance Gracq, nous l'a accordée après la mort de Corti et que Bernhild Boie, héritière littéraire de Gracq, editrice de sa Pléiade, nous l'a renouvelée après la mort de Gracq, alors que les offres à chaque fois n'ont pas manqué. Il est souhaitable que ce soit la confiance qui lie un auteur et son éditeur, souvent d'ailleurs elle débouche sur des relations amicales. À partir du moment où l'éditeur prend des risques financiers parce qu'il estime que l'œuvre qu'il publie doit exister, il semble logique qu'il puisse l'exploiter tant que cette œuvre est disponible. S'il renonce à suivre un auteur parce qu'il ne se vend pas assez, tout en trouvant que la qualité de l'œuvre demeure, alors il me semble qu'il ne mérite plus son nom d'éditeur.

CB – Fabienne Raphoz a pu dire, au sujet des auteurs dont les textes ont été acceptés pour la première fois, « aimer ce moment d'attente fébrile, avant que l'auteur et l'éditeur ne se voient. Comme dans un premier rendez-vous amoureux²¹⁵... » Avec quels auteurs votre structure avez-vous pu, vous-même, entretenir les plus belles relations ?

BF – Pour ma part, ils sont trop nombreux, mais parmi mes plus beaux souvenirs de rencontre et de coïncidence entre mon admiration pour l'œuvre et l'écrivain, je citerai notamment Julien Gracq, Ghérasim Luca, Roberto Juarroz, Claude Louis-Combet, et pour les traducteurs, Claire Cayron et Bernard Hoepffner.

CB – Entre l'auteur, qui revendique la paternité et l'originalité de son texte, et l'éditeur, qui revendique une capacité à voir ce que le texte peut donner à long terme, des conflits d'autorité peuvent survenir. D'où ceux-ci peuvent-ils naître, et comment l'éditeur peut-il les résoudre ?

BF – Mon souvenir le plus triste concerne Bernard Puech dont j'avais adoré les deux premiers romans. Sur le troisième qu'il me confia et que je refusai en y découvrant un aspect quasi mécanique, je fus pris d'un véritable doute sur mes capacités. Était-ce l'auteur ou l'éditeur qui se trompait ? Bernard Puech me confia un autre texte des années après, qui me laissa à nouveau sur la touche. Le plus triste pour un éditeur, c'est de renoncer à suivre un auteur en qui il croyait, parce qu'il a la sensation vraie ou fausse qu'il se fourvoie.

CB – Comment l'instance éditoriale peut-elle réussir à se projeter dans les attentes du lecteur ? Autrement dit, que peut-elle faire pour se démarquer sur le marché, pour pouvoir trouver sa place à travers la surproduction éditoriale ?

BF – Je crois être sincère en disant que je ne me projette pas du tout dans les attentes du lecteur. J'ajouterai même que l'éditeur ne doit pas s'en préoccuper et que si tous les éditeurs pensent au seul marché, nous irons vers une catastrophe standardisée.

CB – Pourriez-vous me raconter une réussite et un échec inattendus dans cette entreprise ?

BF – Parmi les réussites inattendues *Blesse ronce noire* de Claude Louis-Combet (habituellement ses livres se vendent entre 800 et 2 000 exemplaires, nous en sommes à plus de 10 000 pour celui-là). Le dernier recueil de nouvelles d'Éric Faye, en revanche, ne dépassera pas les 700 exemplaires, bien moins que d'habitude, alors que la qualité de ses nouvelles est constante.

CB – Les Editions Corti ont connu plusieurs générations d'écrivains de renom, étroitement associés à l'histoire de la maison. Aujourd'hui, quels seraient ces « auteurs-marques » ? Ces figures de grands écrivains bénéficient-ils d'un traitement particulier par rapport à d'autres auteurs du catalogue ?

²¹⁵ Marc Michiel, « Editions Corti. Rencontre avec Fabienne Raphoz, editrice à tire d'aile », art. cité.

BF – Les derniers auteurs très remarquables et suivis ont été trouvés et publiés par Fabienne Raphoz, il s'agit de Marc Graciano et Bruno Remaury dont le deuxième livre paraîtra en principe en septembre. Aucun auteur ne bénéficie d'un traitement particulier. L'auteur dont nous avons édité le plus grand nombre de livres est Georges Picard.

CB – On ne compte qu'à peine plus d'une vingtaine de titres en poche, sur les presque huit cents du catalogue. Ces rééditions ont-elles pour objectif de favoriser un succès, ou en est-ce la conséquence logique ? Cela sert-il à la redécouverte d'un auteur ou plutôt à en appuyer sa renommée ?

BF – Dans cette collection nous voulions alterner des redécouvertes d'ouvrages du fonds classique, des inédits et des secondes chances. Nous avons rencontré deux types de difficultés avec cette collection. D'une part dès que le nombre de pages dépasse 256 il est extrêmement difficile d'atteindre le taux de rentabilité. Or si nous sommes tout à fait prêts à perdre de l'argent sur une nouveauté, nous n'en voyons pas l'intérêt pour une reprise, ce qui fut le cas de plusieurs titres. Quant aux textes inédits chez nous ou épuisés depuis très longtemps (tels Jean Mornas, La Glu, Peter Schlemihl), ils ont connu un échec cuisant (moins de 500 ex. avec un tirage de 4 000 ex. et un seuil à 1 500 ex).

CB – On parle beaucoup de la montée en puissance du jugement amateur, qui n'est plus celui des institutions comme les revues spécialisées, la radio ou encore la télévision ; ces nouveaux relais peuvent-ils être considérés comme un véritable outil, et aider au rayonnement du livre ? Cela a-t-il, d'une manière ou d'une autre, changé votre façon de travailler ?

BF – Les seuls relais qui depuis de nombreuses années sont influents, ce sont les libraires. Ils sont bien plus efficaces que les journaux ou la télévision. Quant à la multiplication des avis ou des sources d'information, un slogan existe : « trop d'informations tue l'information ».

CB – Vous disiez en 1995 : « Nous publions des livres en toute liberté parce que nous avons les moyens de le faire. Nous réalisons environ 60 à 70 % de notre chiffre d'affaires avec le fonds²¹⁶ ». Cet héritage permettrait donc à Corti de vivre, de rester indépendant, de publier de nouveaux auteurs ; il permet également de limiter la question du « risque éditorial », que craignent de très nombreuses structures. Afin de le tempérer, ces structures vont parfois sacrifier la visibilité de nombreux écrivains pour assurer celle d'une minorité d'autres. Quel est votre regard sur ce « risque » ?

BF – Il y a eu une évolution dans ce domaine et la part du fonds a diminué notablement et atteint difficilement les 60 %. Notre réponse pour conserver notre liberté est de tout faire nous-mêmes.

CB – La précarisation d'une grande partie des écrivains est une question récurrente dans le milieu littéraire, a toujours été et reste encore d'actualité. Face à quelques rares élus, bons vendeurs, la plupart ne peuvent vivre de leur plume. En tant que professionnel du livre, quel est votre regard sur cette constatation ?

BF – Je ne suis pas certain qu'il soit bon que tous les écrivains reçoivent une somme qui leur permette de vivre. Et dans ce cas, suffirait-il de se déclarer écrivain pour bénéficier d'un revenu, sur quels critères. Suffirait-il d'avoir participé à un atelier d'écriture ? Faudrait-il avoir été publié ?

CB – La littérature étrangère tient une place de poids dans le catalogue des Editions Corti.

²¹⁶ *Idem.*

Quelle est donc la visibilité de votre catalogue en dehors des frontières ?

BF – Les tentatives politiques pour favoriser les traductions d’auteurs Français à l’étranger existent depuis un certain temps. Je ne suis pas certain qu’elles aient porté autant de fruits que l’on pouvait l’espérer. Mis à part Julien Gracq et Ghérasim Luca, les traductions sont peu nombreuses et n’ont pas toujours été couronnées de succès mais malgré cela il y a eu souvent au moins une traduction pour la plupart des auteurs contemporains (Pour Marius Daniel Popescu, trois traductions).

CB – Les auteurs sont-ils friands ou non de ce passage à la traduction ? Quel est également votre considération de ce phénomène en tant que traducteur ?

BF – Tous les auteurs traduits ont été extrêmement favorables aux projets. Et ce n’était jamais pour des raisons financières car les à-valoir étaient toujours modestes. Publier une traduction redouble la difficulté économique puisque outre les frais de fabrication il faut aussi payer les frais de traduction souvent supérieurs aux coûts de fabrication.

CB – Comment un prix littéraire peut-il aider au succès d’un livre ou à la carrière d’un auteur, notamment selon le prestige du prix ?

BF – Nous laissons toujours aux auteurs le choix de se porter candidat ou non à des prix littéraires. Certains auteurs, comme Marc Graciano n’y sont pas favorables, d’autres l’ont souhaité et ont été parfois retenus dans des sélections ou ont reçu des prix (Tatiana Arfel, Julie Mazzieri, Eric Faye, etc...). Trop de prix là encore tue les prix.

CB – Pour ne mentionner qu’un ouvrage récent de votre catalogue ayant obtenu un prix littéraire, citons Bruno Remaury ; son œuvre *le Monde horizontal* a été récompensée par le prix Wepler, fondé par Marie-Rose Guarniéri. Suite à l’obtention d’un prix, comment se déroulent la promotion et la médiatisation du livre et de son auteur ?

BF – Le livre de Bruno Remaury avait déjà été très soutenu par certains libraires, Fabienne Raphoz avait épuisé les deux premiers tirages quand Bruno Remaury a reçu le prix. Nous avons annoncé le prix dans le *Monde* et sur notre site, mais apparemment ce prix n’a pas vraiment changé le destin du livre.

CB – Que pensez-vous également de la frilosité des acteurs du circuit traditionnel vis-à-vis des ouvrages autopubliés, lorsqu’il s’agit de les récompenser ? On peut penser à Marco Koskas, qui avait été présélectionné pour le prix Renaudot en 2018 avant d’être retiré de la liste.

BF – Je n’ai pas d’opinion sur ce point.

CB – Les Editions Corti ont été parmi les premières à créer un site web : celui-ci remonte à 1999. On y trouvait, jusqu’en 2016, un historique de la maison résumant également brièvement votre parcours ainsi que celui de Fabienne Raphoz ; des extraits des *Souvenirs désordonnés* offrant notamment une explication des différents niveaux de lecture de la devise « Rien de commun » ; ou encore une longue considération, de votre plume, des concepts de « catalogue » et de « collection ». La nouvelle version du site a fait disparaître cette parole éditoriale. Quelles en sont les raisons ?

BF – Lors de la reconstruction du site par un professionnel, nous avons été obligés de privilégier l’aspect pratique du site et avons donc simplifié son utilisation. Dans la page contact figure le catalogue fêtant nos 80 ans d’édition où on retrouve un historique et un florilège qui jouent ce rôle.

CB – En croisant les informations disponibles sur différentes librairies et distributeurs dématérialisés, je constate que seulement sept de vos ouvrages ont été adaptés au format numérique, d’ailleurs tous publiés originellement en 2012 et 2013 (le projet FeniXX en couvre un peu plus, mais dans une logique plus particulière de digitalisation d’ouvrages indisponibles). Le site lui-même ne fait pas la promotion de ces versions alternatives. Quelle est votre regard sur ce format, et quelles sont les raisons de cette politique numérique ?

BF – Pour le moment nous n’avons pas de politique numérique. Là encore, cela implique un surcoût pour un livre déjà existant et qui n’est pas couvert par les ventes dématérialisées.

CB – Le prix des ouvrages au format numérique est souvent considéré comme excessif par rapport au format papier. Tandis que certains vont défendre le contenu avant le support, et conséquemment, l’impossibilité de brader le travail des auteurs, d’autres vont avancer des arguments d’accessibilité. Que pensez-vous de ces pratiques usuelles ?

BF – Je n’ai pas vraiment d’avis sur ce point.

CB – Pour essayer de faire face à la surproduction éditoriale, ou au filtre de la sélection par les éditeurs, beaucoup d’écrivains vont aujourd’hui se tourner vers des plateformes d’autoédition en ligne. Celles-ci avancent des arguments relatifs au droit de chacun d’être vu, d’être lu, d’être publié ; mais il est certain qu’en échange, le travail professionnel de l’instance éditoriale est mis au second plan, voire court-circuité. Pensez-vous que la relation entre l’éditeur et l’auteur en soit menacée ?

BF – Charles Nodier s’était déjà posé la question de la surproduction de livres au XIX^{ème} siècle et avait senti que cela mettrait en cause l’existence même de l’imprimé. Si aucun intercesseur, dont c’est la fonction, ne trie ou ne sélectionne la production, nous serons ensevelis sous une avalanche de textes. *A priori*, à un moment ou à un autre, il faudra créer une instance qui juge et sélectionne, faute de quoi, il y aura certitude de saturation et de désintérêt.

CB – On a observé, à plusieurs occasions, la récupération de grands succès de l’autoédition en ligne par le système éditorial traditionnel (si l’on pense à la littérature française, on peut notamment citer Agnès Martin-Lugand, et Aurélie Valognes). Que pensez-vous de ces pratiques ?

BF – Elles ne sont pas différentes de celles de nombreux éditeurs qui s’emploient à récupérer des talents découverts par d’autres. Cette récupération est malheureusement dans l’ordre des choses.

CB – Les agents littéraires disent vouloir chercher à rééquilibrer le rapport entre l’auteur et l’éditeur. Quel est votre avis sur ce nouveau médium ?

BF – Pour nous ces nouveaux intermédiaires absorberont une part des recettes d’un livre et, par nature, ne seront efficaces et intéressés que par les auteurs à valeur marchande. Ils risquent donc de faire monter les prix comme ce fut le cas des agents des footballeurs. Pour les écrivains s’inscrivant dans cette logique, ils serviront, pour les autres, ils les desserviront.

CB – On parlait, il y a quelques années maintenant, de la « mort du livre » suite à la « révolution » du numérique ; cette prophétie alarmiste n’a pas eu lieu. Comment voyez-vous l’avenir du livre et du livre numérique ?

BF – Le livre qui tient dans la poche et dans la main, qu’on a plaisir à feuilleter résiste mieux qu’on ne l’aurait cru. Restera-t-il ce « loisir populaire » qu’il a été depuis le XIX^{ème} siècle, ce n’est pas

certain. Les gens passant de plus en plus de temps devant un écran auront peut-être encore envie de lire un objet incarné et palpable.

CB – José Corti disait, suite à la lecture du manuscrit du *Rivage des Syrtes* : « Dès la vingtième [page], j'étais sûr qu'il s'agissait de l'œuvre d'un écrivain. » Vous-même avez pu affirmer : « Ce qui me fascine chez un auteur, c'est sa capacité à dépasser le temps²¹⁷. » Cette question a pour but d'essayer de synthétiser ces statuts : comment définiriez-vous un écrivain, un auteur, et, bien sûr, un éditeur ?

BF – Étant donné que vous employez deux noms, j'y vois comme une invite à distinguer l'écrivain (personne qui écrit, comme il ferait autre chose, et qui est caractérisé par ce geste) de l'auteur qui certes écrit mais n'écrit pas comme tout le monde, c'est-à-dire possède un style et un monde propre. Éditer, c'est choisir, en repoussant tous les textes qui ne sont pas à la hauteur en retenant des auteurs qui sont de « grands conteurs d'histoires » ou (et) des auteurs qui ont un style qui leur est propre et qui est d'une certaine façon « nouveau ».

CB – Y a-t-il, enfin, un point particulier n'ayant pas été évoqué dans ce questionnaire et que vous aimeriez aborder ? Une anecdote, un conseil, une expérience, etc.

BF – Oui, la collection « Biophilia », créée par Fabienne Raphoz, avant que le sujet ne soit à la mode, qui est très importante par rapport à l'anthropocène et au monde comme il va.

²¹⁷ Philippe Savary, « José Corti : la marche hors du temps », art. cité.

Céline Garnier – libraire (groupe Gibert)

CB – Pourriez-vous commencer par me parler de votre parcours ?

CG – J’aimais lire, et j’ai hésité longtemps entre devenir libraire et fleuriste. Je viens d’une famille de commerçants, donc j’avais le commerce dans la peau. Je n’ai pas choisi fleuriste, parce qu’il fallait se lever trop tôt. Sinon, j’ai toujours lu, je voulais déjà à la base travailler avec le livre. J’ai été dans une petite librairie générale, à Charenton-les-Bayonne. J’ai été au Virgin de Toulouse, dans le rayon pratique, et un peu jeunesse aussi.

CB – Pourquoi être allée plus spécifiquement vers la littérature ?

CG – Je voulais développer mes connaissances en littérature, mon bagage classique. J’ai passé l’école des libraires, c’est un CAP, et un BP.

CB – Que pensez-vous du renouvellement permanent de la production ?

CG – Si on devait garder que ce qui compte, on garderait peu de choses.

CB – Comment voyez-vous la littérature française contemporaine ?

CG – Il y a des auteurs que j’adore : Verdier, P.O.L, Minuit... Il y a des très bons auteurs, et de très bons éditeurs.

CB – Existe-t-il des styles propres aux maisons d’édition ?

CG – Oui. Ce sont des choix d’éditeurs ; chaque éditeur et chaque maison a une ligne éditoriale.

CB – Pourtant, il est difficile de voir un catalogue comme homogène.

CG – Parfois, les éditeurs vont éditer des livres qui n’ont rien en commun, mais il faut le reconnaître : quand on lit les auteurs de Minuit, il y a un fil, un lien entre eux.

CB – Comment voyiez-vous le monde de l’édition avant de travailler dans la librairie ? Comment le voyez-vous maintenant ?

CG – Je ne savais pas du tout ce que c’était ; je ne m’étais pas du tout intéressée à la question. Maintenant, je trouve qu’elle est trop rigide. Par rapport à l’édition jeunesse, où les gens sont beaucoup plus détendus et se prennent moins la tête, l’édition pour adultes ferait bien de se décoincer, et de se prendre moins au sérieux. Quand on entend parler les éditeurs, on a l’impression qu’ils vont sauver des vies.

CB – Qu’est-ce qui va pousser un éditeur à se dire légitime, ou à dire d’un manuscrit qu’il mérite ou non d’être publié ?

CG – Je ne côtoie pas assez les éditeurs pour le savoir. Mais les choix sont très personnels. Il y a des libraires qui adorent lire Grimaldi. Tout le monde a le droit d’essayer de faire quelque chose. Je ne vois pas pourquoi ça ne serait pas possible.

CB – Qu’est-ce qui va pousser un éditeur à dire qu’un livre relève ou non de la littérature ?

CG – C'est comme le lecteur ; quand on commence à lire un livre qu'on n'aime pas, on ne continue pas. Surtout les libraires. C'est une question de goût. Je ne sais pas qui a les outils pour faire quoi que ce soit.

CB – L'autoédition ne passe la plupart du temps pas par un éditeur. Elle est souvent considérée comme illégitime par les maisons d'édition comme par les libraires. Quel est votre avis ?

CG – On en vend, des livres autoédités. Mais pourquoi ? Parce qu'ils n'ont pas trouvé d'éditeur. Les éditeurs reçoivent tellement de demandes. Et puis, il y a beaucoup de connivence, souvent, entre éditeurs et auteurs. C'est bien de le connaître. Mais ils reçoivent tellement de manuscrits ; donc forcément, il y en a qui ne veulent pas attendre d'avoir un éditeur, et ils s'autoéditent. Il y a aussi les auteurs qui ne sont pas du tout content du travail des éditeurs, et qui préfèrent s'autoéditer. Il y a aussi des auteurs qui ont un ego surdimensionné.

CB – Que pensez-vous des phénomènes de récupération d'auteurs autoédités par l'édition traditionnelle, comme Aurélie Valognes ou Agnès Martin-Lugand ?

CG – Michel Lafon a vu qu'elles avaient du succès, même dans l'autoédition, donc ils ont récupéré le succès. Il y a des éditeurs qui ne prennent aucun risque éditorial : Michel Lafon, XO ou d'autres, il y en a plein. Ce sont souvent les jeunes maisons d'édition qui prennent des risques. Par exemple, Franck Bouysse a commencé dans des toutes petites maisons d'édition. Maintenant, il a atterri chez Albin Michel. Mais grâce à cette petite maison d'édition, il a pu grandir. En fait, une petite maison d'édition va souvent éditer des auteurs que personne ne connaît, et donc prendre un risque ; ils font confiance aux libraires après, pour aimer le livre et le mettre en avant. Les risques sont souvent pris par ceux qui n'ont pas les moyens de les prendre, mais ils sont obligés.

CB – Comment travaillez-vous avec les représentants, où la relation ne se fait pas avec l'éditeur mais avec son intermédiaire ?

CG – C'est plutôt qu'il y a des maisons qui sont avec des distributeurs ; les distributeurs ont leurs représentants. Mais je trouve qu'ils sont responsables.

CB – C'est un des métiers du livre les plus méconnus du grand public.

CG – Ils ne savent même pas ce que c'est, mais je trouve quand même que les représentants sont indispensables. Ils savent défendre un livre et dire s'ils ne l'ont pas aimé. Il y en a aussi peut-être qui sont plus jeunes, et qui essaient de tout vendre. J'en ai écouté un ou deux dont pour lesquels on avait l'impression que tout leur catalogue était génial. Il y a de tout : certains vont être très impliqués, d'autres font beaucoup moins de travail.

CB – Quel est votre avis sur la surproduction en littérature, et comment travailler en tant que libraire dans ces conditions ?

CG – C'est l'enfer. Mais c'est comme le commerce en général. Il y a une offre de tout qui est démesurée ; c'est comme le rayon yaourts au supermarché. Avant, il y avait un rayon pour tout, maintenant on a trois rayons pour chaque sorte de yaourt. La librairie, c'est pareil : plus il y a d'offres, et moins on sait où aller, ou quoi faire.

CB – Comment l'éditeur peut-il faire pour se distinguer, et comment le libraire peut-il travailler avec cela ?

CG – Il y a forcément des auteurs qui passent à l’as. On peut forcément passer à côté d’un truc génial.

CB – Il y aurait un sacrifice des jeunes auteurs pour mettre en avant les plus grands ?

CG – Il y a des années où il n’y a que des jeunes auteurs, à certaines rentrées littéraires.

CB – Quel est votre regard sur les prix littéraires ?

CG – Ça fait vendre, et c’est très bien.

CB – On entend souvent parler d’un « entre-soi » du jury, mais il y a aussi des prix avec des jurys tournants. Qu’en pensez-vous ?

CG – L’entre-soi est partout. Il y a aussi des années où ça ne tombe pas du tout sur qui on attendait. Le Goncourt de Nicolas Mathieu²¹⁸, l’année dernière, était une surprise. Mais je trouve que les prix sont une bonne chose : ça fait vendre. Il y a des années où c’est très bien, d’autres non. Certaines personnes ne vont par exemple acheter que le prix Inter, tous les ans, parce qu’ils savent que le livre Inter, à chaque fois, est excellent. Et c’est vrai. Mais d’autres ne vont acheter que les Prix des Libraires. Il y a aussi une logique dans la façon de regarder les prix. Quand les gens voient « prix Nobel », ils demandent si ce n’est pas trop compliqué, peuvent avoir peur que ce soit des auteurs pointus, trop compliqués. Ils ont l’impression que c’est quelque chose d’élitiste. Modiano, qui a eu le prix Nobel il y a quelques années, écrit simplement, mais il a cette réputation-là depuis qu’il l’a eu.

CB – Certains prix sont moins prestigieux, comme le prix Gibert, décerné à un ancien employé, et un jury constitué de ses dirigeants. Cela ne donne-t-il pas une certaine impression d’artificialité ?

CG – Ils n’en ont jamais refait après. Ce n’est pas grave. Ils l’avaient vraiment bien aimé. C’était vraiment sincère.

CB – Qu’est-ce qui va faire un grand écrivain ?

CG – Je me pose encore la question aujourd’hui. J’ai l’impression que c’est quand ils ont construit une œuvre romanesque qui a une signification. Ce n’est pas uniquement un roman, c’est l’œuvre.

CB – Cela peut-il faire passer un écrivain simplement « populaire » au rang de « grand écrivain » ?

CG – Balzac était un écrivain populaire, à l’époque ; il écrivait des feuilletons dans le journal.

CB – La consécration est alors un passage à la postérité ?

CG – Un auteur est consacré parce qu’il a fait une œuvre, qui a une cohérence et qui passe à la postérité. C’est la construction dans le temps, mais y aussi des auteurs qui sont consacrés de leur vivant. Je pense qu’il y a un amour pour la langue, aussi ; en général, ce sont des auteurs pour lesquels la langue n’est pas qu’un véhicule. Il y a une espèce de matière, qui est formée de langue mais aussi d’histoire, et ils vont manipuler cette chose, entre les deux. L’absence de langue peut aussi être un choix artistique. Il y a ceux qui mettent l’histoire au premier plan, et d’autres le style.

²¹⁸ Pour *Leurs enfants après eux*, publié par Actes Sud.

Des auteurs du XIXème étaient très connus à leur époque, et sont maintenant complètement passés à la trappe. Il faut aussi que ce soit des œuvres lisibles par tout le monde.

CB – Comment définiriez-vous un « roman » ?

CG – Dans mon métier, je parle aux clients de « fictions ». Je suis persuadé que les clients ne connaissent pas la différence entre un roman et une fiction. Quand quelqu'un cherche un livre, je demande : « Est-ce que c'est un roman ? » Si on me répond oui, je demande : « Est-ce que c'est une fiction ? » Et là, souvent, on me répond non ; on passe alors aux sciences humaines ou n'importe quoi d'autre. Autofiction, fiction, *narrative non fiction*, ce sont de meilleures définitions du roman.

CB – Que pensez-vous du manque de considération de l'autoédition par les éditeurs ou les libraires, d'une façon générale ?

CG – Pendant très longtemps, c'étaient des gens qui voulaient éditer des livres alors qu'aucune maison d'édition ne voulait d'eux, parce que c'était nul. Maintenant, ça commence un peu à changer, puisqu'il y a internet. Le regard est complètement différent. Je pense qu'il va continuer à changer. Maintenant, tout le monde peut mettre son bouquin sur les réseaux sociaux, sur des plateformes ou ailleurs.

CB – Comment voyez-vous le futur du livre imprimé et du livre numérique ?

CG – On aura toujours besoin des livres. Quand le livre numérique est arrivé, ça a fait un gros flop. Ça marche mieux aux Etats-Unis, mais c'est parce qu'ils n'ont pas de librairies.

CB – La loi de 1981 a donc pesé dans la balance.

CG – C'est évident.

CB – Que pensez-vous du rôle des agents littéraires, justement très en vogue aux Etats-Unis et moins en France ?

CG – Je n'en sais rien du tout ! Je ne connais pas du tout leur métier.

CB – Que pensez-vous de la grande précarité des écrivains ?

CG – C'est un vrai problème. Les auteurs galèrent comme pas possible, ils sont obligés de faire un autre métier à côté.

CB – Comment faire, alors, pour professionnaliser le travail des écrivains ?

CG – Il faudrait que ça soit comme au cinéma : soit les employer à plein temps, soit que les droits d'auteur soient plus importants. Je crois qu'ils n'ont même pas un euro, en droits d'auteur. Des auteurs m'avaient dit gagner entre 80 centimes et un euro.

Christine Lacroix – auteur (lulu.com/City/Evidence/Panthéon/Mon Petit Editeur)

CB – Vous êtes autrice de plusieurs romans, dont plusieurs ont été publiés par des éditeurs dits « traditionnels » : *Les Fantastiques aventures de Surcouf*, paru en 2015 chez City ; *Attila, le curieux chat voyageur*, en 2016 chez le même éditeur et aussi disponible en poche, et enfin *Tropique du chat*, paru chez Evidence en 2020. Votre histoire auctoriale est aussi reliée à l’autoédition : depuis le site lulu.com, les *Fantastiques aventures de Surcouf*, et *Tropiques du chat*, ont été récupérés ; *Surcouf, le chat pitre*, datant de 2019, est disponible uniquement sur cette plateforme. Enfin, on trouve des traces d’ouvrages plus anciens : *Chat pitre*, paru en 2007 aux éditions du Panthéon,

CL – Au départ, je passe toujours par l’autoédition ; les trois sont édités par des éditeurs sont passés en autoédition avant. Je n’ai pas encore proposé à un éditeur le quatrième, dernier que j’ai écrit. Quant à *Chat pitre*, c’est le premier titre des *Fantastiques aventures de Surcouf* ; ça, c’était le titre que j’avais choisi en autoédition. Après, j’ai fait *Par cat chemins*, qui est *Attila, le chat voyageur* dans sa version autoéditée. L’éditeur a changé le titre.

CB – J’ai vu qu’il avait été publié originellement chez Mon petit éditeur, en 2010.

CL – Ça fait une bonne quinzaine d’années que j’édite. Quand j’ai commencé, mon premier livre était déjà édité en éditeur payant. Là, j’ai payé très, très cher pour le faire éditer. J’ai repris mes droits, je l’ai remis en autoédition gratuite chez Lulu. Le deuxième livre est passé par un éditeur qui mettait soi-disant en librairie ; c’était Mon petit éditeur. Lui était gratuit ; enfin, il s’occupait des ventes, mais il ne vendait rien du tout. Donc j’ai repris mes droits et je l’ai remis également chez Lulu. Après, je les ai retirés pour les mettre chez un véritable éditeur. Mon petit éditeur était un compte d’auteur gratuit. Le premier, c’était Panthéon – je pense qu’il existe encore ; ça, c’était un compte d’auteur, mais payant. Ça n’existait pas, les comptes d’auteur gratuits comme Lulu. Donc au départ, j’ai fait un compte d’auteur payant ; puis un compte d’auteur gratuit ; puis autoédition ; puis à compte d’éditeur. Voilà mon parcours.

CB – Quelles sont les raisons qui vous ont amenée à vous lancer dans l’écriture de fiction ?

CL – Le premier n’était pas une fiction du tout. Ça a commencé sur la perte d’un chat, et de ne pas vouloir oublier ce qu’il avait fait. J’ai donc commencé à écrire son autobiographie (*sic*). Après, je suis passée à la fiction. J’avais pris goût à écrire. J’étais arrivée au bout de ce que pouvais me fournir mon chat. Donc, pour ne pas refaire la même chose, j’ai fait deux fictions derrière, et après, j’ai retrouvé des tas d’anecdotes sur mon chat : j’ai donc refait un quatrième livre de nouveau sur lui, c’est le livre que j’ai actuellement en autoédition chez Lulu.

CB – Quelle sont les raisons qui vous ont poussée, à un moment donné, à vouloir voir vos ouvrages de fiction publiés ?

CL – Parce que c’est deux ans de travail, et qu’on a finalement envie qu’il y ait quelques gens qui le lisent.

CB – Quels éditeurs avez-vous originellement sollicités lors de l’envoi de votre premier manuscrit ? Aviez-vous donc contacté tous ceux que vous aviez trouvés ?

CL – Non, pas tout le monde : uniquement les vrais éditeurs. Déjà, les comptes d’éditeur ; parce que

les comptes d'auteur ne sont pas un problème, ils vous disent oui tout de suite ; il n'y a aucune sélection. J'ai donc cherché les comptes d'éditeur qui acceptaient les envois par mail. Tout le monde ne le fait pas, mais de plus en plus. Il y en a beaucoup qui veulent un manuscrit papier ; pour moi, ce n'est pas possible : je ne peux pas envoyer 200 manuscrits papier. Donc ma sélection était là-dessus.

CB – Après vos diverses publications au sein de plusieurs maisons, quel est votre regard sur l'édition littéraire en France ?

CL – C'est très difficile de rentrer un orteil chez eux. Une fois qu'on a rentré le pied, c'est peut-être plus facile ; si on a déjà été édité, on peut donner un peu son CV. Mais la première fois, l'acceptation a été un coup de bol monumental. Ça s'est étalé sur un an ou deux. C'était le dernier qui me restait sur ma liste. J'avais laissé tomber, je m'étais dit que j'allais continuer en autoédition chez Lulu. J'étais totalement dégoûtée, il me restait une dizaine de noms ; et j'ai envoyé en plein été, en juillet-août, donc en pleine période creuse, sans y penser. L'éditeur m'a appelée quelques jours après, pour me dire qu'il me proposait un contrat d'édition. Je n'y croyais pas trop. Ça s'est fait comme ça, en huit jours de temps. En septembre, il m'a envoyé le contrat.

CB – Comment se passe le travail sur vos ouvrages ? Ceci inclut les questions de coupe, les corrections, la réécriture, mais aussi votre façon de recevoir ces conseils et ces suggestions.

CL – Aucune suggestion. D'ailleurs, c'est assez bizarre, parce qu'on entend beaucoup parler d'éditeurs qui font refaire des passages. Moi, je n'ai pas changé un seul mot : ils ont pris le texte tel qu'il était ; ils n'ont fait aucun changement, rien du tout. Sauf pour le titre : c'était *Chat pitre*, au départ, et il était déjà pris. Donc tout ce qu'ils ont fait, c'est simplement les corrections. Ça a été pareil pour les trois. Aucun mot n'a été changé.

CB – Avez-vous une intuition sur ce qui a justifié ça ?

CL – Je ne vais pas me lancer des fleurs, mais mon écriture est très précise. J'aurais été un peu sonnée si on m'avait dit qu'il fallait reprendre ceci ou cela. J'ai une écriture soignée ; pour moi, effectivement, il n'y a rien à changer. Après, sur le sujet, je ne sais pas. C'est la troisième fois qu'on ne me fait pas changer un seul mot, donc je me dis que finalement, je n'écris peut-être pas si mal que ça. C'était surprenant. Sinon, j'étais plutôt satisfaite de voir qu'ils prenaient le texte brut, sans rien changer. Ça m'a convenu comme ça : je n'ai pas trouvé que c'était négligent ou quoi que ce soit. Ça ne m'a pas choquée, au contraire ; ça m'a fait plaisir de voir qu'ils n'avaient même pas changé un mot, que tout leur convenait.

CB – Etes-vous et avez-vous été satisfaite de vos à-valoir et de vos droits d'auteur ?

CL – Non. On a des gros problèmes avec mon éditeur actuel, on ne sait pas si ils payent tout. Ce qu'on a fait – c'est-à-dire tous les auteurs de cet éditeur, c'est de monter un groupe Facebook pour les mécontents, avec tous nos problèmes apparus au fil des années. La première année, c'était très bien, et après ça a été la galère, et c'est toujours la galère : la plupart s'en vont. C'est un éditeur qui ne s'occupe pas de ses auteurs, c'est clair. Il fait tout pour ne pas payer ; il n'y a aucune communication entre lui et les auteurs. Par rapport à la première année, c'est le jour et la nuit. On pense qu'il fait trop de sorties de bouquins, déjà, et en plus que de nouveaux auteurs. C'est-à-dire qu'au bout de deux bouquins, on n'entend plus parler de lui.

CB – Le plus important dans la relation entre un auteur et son éditeur serait donc l'affiliation, et l'accompagnement de l'auteur sur le long terme ?

CL – Oui, et ça ne s'est pas fait du tout. Par exemple, un de mes livres est sorti au format poche : je l'ai appris par Amazon. Tout est comme ça. L'éditeur devait avoir des sorties au printemps – en principe, ils sortent plutôt au printemps puisqu'en septembre, c'est la grosse rentrée – mais n'a même pas prévenu les auteurs que ça ne sortait pas à cause du confinement, ni ne leur a dit quand est-ce que ça sortait, il leur a rien dit. Donc certains font de la pub pour leur bouquin qui finalement n'est pas sorti. Il n'y a aucune communication entre lui et les auteurs ; apparemment, il gère tout seul ; il ne délègue pas du tout, tout passe par lui et il ne répond ni aux mails, ni au téléphone.

CB – Pourriez-vous me raconter comment s'est passé le départ de chez City et votre arrivée chez Evidence ?

CL – Je ne suis pas partie : je suis toujours chez City pour mes deux premiers bouquins ; je n'ai pas repris mes droits. Je laisse courir. J'ai simplement changé pour le troisième. Les gens se plaignent de n'avoir aucune communication, aucune relation. De toute façon, on ne s'est jamais vus ; je l'ai eu une fois au téléphone, la fois où il m'avait appelée pour le premier contrat. Depuis, il faut réclamer ; on envoie un mail, on n'a pas de réponse pendant deux ans. On peut demander ce qu'on veut, on n'aura jamais de réponse ; j'ai demandé si mon premier livre allait sortir en poche, j'attends encore une réponse, et ça fait un an. C'est ce genre de relation. Alors après, quand on doit toucher les droits d'auteur maximum le 30 juin... quand on les a au mois de novembre après quinze réclamations, c'est désagréable.

CB – Que pensez-vous des différents contrats que vous avez pu signer ? Y voyez-vous des avantages ou des inconvénients ; des choses que vous voudriez changer ?

CL – Ce ne sont pas les mêmes contrats. City, c'était un contrat sur cinq ans et trois livres ; ils n'en ont pris que deux et n'ont jamais répondu pour le troisième. Ils ont trois mois pour répondre, et au bout de deux ans, je n'avais pas de réponse, donc je l'ai amené ailleurs. Je les ai prévenus que j'allais voir ailleurs, mais ils n'ont pas répondu. De toute façon ils ne répondent à aucun mail. Pour l'autre contrat, chez Evidence, le problème est que c'est une petite structure, donc il n'y a pas d'à-valoir. Là, mon livre vient de sortir, il y a quinze jours. Chez eux, il n'y a pas d'exclusivité. Je ne suis pas bloquée chez eux, il n'y a rien. Ils prennent ce livre-là, et c'est tout.

CB – Voyez-vous une différence entre ce que vous comprenez maintenant du rôle de l'éditeur, et la façon dont l'éditeur va parler de son travail ?

CL – J'ai beaucoup plus de relations avec Evidence ; quand j'envoie un mail, ils me répondent dans les deux jours. Après, je pense que c'est une maison qui vend beaucoup moins : on n'a pas de présence en librairie. Au niveau de leur travail, ils ont fait une correction vraiment extraordinaire sur mon bouquin : ils ont tout fait eux-mêmes, ils ont choisi la couverture, ils ont gardé mon titre. Après, ces relations sont toujours par mail ; on ne les voit pas, on n'a même pas de téléphone, ce n'est que de l'immatériel.

CB – Pourriez-vous m'en dire plus sur la promotion, la diffusion de vos ouvrages ?

CL – Je n'ai pas tellement d'indications là-dessus. Je ne sais pas ce qu'ils font. Chez City, comme il n'y avait pas de communication, je n'en sais rien non plus. Je sais qu'ils avaient une présence en librairie : ils sont distribués par Hachette. On n'entend pas du tout parler de ce qu'ils font ; je suppose qu'ils proposent aux librairies. Je n'en sais rien. Je sais qu'ils en ont vendu quand même beaucoup.

CB – Que faites-vous de votre côté pour promouvoir vos ouvrages ?

CL – J'utilise un peu les réseaux sociaux. Je fais de la pub de mon côté quand le livre sort, je mets des extraits, j'ai un blog, mais c'est tout. Je fais quelques salons dans ma région ; d'ailleurs, c'est pareil : City ne veut pas s'en occuper. C'est-à-dire que si on fait un salon, on achète nos propres livres, il ne les fournit pas. Pour Evidence, je n'ai rien fait pour le moment, donc je ne sais pas.

CB – Suivez-vous la critique et les retours sur votre œuvre, professionnels ou non ?

CL – Je regarde les commentaires. Un de mes livres a été chez France Loisirs, donc il y a les commentaires des lecteurs de là-bas, de chez Amazon... Je suis plutôt satisfaite des retours, à part un ou deux qui sont un peu chafouins... Je dirais que j'ai 90 % de lectrices : ce sont des femmes qui me lisent. Elles sont toutes emballées ; dans l'ensemble, je n'ai que des critiques positives.

CB – Un de vos ouvrages a été retenu par France Loisirs, et un qui est passé en poche. Cette reprise permet-elle de rebondir sur un succès, de donner une deuxième vie au livre ?

CL – France Loisirs, c'est formidable : ils ont un pouvoir de vente énorme. J'ai vendu plus avec eux en trois mois que chez City. Pour le poche, c'est pareil, ça relance les ventes. Le problème est que comme on n'a aucune indication, on ne sait pas combien d'exemplaires ont été vendus chez City. A un moment donné, quelqu'un m'a dit que mon livre était épuisé, et qu'on ne pouvait plus l'avoir. La ressortie en poche permet de le retrouver dans les rayons.

CB – Quel est votre regard, en tant qu'auteure, sur la surproduction éditoriale ?

CL – Je pense qu'il y a de plus en plus de livres qui sortent, effectivement ; c'est pour ça que les petites maisons d'édition ne font pas sortir leurs livres en septembre. Après, je n'ai pas trop d'opinion là-dessus. C'est vrai que de plus en plus de monde écrit et veut se faire publier. Mais il n'y a pas de place pour tout le monde ; ça, c'est clair.

CB – Peu d'écrivains peuvent vivre de leur plume. Ça serait votre objectif ?

CL – Je n'ai pas vraiment pensé comme ça. Pour moi, ça serait bien d'avoir un petit complément, c'est tout ; mais vivre de ma plume, non. Je n'y crois pas. De toute façon, celui qui vit de sa plume, c'est celui qui est dans les grandes maisons, qui passe à la télé... C'est un monde totalement différent. On aura beau être le plus grand écrivain du monde, si on n'a pas de visibilité, personne ne le saura jamais. Ce n'est pas la qualité qui prime, c'est le fait de vendre. Coup de bol.

CB – Quel est votre regard sur la précarisation des écrivains ?

CL – En France, il paraît qu'il y a très peu de gens qui vivent de leur plume. C'est une minorité, même pas 1 %.

CB – Qu'est-ce qui pourrait améliorer cette situation ?

CL – Là, je n'ai pas d'idée. Quand on rentre dans une librairie, qu'on voit le nombre d'ouvrages qu'il peut y avoir...

CB – Comment définiriez-vous le « roman », aux frontières assez floues ?

CL – Le roman, c'est une fiction. Moi, je n'ai pas écrit que des romans, puisque j'ai écrit deux biographies. Alors « biographie de chat », ça ne va pas trop marcher, donc ils le mettent dans la catégorie « roman ». Mais pour moi, un roman, c'est quelque chose d'inventé ; donc évidemment, c'est très vague, et puis il n'y a que des romans.

CB – Que pensez-vous de la catégorisation des ouvrages ? Est-un guide pour le lecteur ?

CL – Il n’y a peut-être pas assez de sous-genres. Je me dis « roman animalier » mais ça n’apparaît pas sur mes couvertures. Ça serait peut-être bien d’avoir des catégories un peu moins vastes que simplement « roman » ou « fiction ».

CB – Quel est votre regard sur le système des prix littéraires en France ?

CL – Tout est joué d’avance. Les prix dont on entend parler à la télé, c’est bien des prix d’éditeurs : une fois c’est Flammarion, la fois d’après un autre... On ne va pas mettre deux fois Flammarion deux années de suite ; donc ce n’est pas le prix du roman, c’est le prix d’un grand éditeur.

CB – Et pour les prix plus discrets ?

CL – Ça, je pense que c’est peut-être un peu différent. On voit bien : le prix des lycéens, ou ce genre de prix, je pense qu’ils regardent peut-être un peu moins la maison d’édition. Mais de toute façon, dans les prix littéraires, je ne crois pas qu’il y ait une seule petite maison d’édition qui soit sélectionnée pour concourir.

CB – Toujours au sujet des prix, que pensez-vous du manque de considération des ouvrages qui ne vont pas provenir de ce circuit que vous décrivez ?

CL – Ça rejoint ce que je disais : ce ne sont pas des prix pour un roman. De toute façon, la première chose qu’on cite, ce n’est même pas le titre ou le nom de l’auteur, c’est la maison d’édition. Il faudrait faire comme pour les concours, cacher le nom de l’éditeur et le nom de l’auteur, que ça soit anonyme. Dans ce cas, le prix serait attribué au meilleur roman. Si c’était anonyme, on ne ferait pas du tout de distinguo avec l’autoédition. Je ferais la comparaison entre le cinéma et Netflix. En ce moment, on se dit que finalement, Netflix ne fait pas de si mauvais films que ça. Je fais le même parallèle.

CB – Pourquoi être passée par une plateforme d’autoédition, et pourquoi Lulu en particulier ?

CL – Parce qu’il était entièrement gratuit : je n’ai jamais mis un seul centime chez eux. Je l’ai choisi parce que j’en ai entendu parler dans *Capital* ; je ne connaissais alors que l’autoédition payante. Je suis allée sur le site, je me suis dit que ça avait l’air assez simple à faire soi-même. Je ne savais même pas qu’on pouvait faire faire des livres papier gratuitement.

CB – Avez-vous également regardé ce que proposaient les autres plateformes ?

CL – Je ne me suis pas du tout intéressée aux autres ; Lulu m’a suffi. Amazon avait pris *Tropiques*, mais j’ai eu beaucoup de problèmes pour le faire retirer de la plateforme. Je l’avais mis chez Lulu, mais il était en parallèle chez Amazon – ou alors c’est eux qui l’avaient mis, je n’ai pas tout suivi. Pour le retirer, ça a été deux mois de bras de fer, donc je n’irai plus chez eux.

CB – Vous avez un livre qui est encore autopublié ; mais à côté de ça, vous êtes publiée par le système traditionnel. Vous continuez donc à pratiquer l’autoédition. Pourquoi ?

CL – Parce qu’un livre, quand j’ai mis deux ans à l’écrire, il va être édité dans quatre ans. Donc pendant quatre ou cinq ans, il reste dans les tiroirs. Donc de toute façon, ça ne marche pas.

CB – Le but est-il de court-circuiter le rôle de l'éditeur, ou de ne pas se soumettre à son autorité ?

CL – Non, c'est le fait que quand le livre est fini, j'aime autant qu'il soit disponible, c'est tout.

CB – Il n'y a pas de volonté de passer par un éditeur traditionnel pour donner de la visibilité ou de la légitimité à son œuvre ?

CL – Non. Enfin, le but c'est quand même qu'il soit édité par un éditeur traditionnel. Ce n'est pas la légitimité, c'est les ventes. Ça n'a rien à voir. City, ils vendent mille fois plus que moi.

CB – Comment s'est passée la récupération des ouvrages par City ?

CL – Moi, je ne dis pas aux éditeurs que je suis autoéditée. Mon premier livre chez City était chez Lulu ; le jour où j'ai eu le coup de fil pour me dire qu'il le prenait, je l'ai retiré de la plateforme ; je ne lui ai pas dit que j'étais en autoédition. Le dernier, ils l'ont vu, puisque je n'arrivais pas à le faire retirer de chez Amazon. Mais là, je l'avais dit clairement. Ils n'ont pas changé le titre, donc ils ont vu que c'était le mien qui sortait et pas le leur. On s'est battu avec Amazon pendant deux mois, et ils ont quand même accepté de le retirer, mais ils ont un peu tiqué ; c'est pour ça que je suis chez Lulu : du jour au lendemain, je le retire et il n'est plus visible nulle part, en principe. Mais ce n'est pas l'autoédition qui m'a amené l'éditeur. C'est moi qui en parallèle cherchais un éditeur, et dès qu'un éditeur me dit « oui », je le retire de la plateforme d'autoédition.

CB – Certains ouvrages provenant de l'autoédition ont obtenu du succès puis ont été réinjectés dans le circuit classique. Quel est votre regard là-dessus ?

CL – Je ne sais pas comment ils font. Lulu n'a jamais vendu un seul de mes livres. Pas un, zéro. Des gens veulent le lire et l'avoir, mais c'est uniquement par ma pub. Donc si je veux en vendre, c'est uniquement par un éditeur traditionnel. Ils ont bien de la chance. Moi, je serais bien contente si quelqu'un voyait mon livre et disait : « C'est formidable, on vous le reprend ». Ça doit être des cas très, très rares. Je ne sais même pas qui est tombé sur ces livres pour vouloir les éditer.

CB – Certains éditeurs font des veilles ; d'autres plateformes d'autoédition proposent des services d'agent littéraire pour pousser des ouvrages vers le circuit de l'imprimé.

CL – Je n'étais pas au courant de ça. Je ne pense pas que Lulu soit la plateforme la plus connue.

CB – Que pensez-vous de la figure de l'agent littéraire, inspiré du modèle anglo-saxon ?

CL – Pour avoir un agent, il faut déjà avoir une rentrée d'argent. Ce n'est pas donné aux amateurs. Je pense que les auteurs prennent un agent quand ils commencent à avoir des ventes, qu'ils sont déjà installés. Je ne pense pas que quelqu'un prenne un agent pour faciliter le fait de trouver un éditeur. Apparemment, c'est plus facile en Angleterre de vivre de sa plume qu'en France. Peut-être effectivement parce qu'ils passent par des agents. Je ne connais pas du tout d'agent, je ne connais personne qui passe par un agent, je ne connais pas du tout le domaine. En tout cas, moi, je n'ai jamais pensé prendre un agent.

CB – Au début des années 2000, on parlait de la « mort du livre » ; cette prophétie ne s'est pas réalisée. Comment voyez-vous l'avenir du livre et du livre numérique ?

CL – Ceux qui aiment lire ne supportent pas l'ebook. Le vrai lecteur aime tourner les pages.

CB – Vous imaginez une mort du livre numérique ?

CL – Pas une mort, mais je ne pense pas que ça décolle plus que ça. Les gens sont toujours attachés à l'odeur du livre.

CB – En étant la plus synthétique possible dans vos réponses, comment définiriez-vous un auteur, un écrivain et, bien sûr, un éditeur ?

CL – Pour moi, auteur et écrivain, c'est la même chose, quand même ! C'est un artiste qui crée une œuvre. Que ce soit un écrivain ou un auteur, pour moi c'est exactement le même terme. L'éditeur, c'est celui qui est censé faire vivre l'œuvre.

CB – Que conseilleriez-vous à un écrivain voulant être publié ?

CL – De soigner son ouvrage, déjà. Prendre un sujet qui ne soit pas trop basique pour pouvoir justement que quelqu'un s'intéresse à ses écrits. Je l'ai fait un peu, parce que c'est vrai qu'il n'y a pas beaucoup de romans adultes comme le mien. Je tiens quand même à dire que c'est pour adultes, parce que les gens me demandent souvent si j'écris pour les enfants. Non. Je dirais de choisir un sujet moins basique que sa vie. Essayer de se démarquer.

CB – Y a-t-il, enfin, un point particulier n'ayant pas été évoqué dans ce questionnaire et que vous aimeriez aborder ?

CL – Pour être écrivain, il faut être patient. Je dirais que le fruit de l'écriture arrive au bout de sept ou huit ans par rapport au début de l'œuvre. Le temps de l'édition n'est pas du tout le temps normal. C'est ce qui m'a frappé : deux ans d'écriture, deux ans pour trouver un éditeur, deux ans pour qu'il soit édité, deux ans pour toucher les premiers fruits de son travail.

CB – A ce sujet, peut-être devriez-vous vous renseigner auprès d'un syndicat d'auteur.

CL – Oui, mais bon. France Loisirs ne m'a jamais payée ; quand je suis passée par un huissier et tout ça, ils ont botté en touche et dit que c'était à l'éditeur de voir.

CB – Il y aurait une sorte de surpuissance des éditeurs, du coup ?

CL – Oui, clairement. Ils sont intouchables, ils font ce qu'ils veulent. Certains, en tout cas. Il y en a des plus honnêtes, enfin, j'espère.

CB – Que peut faire l'auteur pour se protéger ?

CL – Moi, en tout cas à mon niveau, pas grand-chose.

Christophe Lucius – directeur d’une plateforme d’autoédition numérique (MonBestSeller)

CB – Pourriez-vous vous présenter, et présenter votre structure ?

SC – MonBestSeller est une société que j’ai fondée avec un partenaire. C’est une idée née d’un *brainstorming*, il y a cinq ou six ans. Nous cherchions des idées très variées, pas nécessairement dans le net, mais plutôt sur la manière d’organiser notre fin de carrière professionnelle, et notre début de retraite active. J’étais dans un berceau d’édition : ma mère était rédactrice en chef de la culture pendant dix ans à *L’Express* et dix ans au *Point*. Nous sommes partis d’un constat : beaucoup d’écrits passaient inaperçus, même ceux édités, et surtout, 99 % des gens n’étaient pas édités. Dans ces 99 %, il était impossible qu’il n’y ait pas de bons ouvrages. Pourquoi l’édition, le monde littéraire, restaient dans cette tour d’ivoire à mépriser ceux qui écrivent ? J’ai été bercé dans cet univers tout à fait spécial, avec des jugements catégoriques. Quand le couperet tombait, c’était indiscutable. La réflexion était la suivante : pourquoi la littérature ne serait-elle pas un loisir ? On n’a pas besoin d’être Tiger Woods pour jouer au golf, ni d’être Federer pour jouer au tennis. C’est une matière de loisir, de jeu, de réflexion, qui doit être, et qui a le droit d’être considérée comme telle pour s’améliorer, pour dialoguer, pour échanger, etc. Mais chacun a le droit de s’amuser, sans être jugé comme étant un illettré. Nous avons donc créé ce site pour donner la visibilité à tous les auteurs, même les mauvais. Nous avons dû nous défendre, dans un premier temps, sur le fait de ne pas faire de sélection – sauf un minimum. Nous ne parlons pas de modèle économique, qui est le point faible du système. Une de nos idées, une des fonctions de MonBestSeller, est l’expiation par l’écriture, l’« écriture-thérapie ». Il y a des typologies des auteurs : ceux qui ont besoin d’écrire pour raconter une histoire : on y trouve beaucoup de témoignages d’inceste, de violence, etc. Ils la racontent bien ou mal, mais ont besoin de l’écrire et de s’amuser avec l’écriture. D’autres ont des talents naissants d’écriture, sentent qu’ils ont quelque chose de non abouti au bout des doigts. Nous ne nous considérons pas un instant comme une maison d’édition, d’ailleurs nous n’en avons pas la fonction. Ces auteurs rentrent donc dans une arène. MonBestSeller est une communauté : les gens se parlent entre eux, créent des groupes, échangent, et rentrent dans une arène où ils se font des amis comme des ennemis – il y a aussi des rivalités – et discutent de littérature. Nous avons enfin une catégorie vraiment éditable, pour laquelle nous organisons le Prix-Concours MonBestSeller. Tous les semaines, un club de lecteurs pointe un ou deux livres du doigt pour signaler quelque chose d’intéressant, et chaque mois, nous élisons « Le livre du mois ». L’auteur est interviewé, et à la fin de l’année, nous partageons avec un certain nombre d’éditeurs ces dix ou douze livres avec eux. En général, quatre ou cinq sont édités. Voilà la partie émergée de l’iceberg, un drapeau pour signaler que nous avons quand même des auteurs de bonne qualité. Tout le reste est une animation permanente : des concours de nouvelles, par exemple, qui donnent vraiment de bons textes. Les jurys sont constitués d’éditeurs ou de scénaristes.

CB – Qui sont ces éditeurs ?

CL – La Martinière, les Editions Fleuve, Michel Lafon... Pas le grand Laffont, bien sûr. Il y a également une petite maison d’édition qui s’appelle Tohu-Bohu, Grasset... Pour Grasset, c’est assez complexe : une directrice littéraire chez eux m’appelle tout le temps pour me demander si j’ai des choses. Tant que je n’ai pas des choses qui correspondent à l’estime que j’ai pour Grasset, je ne le fais pas ; et pour le moment, ce que je voulais lui proposer a été pris ailleurs. Je voudrais me garder une bonne cartouche, mais il faut aussi trouver le bon timing pour choisir de lui montrer ou non. Cette partie visible de l’iceberg nous demande beaucoup de temps, parce que ce sont des relations avec les gens. Nous sommes gâtés : nous ne sommes pas régulés du tout. C’est un peu prétentieux, mais en trois ou quatre coups de fils, nous avons accès assez facilement à tout ce monde-là. C’est

plutôt facile, mais dévorateur. Contractuellement, il est très complexe de se positionner. Nous serions agent d'auteurs dans ce cas, mais pas aussi appliqués puisqu'un agent fait retravailler son auteur, le coache, etc. Nous ne faisons pas cela : nous avons une espèce de flux permanent de livres, équivalent à celui que reçoit une maison d'édition, et il faut le traiter comme tel : c'est de l'ordre de neuf, dix par jour. Nous ne sommes pas loin du même ordre de grandeur, mais des fois, nous recevons des textes très courts, de quarante pages.

CB – Seriez-vous donc un nouveau modèle d'agent littéraire ?

CL – En ligne, beaucoup moins précis, beaucoup plus cool et généreux : nous prenons tout le monde ! Donc nous ne pouvons pas nous créditer d'agent littéraire. De plus, pour être agent littéraire, il faut avoir des accords et des contrats avec les auteurs et avec les éditeurs. Nous avons un petit modèle de contrat, mais très léger, et érudé assez souvent par les parties prenantes ; notre problème est peut-être de prendre l'habit d'un statut qui n'existe pas. Mon associé et moi avons deux points de vue, vrais tous les deux mais distincts : lui pense plutôt à cette dimension éditoriale auprès des maisons, de révélation des talents ; je pense plus à l'écriture comme loisir. Les gens qui jouent au golf ou au tennis dépensent des centaines d'euros par an ; pourquoi n'en dépenserait-on pas trois cents avec une communauté littéraire active, qui donne des conseils et anime ? Ces deux pôles sont à la fois complémentaires et un peu contradictoires : d'un côté, une élite veut y arriver et demande l'exigence, et de l'autre, des amateurs, avertis ou pas, ont simplement envie de s'amuser avec l'écriture. Des gens méchants, des commentateurs qui sont auteurs ou lecteurs, débarquent de temps en temps sur le site, et je suis en guerre avec eux : s'ils sont là, c'est pour être bienveillants avec ceux qui écrivent. L'idée, ce n'est pas d'être critique méchamment mais de manière constructive.

CB – Comment se répartissent les tâches entre vous et votre associé ?

CL – Lui s'occupe plutôt de la sélection des livres, de l'animation du club de lecteurs, et des relations avec les éditeurs ; je m'occupe de tout le rédactionnel du site. Nous avons un très bon référencement naturel, parce qu'on a des tutoriels, des conseils, des réflexions sur le monde de l'édition, sur la façon de faire, etc. Je sollicite des auteurs pour écrire des articles, que je remets en forme avec la tonalité du site, ce qui me permet d'avoir des textes et de mettre en avant ces auteurs-là. C'est un *win-win*.

CB – Ces conseils guident notamment les auteurs qui veulent s'adresser aux maisons d'édition. Jouez-vous le rôle de tremplin, dans une complémentarité avec les structures traditionnelles ?

CL – Nous essayons d'aider tous ces auteurs, qu'ils soient débutants ou avertis, confirmés, à tirer les ficelles de la profession. En tapant « Comment trouver une maison d'édition », « Comment écrire un livre », « Comment utiliser les figures de style », nous serons numéro trois ou quatre sur internet. Nous sommes donc très bien blindés sur tous les sujets de préoccupations d'auteurs, y compris amateurs. C'est le travail dont je suis responsable.

CB – Ces conseils rappellent l'accompagnement individuel d'un manuscrit par un éditeur, qu'en pensez-vous ?

CL – Nous ne l'avons jamais formulé comme ça, mais c'est intéressant. En même temps, nous sommes moins précis, et nous allons moins loin, puisqu'on embrasse tout.

CB – On voit parfois une récupération des grands succès de l'autoédition par l'édition traditionnelle. Quels peuvent être vos succès, ces récupérations chez vous ?

CL – On ne les récupère pas, on en crée ! Nous avons plein d’auteurs qui ont été édités. Nous travaillons aussi avec France Loisirs, c’est une mine. Beaucoup d’écrits correspondent un peu aux attentes des lecteurs de France Loisirs, assez soignés, assez « populaires » mais au bon sens du terme, car je n’aime pas ce mot. Nous avons des sagas par exemple, qui ont fait des grands succès chez France Loisirs. Tout ceci est discret : même si sont des ouvrages qui font trente ou quarante mille exemplaires, France Loisirs est un peu conspué par le monde de l’édition. Mais eux, même si le groupe n’est pas en bonne forme du tout, ils vendent plus que beaucoup de *best-sellers* de maisons d’édition classiques !

CB – Ce sont donc des succès invisibles dans le discours des grands éditeurs.

CL – Absolument.

CB – Vous n’aimez pas le terme « populaire », souvent perçu d’un point de vue péjoratif comme on l’observe parfois avec le terme « *best-seller* ». Cela fait-il écho au nom du site ?

CL – Le nom du site, « MonBestSeller », est tout simplement de la provocation ! On savait qu’on allait énerver beaucoup de gens, et c’est parfaitement réussi !

CB – Comment concevez-vous votre distinction d’avec les autres plateformes d’autoédition ?

CL – Notre idée est pionnière. Nous avons réussi l’audience, et raté le modèle économique. Nous sommes en train de réfléchir à ce dernier, de le remettre en question. Là, on entretient, simplement : nous pouvons nous payer le développement, et tout un nombre de charges fixes. Mais évidemment, il y a une telle suspicion dans ce monde-là ! De plus, les auteurs sont fauchés ; 98 % des auteurs sont refusés, je ne sais pas pourquoi. Nous nous différencions en ce que nous sommes uniques, et pas une machine à faire de l’argent. Ce n’est pas un créneau qui a été rejoint. La réussite, le trésor de guerre, c’est l’audience. En ce moment, nous avons dix ou onze mille visites par jour en raison de la crise ; nous étions plutôt à cinq mille il y a dix jours, et un raz-de-marée aujourd’hui. Pour compléter l’offre, nous avons passé tout ce qui était édition, couvertures, mise en page, etc. à un partenaire, Bookelis. Lui fait du compte d’auteur à la demande. Ce sont des confessions honnêtes : ce n’est pas à compte d’auteur comme il y a dix ans, où on faisait acheter mille bouquins aux auteurs. Là, des prestations sont faites, et ces prestations sont payées, acceptées, rémunérées. Si on veut éditer dix exemplaires, on en édite dix. Nous faisons un certain nombre de prestations, qui correspondent à notre positionnement comme promoteur de notoriété d’auteurs. L’idée est que vous avez créé un livre, mais que vous n’avez pas de lecteurs : ce que nous vendons, c’est le fait de vous en apporter un panel, et vous verrez si votre livre plaît ou non. Nous faisons payer les auteurs, mais pour qu’ils se frottent au lectorat et pour qu’ils se confrontent aux autres auteurs de leur niveau ou inférieur. Nous leur permettons de rentrer dans l’arène avant le grand saut. La pré-arène suffit à beaucoup d’auteurs, qui veulent juste partager un texte, montrer quelque chose, que leurs amis puissent trouver un lieu ou un espace pour lire leur livre, etc. D’autres sont dans une dynamique plus ambitieuse, qui consiste à accéder à l’édition. On a parfois là un peu de frictions ou de contradictions à gérer ; nous ne sommes pas dans l’exigence littéraire absolue, mais surtout dans l’animation d’une communauté qui écrit.

CB – Comment ce système économique est-il financé ?

CL – A un moment donné, nous étions six ou sept, nous avions donc un rythme de croisière d’entreprise : nous avons dépensé de l’argent qu’on pouvait perdre ; maintenant, nous dépensons plus, sinon pour faire fonctionner le site et prendre un peu d’argent de poche de temps en temps. Nous avons un certain nombre de services. D’abord, si vous payez, vous avez des espaces de mise

en avant de votre livre, qui sont les plus fréquentés du site ou les plus visibles. Si vous déposez votre livre sans rien faire, vous aurez deux cents lectures, ou deux cents ouvertures de votre livre pour être plus précis. Le comptage des lectures est très important : les auteurs ont un compteur du nombre de vues par mois, des classements, etc. Nous vendons des espaces de quatre ou cinq sortes, qui permettent de mettre les livres en avant, donc de les surexposer et de leur donner une propension à être consultés supérieure à ceux qui n'ont pas fait de promotion. Ensuite, il n'y a pas de diagnostic mais un travail avec deux ou trois lecteurs qualifiés : des gens qui animent des ateliers d'écriture, par exemple. Nous leur donnons un livre, puis nous facturons cette prestation en prenant une commission. Tout notre travail est de recruter des gens qui ont besoin de cela, d'avoir un retour ou un bilan sur leur livre, c'est une forme de rémunération. Nous appelons cela le « Pack diagnostic conseil », qui sont des conseils et non des recommandations, portant sur des personnages à reprendre ou à supprimer, des passages trop longs, etc. Les gens font ce qu'ils veulent de toutes façons, mais nous faisons cela sérieusement : nous ne sommes pas là pour flatter les gens. J'ai dit à nos conseillers d'arrêter de dire « c'est merveilleux », parce que ça ne sert à rien : les auteurs sont là pour entendre des conseils. Nous faisons aussi un travail sur la syntaxe, l'orthographe, etc. La correction n'est pas automatique mais humaine. Un autre abonnement est le « Pack prem's », qui coûte 15 € par mois et qui permet aux auteurs d'avoir plusieurs livres sous le même nom d'auteur, une couverture, des liens vers son blog, des vidéos, etc. Ce n'est gratuit que s'il y a un seul livre sous le nom d'auteur ; il n'est pas possible d'en rajouter un second. Le « Pack prem's », est le contrat qui incarne notre logique économique idéale.

CB – Quelle direction prendra votre modèle économique ?

CL – Nous réfléchissons en ce moment à mettre en place des « Packs réseaux ». En tant qu'entreprise, nous avons le droit de promouvoir nos messages géographiquement, en termes d'âge, en centres d'intérêt, etc., autrement dit d'acheter de l'audience. Ça n'existe pas encore, mais nous allons le faire. Ça n'existe pas encore chez nous, mais on le trouve déjà dans des agences de com' ; on peut déjà le faire sur Facebook ou Instagram. Notre idée est donc d'acheter de l'audience sur ces réseaux, et de la refacturer avec une marge. Nous, c'est la promotion des écrits et la promotion des auteurs. C'est *vous* faire connaître. Nous sommes en train de proposer tous les outils pour que vous soyez lu, que vous soyez repéré, et pour vous faire connaître.

CB – Bien qu'on observe beaucoup de ressemblance avec le système traditionnel, la structure ne se positionne pas comme « marque » mais agit entièrement au crédit de l'auteur, qui est donc au centre de la réflexion.

CL – Oui, et surtout, il n'y a pas de sélection ! Tous ces gens ne pourraient pas discuter, ni même obtenir un rendez-vous. A moins d'avoir la chance d'être un bon écrivain, voire un très bon écrivain, ou d'avoir de bonnes relations, il n'y a pas d'accès. Même lorsque nous organisons un concours de nouvelles, nous ne facturons pas. J'ai toujours un jury de deux à quatre personnes, et c'est un boulot de *dingue*, même quand on leur donne cinquante nouvelles au lieu de quatre cents. Celles qui paraissent sur le site sont ensuite mises en page et corrigées ; nous payons nos fournisseurs pour cela. C'est un lieu de verdict, mais c'est aussi un lieu de débat ; on voit donc toutes les contestations des gens furieux, qui se demandent pourquoi telle nouvelle plutôt qu'une autre. Je coupe court à tout cela, parce que je n'ai pas le temps et que ça me fatigue. En dernier lieu, les gens demandent ce que le jury a dit de leurs nouvelles. Mais je ne peux pas, tout d'un coup, m'occuper de cinq cents personnes en leur envoyant à chacun les remarques qui auraient été faites par les éditeurs, ou par moi-même car je fais partie du comité de lecture.

CB – Comment gérez-vous les commentaires ?

CL – On voit là un phénomène très intéressant : d'un coup, ces auteurs et des lecteurs qui n'écrivent

pas mais qui sont très actifs s'approprient complètement le site, comme si c'était leur lieu. Ils deviennent parfois assez insolents se plaignent de nos recommandations, nous accusent de favoriser tel auteur, etc. Certaines choses sont vraies, mais ils veulent soudainement tout réorganiser. Même ceux qui ne dépensent pas un rond sur le site – 60 ou 70 % des usagers n'investissent pas du tout – se plaignent aussi. Nous, notre travail est d'apporter tous les mois une audience, et c'est cela qui coûte de l'argent considérable pour un site culturel. Mais nous apportons de l'audience, donc de la visibilité à ces gens qui, parce qu'ils se sentent dans un espace maîtrisé, se sentent sur leur blog, écrivent tout ce qui leur passe par la tête. Notre politique varie selon les cas ou les humeurs : soit laisser faire complètement, soit répondre, soit supprimer. Il y a divers degrés d'implication, de sérieux, d'ironie. C'est parfois d'une violence ! Il y a de bons et de mauvais aspects, mais c'est aussi comme si on rentrait chez les gens, ce qui est bizarre. Ils exposent leur bouquin, ont de l'espoir, ils reçoivent tout d'un coup une bordée d'injures : ils sont détruits. Cette surexposition, qui n'est pas prévue par les gens, peut les affecter profondément, d'autant plus si le livre porte sur ce qu'ils ont produit de plus intime, de plus personnel et de plus fragile.

CB – Que pensez-vous du manque de considération de la littérature autopubliée dans le discours traditionnel ?

CL – Nous sommes évidemment dans le contrepied de cela, c'est-à-dire de ne pas ériger la littérature comme un art suprême. Les maisons d'édition en étant la caution, nous voulons que les gens soient heureux avec leurs écrits. Même si ça intéresse une, deux ou trois personnes et non pas dix ou cinquante mille, c'est bon à prendre. L'autoédition, ou l'édition gratuite en ligne comme nous faisons, est une réponse à cette énorme frustration et cette immense douleur des auteurs non édités. L'autopublication était une escroquerie jusqu'à il y a dix ou quinze ans, qui consistait à faire investir deux à cinq mille balles à des gens qui croyaient que parce qu'ils allaient être édités, allaient vendre leurs livres. Certes, faire corriger son texte, mettre en page coûte de l'argent, mais c'est indispensable, et puis des gens travaillent derrière. Un accompagnateur ou une accompagnatrice littéraire qui convient fait du travail et est comptabilisé comme du temps... Mais aujourd'hui, je pense qu'il n'y a plus d'escroquerie, plus de tricherie, plus d'arnaque. Il y a des professionnels, bons, moyens ou mauvais d'ailleurs, qui passent du temps pour accompagner un auteur sur des étapes techniques ou littéraires. L'autopublication est un acte personnel : si un père de famille est heureux de distribuer dix livres à Noël sur la saga de la famille, où est le mal ? Et c'est, pourquoi pas, très bien écrit. La fonction de l'écriture et de la publication n'est pas nécessairement une performance littéraire exigée par tous. On trouve quelques articles amusants sur l'autopublication et surtout, sur tous les écrivains vedettes passés par l'autoédition parce qu'ils ne trouvaient pas ailleurs. On cite toujours les mêmes autopubliés, Proust et autres, qui sont célèbres, mais bon. Proust a aussi été très contesté quand il a eu le Goncourt, quelqu'un d'autre devait l'avoir, et est tombé aux oubliettes²¹⁹. Il y en a plein, mais le taux de publication est bon. S'il est bien maîtrisé, bien appréhendé, bien expliqué pour ceux qui investissent là-dedans, c'est une bonne chose. On sait bien aussi que Michel Lafon et autres se servent là-dedans : Agnès Martin-Lugand, Aurélie Valognes, qui vend des dizaines de milliers d'exemplaires, sont passées par l'autopublication sur Amazon. Ce sont des modèles qui ont une forme de validité : l'autopublication peut aussi être un tremplin et un passage vers le monde de l'édition, et avec grand succès.

CB – Les auteurs savent à quoi s'attendre en venant vers vous. Sont-ils mis en face de ce qu'ils pouvaient imaginer ?

CL – Nous essayons vraiment d'être transparents, car notre idée ne fonctionne que comme cela. En revanche, la bienveillance est obligatoire, du moins nous essayons. Nous détestons les destructions d'ouvrages, et disons de faire des commentaires constructifs et de donner des conseils, même sans

²¹⁹ Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, Albin Michel, 1919.

aimer le livre. Beaucoup de rencontres se font d'ailleurs sur le site : certains deviennent bêta-lecteurs d'auteurs, et les corrigent. Un auteur avait posté un jour un texte de quarante pages en arabe. Dix personnes écrivent des horreurs, puis une internaute prend contact avec l'auteur et découvre un très joli roman, l'auteur ne parlant presque pas français. Cette femme a traduit l'ensemble de l'ouvrage, qui est donc maintenant adapté en français sur le site et même édité en Tunisie. Des aventures comme celles-ci se passent. Nous avons vu aussi de jolies initiatives, comme ce collectif d'auteurs qui s'est rassemblé pour traiter un thème commun : chacun a écrit un texte sur leur vision de comment la lecture transforme la vie d'un enfant. C'est comme un cadeau pour nous : une source d'animation du site qui génère des idées et fait du bien.

CB – Quels sont les profils de vos auteurs ?

CL – En étant « généreux », et en acceptant tout le monde, nous avons du coup des profils très hétéroclites. C'est très difficile d'animer un site pour des écrivains, puisque nous avons des écrivains qui ont été édités chez de grands éditeurs, mais aussi des débutants qui racontent juste une histoire de viol ou d'inceste parce qu'ils ont besoin de le raconter. Ils ont besoin que ça soit écrit, parce que le fait de l'avoir écrit les soulage déjà, et parfois, c'est écrit avec le talon.

CB – Le site est tourné vers la littérature ; on n'y trouve pas d'ouvrages techniques ou scientifiques. D'autres critères sont visibles, comme celui d'une limite de quarante pages pour les romans. Est-ce un filtre de sélection malgré tout ?

CL – Nous n'avons même pas à faire le gendarme là-dessus : les gens comprennent que c'est de la littérature, un appel à la littérature et à l'écriture, et pas au mode de fonctionnement d'une machine à laver. Il y a une autodiscipline : dès qu'il y a quelque chose d'inacceptable, comme des textes djihadistes, ce sont les auteurs qui dénoncent. Donc nous réagissons, et nous supprimons très vite. Des débats sont parfois plus ambigus. Je n'aime pas ça, car ça met le feu aux conversations, et en général, je supprime. Je laisse le plus longtemps possible, jusqu'à ce que ça atteigne un seuil que je considère comme étant franchi. Il n'y a pas le bon ou le mauvais côté en soi, mais *mon* bon ou *mon* mauvais côté. C'est en tant que MonBestSeller que c'est censuré, pas en tant que *moi* personnellement. Si on me demande pourquoi j'ai retiré tel auteur, et je réponds qu'il s'agit de *mon* espace, de *mon* entreprise, que *je* gère. Dans les conditions générales de fonctionnement, j'ai le droit de retirer ce que je veux. Je n'ai pas d'explications à donner ; le site n'a pas d'explications à donner.

CB – Cette ligne éditoriale tournée vers la littérature a-t-elle été présente dès le début ?

CL – Progressivement, dans la mesure où nous avons envie que les gens soient lus. C'est un comportement humain intéressant : des éditeurs nous avaient dit que nous allions recevoir des horreurs, des choses qui n'ont ni queue ni tête, des écrits absurdes, de la science-fiction débile, etc. Paradoxalement, nous avons très peu de sélection à faire : il est rarissime qu'on supprime un livre. Mon explication est que quand les gens publient sur MonBestSeller, ils ont déjà l'impression d'être édités. Avec dix mille visites par jour, ils n'ont pas tort : ils sont exposés. Cette exposition est comme si vous étiez en devanture dans une FNAC, et que mille personnes allaient passer devant tous les jours, l'ouvrir ou pas, lire ou pas la quatrième de couverture. C'est une immense vitrine d'auteurs non édités.

CB – Le site offre la possibilité de modifier son texte suite à la mise en ligne. Y a-t-il des auteurs qui font de la publication feuilletonnesque ?

CL – C'est techniquement assez difficile de le mettre en scène sur le site, mais il y a des feuilletons : des gens rajoutent un chapitre chaque semaine ou chaque quinzaine. D'autres, qui

veulent arranger ou retravailler leur texte, parce qu'ils ont reçu des critiques ou des remarques, peuvent aussi le reprendre. Il y a quelque chose en *live*, comme ça, qui n'existe pas dans l'édition. L'écriture est une matière vivante, qui évolue et qui change au fur et à mesure des remarques des uns et des autres.

CB – La FAQ mentionne vouloir toucher un public que « seul internet autorise ». Ce public est-il différent de celui de l'imprimé, ou pensez-vous toucher ce public-là également ?

CL – Nous touchons tout le monde. Il y a des gens très cultivés sur le site, qui font des références très pointues à la littérature existante, éditée, etc. C'est un immense point d'intersection avec le monde de l'édition et de la lecture.

CB – Le genre d'un texte est-il uniquement décidé par son auteur ? Si un auteur considère son texte comme de la poésie mais que cela n'est pas attesté par les autres, y a-t-il autorégulation ?

CL – La poésie ne se vend pas. Notre catégorie « Poésie » est de fait très nourrie, car elle est un refuge formidable pour tous ceux qui en écrivent. Nous essayons de cultiver cela, mais les poètes ne sont pas très enclins à écrire l'histoire, la fonction ou le commerce de la poésie. Le site possède quelques articles sur le sujet au bon référencement naturel sur internet, ce qui correspond à l'utilisation des mots-clés qui reviennent lorsque l'on fait des recherches. Une recherche sur la poésie renverra vers des articles comme « Qu'est-ce que la poésie », « La fonction de la poésie », etc. Normalement, nous devrions apparaître assez vite pour que les gens tombent sur un article de chez nous. Il reste très important pour nous d'écrire des articles qui sont sur tous les sujets qui peuvent concerner les auteurs et faire leur intérêt, pour que des articles de chez nous répondant à ces questions ramènent des visiteurs sur le site. Nous faisons pour cela appel à une société qui régule l'usage de certaines expressions : les articles sont donc faits avec un cahier des charges incluant un certain nombre de contraintes, qui sont ces mots-clés.

CB – Le site propose des conseils relatifs à l'écriture de certains genres particuliers, dont les nouvelles et le roman. On y lit également une définition de ce dernier, chose rarement présente sur les sites d'éditeurs du circuit de l'imprimé. Serait-ce un guide pour des gens qui auraient du mal à définir ce genre aux délimitations floues ?

CL – Non. Je fais la réponse caricaturale, car elle est intéressante si elle est caricaturale. D'abord, beaucoup de ces articles sont écrits par des auteurs, sans contrôle. Je les relis, sans être forcément d'accord avec ces papiers ; mais comme je considère que c'est un témoignage ou une vision respectable, je la transite sur le site, ce qui nous permet aussi de faire du référencement. Je refais donc les titres pour améliorer ce référencement, mais ce sont souvent des avis personnels. Dans la page « Tous les livres » se trouve le socle que j'ai écrit avec un ou deux collaborateurs, contenant une série d'articles comme : « Qu'est-ce qu'un roman ? », « Comment écrire un roman ? », etc. Ceci permettait de faire le référencement de base, au moment de notre lancement. C'est un peu racoleur, et cela couvre beaucoup de questions que les gens peuvent se poser sur le roman, ou ses qualités stylistiques. Il y a beaucoup de sujets, mais pas de vision éditoriale. C'est quelque chose que nous voulons très élémentaire, pédagogique et accessible, sans barrières ; au contraire, nous voulons ouvrir des portes à des gens qui auraient peur d'écrire, qui se sentent timorés ou humiliés en disant que l'écriture, c'est aussi un plaisir pour soi, ou pour dix personnes. C'est un monde où l'on est très facilement humilié, parce qu'on est traité comme un pauvre, une pauvre inculte, etc. Mais l'écriture n'est pas nécessairement une tour d'ivoire, et elle appartient à tout le monde. Ce n'est pas parce que Gallimard vous a dit que vous étiez de la merde que vous n'aurez pas le droit à l'expression sous cette forme-là.

CB – Chacun est donc libre de dire ce qu'est le « roman », réfutant possiblement ce que

L'éditeur accorde ou refuse sur une œuvre.

CL – Ce site est surtout une accession à l'écriture, sans honte et sans jugement. Il y a des ouvrages avec une exigence littéraire, mais ceux qui n'ont pas d'exigence littéraire et qui sont correctement écrits et appréhendables ont vraiment leur place chez nous. Nous avons un éditeur assez fidèle, qui maintenant veut travailler avec nous ; pas simplement pour sortir un roman, mais pour générer une nouvelle forme d'écrit : une modernisation de l'édition. Des gens s'intéressent à nous, tournent autour de nous, en se demandant comment exploiter cela : il y a une manne créative énorme.

CB – Vos partenaires servent-ils à faire découvrir votre modèle, ou servent-ils à appuyer la promotion des publications que vous faites ?

CL – Les deux, mais aussi une troisième chose : plus on « réseaute », plus on peut faire la promotion des autres et bénéficier de leur promotion. On voit cela sur les sites en ligne. Nous avons besoin de personnes parce que nous ne faisons pas d'argent. Les gens s'attendent à ce que nous fassions faillite, mais nous sommes deux, donc nous pouvons ne pas mourir. Nous n'avons pas de contraintes économiques, seulement l'énergie qu'on donne à ce site. Elle est importante, c'est vrai ; c'est beaucoup de travail. Mais nous ne sommes pas fragiles : tout cela tient juste par notre volonté. Parlons maintenant de publicité. Dix mille visites par jour sur un site n'est pas beaucoup, mais ce n'est pas négligeable non plus, surtout quand on a un centre d'intérêt focalisé sur le livre et la littérature. C'est plus que *Le Magazine littéraire*. Nous avons donc d'abord besoin de construire notre réputation par les autres, et ensuite de construire la réputation des autres. Ce que nous faisons actuellement, ce sont des partenariats. Nous avons été contactés par la *Quinzaine littéraire* ; ils font notre publicité, des signatures et en échange, nous avons promu leurs ateliers littéraires pendant quelques mois. Nous avons des amitiés avec des sites littéraires, dont *Viabook*, qui a une certaine exigence. Nous allons aussi recontacter *Actualitté*. Mon partenaire et moi avons gagné notre vie depuis vingt ans, et nous cherchons maintenant un pôle d'intérêt à la fois public et privé ; nous avons une passion, et tant mieux si cela peut nous rapporter quelques revenus. Les partenariats sont quelque chose que nous avons beaucoup négligé, alors qu'ils sont très importants pour construire nos réputations réciproques, pour acquérir de la puissance, pour être appuyé par les autres, pour créer des sources de revenus. Nous ne pouvons pas rentrer dans une régie, parce que nous ne sommes pas assez puissants ; mais si quelqu'un est capable d'aller vendre le site avec des vrais chiffres, nous lui laisserons 40 % de ce qui se vend sur le site. Il est aussi important d'avoir des noms : la *Quinzaine littéraire* est composée de vraies plumes ; nos auteurs sont rassurés de voir que nous travaillons avec des gens comme ça. Nous avons travaillé avec le *Nouvel Obs*, aussi, à un moment donné.

CB – Les tiers de légitimation, dont les médias traditionnels, n'oublient donc pas complètement l'autoédition !

CL – Oui, parce que ce sont des coups de pied dans l'ordre établi, et l'ordre établi va très mal : le monde de l'édition est à moins un ou deux tous les ans ; il y a de moins en moins de lecteurs, ou tout du moins de moins en moins de lecteurs des types d'ouvrages institutionnels qui sont aujourd'hui cooptés par les grands éditeurs. On peut très bien détester Aurélie Valognes, mais il vaut mieux lire un Aurélie Valognes que de regarder *Gloire et Beauté* ou de la télé réalité ; mieux vaut le *Digest* de Balzac que de ne pas le lire du tout. Tant que nous pouvons agripper à la lecture, à la littérature, tant mieux. Je dis du mal de Musso ou de Levy, sans les avoir lus. Et puis un jour, je me suis dit qu'il serait quand même intéressant que je sache pourquoi j'en dis du mal, plutôt que de cracher sur la file qui se précipite chez Carrefour pour acheter le dernier Musso. J'ai lu et vraiment, c'est bien fait ! Ce sont des bonnes recettes, on ne lâche pas son bouquin, et ce ne sont pas des livres faits par ordinateur ; sinon, tout le monde serait Levy ou Musso. Ce n'est pas facile de faire un *best-seller*. Les éditeurs ne sont pas du tout d'accord entre eux sur ce qui est de bonne qualité ou

non. On croit qu'il existe une sorte de « colonne vertébrale », comme « les dix règles-clés qui font qu'un livre sera retenu ou non par une maison d'édition ». Ces règles-clés ne sont pas les mêmes d'une maison à l'autre et finalement, ce ne sont que des individus qui jugent les livres ; ce ne sont pas des règles de *l'establishment* de l'édition. Je croyais au principe des livres ayant échappé à quinze maisons d'édition avant d'être repérés par la seizième, comme *Millenium* ou *Harry Potter*. Mais ce n'est pas vrai : chaque éditeur est une loterie. J'imagine qu'on parle de bons ouvrages ayant de l'intérêt, mais les avis sont très divergents.

CB – Si les éditeurs savaient comment faire un *best-seller*, ils ne feraient que cela ; mais parlerait-on alors encore de *best-sellers* ?

CL – C'est une vraie question. Je respecte cette littérature « populaire » qui agrippe les gens à la lecture alors qu'on peut pressentir que la lecture ne va plus être une activité, sinon une activité pratique pour avoir des renseignements, comme « Comment faire de l'argent », ou « Comment faire son *business* en dix points ».

CB – Certains éditeurs parlent d'« exigence » pour choisir des manuscrits, mais sans définir cette exigence ou dire à quoi elle correspond. Qu'en pensez-vous ?

CL – C'est la part de fumée que chacun a dans son métier. C'est une expertise, qu'on a ou non, mais que l'on masque dans tous les cas, comme si c'était justement le trésor de ses talents.

CB – Le site MonBestSeller présente un « Wall of Books », qui fonctionne sur le système de décompte du nombre de lectures et de commentaires. Avez-vous par ailleurs des « auteurs-marques » mis en avant ?

CL – Le site ouvre sur le « Best of » : ce sont des livres repérés par le comité de lecture et qui ont été retenus. Là-dedans, il y en a des bons et des moyens. Nous mettons consciemment en avant des livres qui n'ont aucune chance d'être édités, mais qui sont un peu plus que « lisibles ». Si quelqu'un a à voir avec la littérature, c'est moi ; mon partenaire s'occupe des lecteurs et de la sélection des livres. Désormais, celle-ci passe par les fourches caudines de mon partenaire, *a priori* plutôt un *businessman* mais qui est devenu par la pratique un lecteur qualifié avec des opinions. Je lis bien sûr quelques livres, surtout quand on les présente aux maisons d'édition, mais je respecte ses choix de lecteur. Je crois que beaucoup peuvent devenir de bons lecteurs.

CB – Sans « contrat d'édition » à proprement parler, comment l'auteur peut-il sentir son œuvre protégée lorsqu'elle est mise en ligne ?

CL – Nous voulions créer une espèce de dépôt de clé en ligne, ce qui nous aurait permis économiquement de faire certainement quelques affaires. Nous ne l'avons pas fait, car c'était encore un investissement. En revanche, quand on me pose la question, j'ai une réponse : la date de dépôt sur le site tient lieu de brevet d'auteur. Mais s'il le retire, ça ne l'est plus.

CB – Dans cet esprit, le CNL propose de payer une certaine somme pour voir son œuvre protégée pendant un temps délimité.

CL – Nous pourrions le faire. C'est déposé sur le Cloud, je crois ; les gens peuvent acheter un sceau numérique pour protéger leurs œuvres. Ce qui importe est la date d'établissement de ce sceau. Je ne suis pas rentré dans les détails ; il faudrait peut-être qu'on trouve une stratégie avec notre développeur. Evidemment, s'ils retirent leurs ouvrages, on n'a plus aucune trace.

CB – Quel est votre regard sur la précarisation des écrivains ? Y a-t-il une responsabilité des

éditeurs ?

CL – A titre personnel, je suis désolé qu’il y ait une précarisation de l’écriture, du statut d’écrivain, du statut de journaliste aussi d’ailleurs, qui maintenant est un statut de plus en plus précarisé. Tout cela est la faute à la *googlisation* de l’actualité, à ces informations entièrement gratuites mais nulles, et dont on est abreuvé toute la journée sur le net. La fonction du site n’est pas celle-là, il n’a pas pour objet de déprécier les auteurs mais de leur donner accès à une visibilité minimale, qu’ils méritent ou non – mais je considère que tout se mérite. Je crois que dix auteurs, peut-être vingt, vivent de leur plume en France. Economiquement, je ne le conseillerai pas à quelqu’un d’espérer en vivre. Je crois qu’il faut avoir un métier, avoir un socle de sécurité, *et* écrire. Et si le succès vient, tant mieux.

CB – Quel est votre regard sur la surproduction du milieu livresque ?

CL – De plus en plus de titres sont produits. Je ramène la réflexion à des choses très commerciales : dans tous les produits culturels, alimentaires ou autres, il y a du marketing de fidélisation. Avec un nouveau parfum, on envoie les échantillons, on entre le nom dans une liste, etc. Il n’y a jamais eu de marketing de fidélisation en matière d’édition. Si vous avez acheté Levy – c’est un mauvais exemple ; si vous achetez un écrivain de bonne qualité – personne ne notera votre nom, ne vous mettra sur un *listing* pour vous annoncer le prochain livre du même auteur, en quoi il évolue, alors que c’est relativement facile à faire. C’est évidemment une profession « créée », mais d’une immodernity absolue : ce sont des diplodocus en milieu hostile. Je trouve ça dommage que cette profession ne se soit pas équipée, ou n’ait pas profité des techniques modernes de marketing ou de commercialisation qui défendraient la profession. On sait très bien que les grosses machines à succès sont pour les éditeurs le moyen de financer la sortie des ouvrages qu’ils considèrent comme étant de qualité plus pointue, et qui se vendent beaucoup moins. Ce sont quand même des gens qui ont pour vocation, à un moment donné, à sortir des choses de qualité à côté de ce qui les fait vivre.

CB – Que pensez-vous de ces nouveaux moyens de faire du marketing, comme les booktubers ?

CL – Selon moi, l’argent reste le nerf de la guerre ; ce sont des supers étudiants, parfois de bonne qualité et parfois non, mais ce sont des métiers ou des activités qui ne fonctionnent qu’à partir du moment où l’on met du charbon dedans. Ces énergies sont positives, mais pas pérennes ; elles ne s’inscrivent pas dans des visions, ou des métiers durables du futur. Ce sont des initiatives individuelles conjuguées qui créent des phénomènes, mais qui ne sont pas organisées. Même sur le net, il faut à un moment donné avoir une vision économique des choses : on ne peut pas donner tout le temps sans rien recevoir. Ou bien recevoir des livres, car des éditeurs sont intéressés par la promotion de leurs livres *via* ces booktubers.

CB – Marko Koskas venait d’Amazon et avait été présélectionné pour le prix Renaudot avant d’être retiré de la liste. Que pensez-vous de la frilosité des acteurs du circuit traditionnel sur les ouvrages autopubliés, lorsqu’il est question de les récompenser ?

CL – C’est un vrai sujet. Cette personne avait une certaine renommée et avait écrit quelque chose avec un peu de talent, mais a quand même été refusé par le monde de l’édition. Je crois que c’est pour des questions d’éthique. Il ne devrait pas y avoir de mur entre l’autoédition et l’édition. Si un autoédité marche bien, qu’il a du succès, pourquoi ne serait-il pas récupéré par une maison d’édition ? C’est d’ailleurs souvent le cas. Je pense que le système économique actuel est désuet, que ce sont des institutions qui se défendent car elles ont l’impression d’être attaquées par un monde sauvage, alors qu’elles devraient – parce qu’elles ont plus de puissance, *a priori* – organiser cette offre, et elle-même avoir des collections d’autoédités. Il y a mille idées à avoir pour

dépoussiérer ces institutions figées, momifiées même. Aujourd'hui, l'édition ne fonctionne pas autrement que dans les années trente. Et tout d'un coup, on rencontre des directeurs littéraires de très bonne qualité mais qui ne sont fanatiques que de la littérature, et non de la promotion de la littérature. Ils ne comprennent pas que l'un ne va pas sans l'autre. Il y a des moyens énormes, avec internet et l'autoédition, d'organiser l'offre différemment. Si quelqu'un dans le monde de la lecture, de l'écriture, de la littérature peut aujourd'hui réorganiser l'offre, ce sont les maisons d'édition puissantes. Mais elles ne le font pas : elles ont l'impression d'être attaquées, que des vilains essayent de rentrer dans le château ; que les serfs veulent faire la révolution.

CB – Dans un *Manifeste* disponible sur votre site, vous annoncez vouloir être le « précurseur du monde éditorial futur ». Comment voyez-vous le futur du livre et du livre numérique ?

CL – Nous essayons de l'inventer. Nous avons déjà l'impression d'avoir mis un grand pied dans le vide. Nous attendons des gens qui arrivent à faire le constat que nous sommes en train de momifier une activité culturelle majeure, sans utiliser les moyens qui sont à notre disposition aujourd'hui, pour avoir une nouvelle vision et surtout, pour désenclaver la « grande littérature » de la « bonne littérature » et de la « littérature populaire ». Le mépris de ce qui n'est pas sa propre activité est quelque chose d'insupportable. La plupart des maisons d'édition sont maintenant chapeautées par les groupes comme Editis ou Hachette. Les patrons veulent faire du fric, mais on voit en même temps, l'exigence des directeurs littéraires et autres, qui sont puristes.

CB – Que conseilleriez-vous à un écrivain qui voudrait s'adresser à vos services ?

CL – Rien, sinon : « Si vous écrivez, que vous ne faites pas trop de fautes d'orthographe, déposez votre livre chez nous, et vous verrez ce qui se passe ! » C'est expérimental.

CB – En étant aussi synthétique que possible, comment définiriez-vous un auteur, et un éditeur ?

CL – Un auteur est quelqu'un qui a quelque chose à exprimer *via* le canal de l'écriture. Je ne me sens pas du tout éditeur mais pour moi, un éditeur est quelqu'un qui cautionne et qui défend les écrits d'un auteur. Moi, je veux qu'il ait la possibilité de le faire, mais je ne le cautionne pas, ni ne le défends.

CB – Y a-t-il un point que nous n'avons pas évoqué et que vous aimeriez aborder ?

CL – Peut-être une observation : avec tous ses défauts, le digital est un lieu de rendez-vous où toutes les expressions permettent une lecture de l'humanité quasiment immédiate et très large. Je vois rapidement sur le site les fachos, les gens généreux, ceux qui veulent donner ou organiser. Ce qui nous amuse sur le digital et dans le métier est cette espèce de raz-de-marée, de variété de personnalités, de variété des réactions et des caractères qui, sur un même sujet, réagissent complètement différemment. Alors que l'éditeur est dans la quête d'une forme de perception, de sa propre perception, à travers ses auteurs.

CB – Le futur serait-il donc, en plus de l'auteur libre, l'ère d'un lecteur surpuissant ?

CL – Sûrement ! Les lecteurs sont surpuissants : un petit commentaire d'une seule ligne comme : « Je trouve votre livre très bien », donne souvent comme réponse de l'auteur : « Vous ne savez pas combien vous me rassurez en disant ça ; ma journée est transformée. » Il y a évidemment une quête de reconnaissance immense avec les remarques ou les commentaires. Alors quand c'est un commentaire fondé, c'est la vie qui est changée !

Adrien Mangold – auteur (L’Homme Sans Nom)

CB – Vous êtes l’auteur de deux romans publiés en 2018 et 2019 aux éditions de L’Homme Sans Nom, ainsi que de plusieurs nouvelles. Pourriez tout commencer par me parler des raisons qui vous ont amené à vous lancer dans l’écriture de fiction ?

AM – Pendant très longtemps, je n’ai jamais envisagé l’écriture sans qu’elle soit de fiction. Ce qui m’a poussé à écrire, c’est de coucher sur papier, d’exprimer – au sens le plus large possible – un univers que j’avais envie de développer. C’est par l’écriture que j’ai choisi de le faire, pour diverses raisons. J’avais envie d’imaginer des choses, et d’être capable de les extérioriser. Finalement, on peut voir cette arrivée dans l’écriture sous l’angle de la contrainte technique. Certains jouent de la musique, d’autres dessinent, dansent ou sculptent. Moi, je n’avais aucune de ces compétences-là. Ce qui m’est venu de plus naturel était d’écrire, tout simplement car l’écriture a pour avantage de n’imposer aucune frontière dans ce qu’on exprime. La qualité d’écriture et la technique s’acquièrent avec le temps, mais à l’instant zéro, n’importe qui peut se dire : « J’ai envie de me lancer, de m’exprimer ». Pour coucher son imagination sur le papier, l’écriture est le terrain le plus fertile.

CB – Pourquoi avoir choisi d’écrire de la science-fiction ?

AM – Mes premières publications sont de science-fiction, mais à mes tous débuts d’auteur, j’ai commencé par la *fantasy* et j’ai vite bifurqué. J’étais adolescent à l’époque, et j’ai heureusement eu conscience de tomber très rapidement dans tous les stéréotypes du genre. J’ai pris un peu de recul, et j’ai construit un univers avec lequel j’étais plus à l’aise. Ça devait être un peu inconscient à l’époque, mais j’analyse aujourd’hui la science-fiction comme un genre bien plus abordable que la *fantasy* en termes d’imaginaire, parce que la science-fiction s’appuie sur le monde réel. C’est aussi une question de curseur : l’anticipation est très proche du monde réel, mais le *space opera* commence à s’en écarter. Il demeure une base à partir de laquelle écrire ; on dispose d’une géographie, d’une politique éventuellement, d’une réalité physique, ce qui n’est pas du tout le cas dans la *fantasy*. La *fantasy* exige de tout refaire : le monde, les peuples, la magie. Beaucoup de pans de l’univers, qui sont à construire en *fantasy*, sont là d’office en science-fiction. Ceci m’a permis de laisser ces aspects compliqués à gérer pour me concentrer sur l’histoire que j’avais envie de raconter, les problématiques que j’avais envie d’amener, tout en gardant un côté très imaginaire. Cela donne une liberté de ton et d’expression, avec un cadre un peu plus défini.

CB – Sur votre blog, vos modèles d’écriture vont d’Asimov à Nolan, de Tolkien à Kojima. Comment s’est construite votre filiation littéraire ?

AM – En matière de filiation, chacun de ces noms a apporté sa pierre à l’édifice. Tolkien est le premier qui m’a plongé dans l’imaginaire, sans même que je m’en rende compte. Les autres noms font plus directement référence à la science-fiction. Nolan, parce qu’il y a relativement peu de films avec un scénario et une réflexion aussi aboutis qu’un livre, qui en ont la profondeur, sans que ce soient pourtant des adaptations. Enormément de films sont des adaptations de livres, plus ou moins fidèles ; j’aurais aussi pu citer les *Matrix*, qui ont des défauts mais toujours cette énorme qualité d’être des oeuvres créées pour le cinéma, sans s’appuyer sur le travail d’un livre mais avec la réflexion et le travail que pourraient avoir un roman, tout un arrière-plan que le spectateur ne voit pas. C’est pareil pour les livres : qu’il s’agisse de scénaristes ou d’auteurs de roman, c’est un travail de création qui demande une certaine cohérence. Même si toutes les réponses ne sont pas données dans les livres, il est important de les garder de côté pour ne pas raconter n’importe quoi. Au sujet des jeux vidéo, on a tendance à dire que la SF, et même l’imaginaire en général, souffrent un peu ces dernières décennies en France, mais je pense que les jeux vidéo souffrent encore bien plus. Pas d’indifférence, au contraire, mais d’un tapage médiatique qui va souvent dans le mauvais sens. Il

existe tout de même des récompenses institutionnelles et reconnues, qui commencent à être décernées aux développeurs, mais je suis partisan de redonner ses lettres de noblesse à ce média-là : le jeu vidéo est pour moi une bien plus grande source d'inspiration que la littérature, voire même que les films.

CB – A quel moment vous êtes-vous dit que vous vouliez être publié ?

AM – C'est venu insidieusement. Au début, ce n'était pas un objectif en soi : j'écrivais parce que j'en avais envie, et c'était un exutoire comme un autre. Les années passant, après un ou deux manuscrits bouclés, on se dit naturellement qu'il est un peu bête de ne pas tenter sa chance. Une des motivations d'écrire était aussi dans mon cas de pouvoir faire partager ça à des gens. D'un point de départ où je m'en fichais, j'ai peu à peu évolué vers le : « Ça serait bien d'être publié. » J'ai envoyé mes premiers textes à dix-huit ans aux maisons d'édition ; je ne me fichais pas des retours, mais je m'attendais franchement à ce que ce soit négatif. A cet âge-là, on a rarement la maturité d'écriture nécessaire pour être publié, donc on espère – mais je savais à peu près à quoi m'attendre, heureusement. Avec les années, c'est quelque chose auquel j'ai commencé à prêter de plus en plus d'importance : en fait, je n'ai jamais arrêté de démarcher. Même si c'est un exercice de pensée un peu particulier, je ne sais pas où j'en serais aujourd'hui si je n'étais pas publié. Je suis le premier à dire qu'il ne faut pas écrire pour être publié ; si on écrit pour être publié, c'est que la passion devient un métier, mais dans le mauvais sens du terme. Je n'ai aucun problème avec le fait que la passion devienne un métier – c'est même un de mes rêves – mais si elle devient plus métier que passion, il y a un problème. Il y en a pour qui c'est un métier et c'est très bien, mais moi, je veux que ça reste un plaisir.

CB – Avant d'envoyer vos premiers manuscrits, les avez-vous faits lire à d'autres regards non-professionnels ?

AM – Il y a eu une bascule avec la publication : avant de trouver un éditeur, je cherchais des relecteurs, ce qui est très dur à trouver. J'en discute avec d'autres auteurs et je sais que je ne suis pas seul dans ce cas : c'est compliqué d'avoir des retours sur ses textes, surtout au début. On a rarement l'occasion d'aborder ce genre de problème avec grand monde, et pourtant tous les auteurs le rencontrent. On est beaucoup moins soutenus par nos proches qu'on le voudrait, mais il ne faut pas leur en tenir rigueur. On donne son texte à des amis, à la famille en pensant qu'ils vont le lire ; parfois, ils prennent le texte en l'ayant demandé eux-mêmes, mais ne le lisent pas ; d'autres fois, ils le lisent mais ne font pas de retour, sans qu'on sache pourquoi. J'y arrivais malgré tout avec quelques amis ou quelques parents, mais j'ai constaté que non seulement je n'en trouverais pas d'autres, et qu'en plus les bêta-lecteurs que j'avais s'épuisaient, ce que je comprends aussi : relire quatre ou cinq manuscrits prend du temps, même pour un proche ! Je me suis fait une raison : c'était trop d'investissement pour des personnes qui n'étaient pas proches de l'écriture, qui voyaient mal ce qu'il y avait derrière. J'ai alors eu la chance de trouver un éditeur, et à partir de ce moment-là, j'ai eu le luxe de pouvoir m'en passer ; j'ai même tendance à refuser quand on me demande à bêta-lire mes textes. La maison s'est naturellement positionnée comme bêta-lectrice, plus que pour de la simple correction éditoriale : elle a pris le texte à un niveau d'écriture très en-deçà du niveau normalement publiable et a fait un travail éditorial énorme pour m'aider à passer le cap. Il faut que j'expérimente encore, mais je pense que les seuls bêta-lecteurs que je garderai seront ceux qui seront dans le milieu de l'écriture. Pas forcément publiés officiellement, mais ceux qui écrivent eux-mêmes au minimum, qui savent ce que ça représente.

CB – Quels éditeurs avez-vous sollicités originellement, et pourquoi eux ?

AM – J'ai initialement sollicité tous les éditeurs de l'imaginaire. Je les découvrais en allant dans des salons, en librairie, sur internet ou tout simplement en regardant l'intérieur des livres. Ça m'a

permis d'avoir un petit carnet d'adresse. Evidemment, j'étais jeune et plein d'espoir : j'envoyais aussi aux grosses maisons d'édition comme Flammarion et Gallimard. Je ne dis pas qu'il ne faut pas le faire, mais on se lasse avec le temps d'envoyer des bouteilles à la mer. Il faut néanmoins le faire, car ça ne coûte rien. Il est vrai qu'on s'épuise en recevant des réponses négatives à la chaîne, alors on tend à cibler davantage les soumissions. J'ai alors écrit à toutes les maisons spécialisées comme aux très grosses ; l'idée était un peu de jouer au loto. Les années passant, j'ai vu l'évolution des maisons d'édition et comment elles grossissaient, notamment en me rendant sur les salons. Il y avait encore beaucoup d'enjeux que j'ignorais à l'époque, avant d'avoir mis un pied dans le milieu éditorial, mais l'avantage d'être refusé par toutes les maisons est au moins celui d'avoir le temps de voir leur évolution avant d'être accepté quelque part. J'en ai donc écarté quelques-unes de mes démarches, ce qui est prétentieux à dire puisque la réalité est que ce sont d'abord les maisons qui m'ont écarté. Quand le directeur de l'Homme Sans Nom m'a demandé si j'avais envoyé mes textes à d'autres structures, il était déjà conscient que je ne les envoyais plus qu'à lui ! Il me disait que j'avais choisi, alors qu'on n'avait encore rien signé, c'est assez significatif de la manière dont mes démarches se sont centrés petit à petit. J'ai fini par cibler une maison d'édition spécialisée de taille raisonnable, qui avait une politique qui m'intéressait : celle de mettre en avant de jeunes auteurs, et de ne pas faire de traductions. Je n'ai rien contre les traductions, mais par exemple, Bragelonne n'est pas devenue la plus grosse maison de l'imaginaire en aidant les jeunes auteurs, mais en faisant uniquement des traductions de succès étrangers. C'est un choix bien plus économique qu'autre chose. Je voulais travailler avec des gens qui croyaient en ce qu'ils faisaient, qui avaient envie de défendre l'écriture avant de défendre l'économie de leur boîte. Il faut vite comprendre que les deux sont très reliés, mais l'Homme Sans Nom était celle qui avait le plus de chances de me retenir, parce que c'était dans ses objectifs d'aller chercher les jeunes auteurs et de les suivre, tout simplement.

CB – Comment considérez-vous le monde de l'édition aujourd'hui ?

AM – Je ne connais pas l'édition au-delà de l'expérience que j'en ai, et je n'y suis pas depuis si longtemps. Je sais qu'il y a des guerres entre maisons, mais dans mon approche personnelle et mes ressentis qui n'engagent que moi, j'ai globalement l'impression qu'il existe une certaine « bienveillance » dans le milieu dans la mesure où, en termes d'auteurs, il y a de la place pour tout le monde. En termes de maisons d'édition, les places sont dures à prendre, mais les auteurs sont assez contents de se voir mutuellement réussir. Il y a bien une part d'envie, pas forcément de jalousie, en voyant quelqu'un réussir, mais c'est humain. Quand on voit un auteur qu'on connaît, qu'on a déjà lu et qu'on suit depuis quelques années, qui grimpe les marches, on est content pour lui car on est tous conscients du travail fourni pour en arriver là, et on sait que c'est mérité. Je trouve les relations entre auteurs bonnes, je n'ai pas eu de mauvaise expérience. Certains diraient que c'est un milieu de requins, mais ce n'est pas l'impression que j'en ai eue. C'est plus pervers quand on commence à conjuguer l'écriture très personnelle, les efforts investis dans notre travail, au milieu de l'édition qui est, comme n'importe quel milieu professionnel, régi par l'argent. Là, on peut constater tout, le meilleur et son contraire. La politique des maisons peut être plus ou moins axée sur l'humain ou sur l'argent. Il y a aussi beaucoup à dire sur le milieu des salons, que je connais beaucoup mieux depuis que j'en fais ; j'ai derrière l'idée des prix littéraires. Les salons sont un milieu de copinage, ni plus, ni moins ; et les personnes qui décernent les prix littéraires sont les directeurs de salons et les directeurs de collections. C'est un petit cercle où tout le monde se connaît. Le travers est celui de savoir qu'un auteur est suivi par une communauté, et c'est ce qui sera regardé avant la qualité de son texte. Des maisons ou des prix littéraires s'appuient sur des auteurs pas parce que leur texte est le meilleur, mais en raison de leur succès ; parce qu'ils ont une viabilité économique qui fait que c'est bien pour un prix. Le prix sait qu'il va y avoir de l'écho s'il est décerné à un auteur qui est déjà installé. *Les Furtifs* de Damasio a été dans tous les prix littéraires en restant loin d'être unanimement encensé dans la critique. En littérature blanche, Michel Houellebecq n'a pas encore sorti son livre qu'il a déjà gagné tous les prix. J'exagère à peine.

CB – Les prix littéraires prestigieux vont boudier les littératures de l’imaginaire ; ceux plus spécialisés sont en revanche plus discrets ou s’adressent à des communautés moins larges. Qu’en pensez-vous ?

AM – Les prix, grands ou confidentiels, ont les mêmes travers. La liste des maisons d’édition primées par le Goncourt sur les vingt dernières années n’a que cinq ou six noms, il y a donc une réalité derrière et pas une coïncidence : il est statistiquement impossible que les mêmes structures aient tous les ans le meilleur texte en France. La qualité des textes n’est donc pas seule en jeu et s’il y avait un barème, elle n’aurait pas le plus gros coefficient. Ce sont les règles du jeu et il faut les accepter, mais ça peut faire déchanter. Ce n’est ni choquant, ni étonnant si on est lucide sur les réalités économiques de la chose ; c’est d’ailleurs pareil dans d’autres milieux que la littérature. Il reste frustrant de se dire que sans les bons cercles de réseaux, le bon éditeur, le bon bandeau, des barrières demeurent fermées. Ces barrières ne s’ouvrent qu’avec la légitimité qu’on va acquérir dans le milieu, par la qualité des textes mais aussi avec le temps. Cette légitimité vient avec le nombre de publications, avec le fait de se faire progressivement un nom, de devenir une figure connue ou reconnue dans le milieu. Si le prix est vraiment petit, on commence à se débarrasser des travers économiques, et il y a moins de soumissions. Beaucoup de salons font leurs prix, même très peu connus, ceux-ci sont très nombreux. Il y a un amour de l’art qui motive la chose, faisant que les gens s’intéressent vraiment au texte en premier lieu. Mais si le prix veut rayonner, même dans l’imaginaire, on y revient très vite : dès qu’un salon est un peu installé, l’objectivité est plus difficile à cerner. C’est pour cela qu’entre auteurs, on est contents quand un des nôtres force les barrières du cercle fermé, qu’il se fait sa place lui-même et se forge avec le temps, sans avoir la chance d’être dans les bons cercles. Certains sont amis avec des directeurs de maison et gagnent des prix comme cela.

CB – Voyez-vous une différence entre la façon dont vous comprenez le rôle de votre éditeur et la façon dont cet éditeur parle de son travail ?

AM – J’ai la chance d’avoir une maison d’édition qui voit son métier comme j’ai envie qu’elle le voit ; il n’y a donc pas beaucoup de divergence. Si mon éditeur devait répondre à la question, il dirait qu’une maison d’édition doit être derrière ses auteurs, travailler les textes avec eux, et transformer le texte de l’auteur en un objet qui donne envie. Bien sûr, ce sont des notions très marketing. L’éditeur est là pour poser une frontière entre le texte et l’objet-livre, et pour s’occuper de tout ce qui est au-delà de cette frontière et qui n’est pas du rôle de l’auteur. Je n’avais pas cette question bien en tête : quand on n’a jamais baigné là-dedans, on ne sait pas trop comment le choix de la couverture ou de la quatrième va se passer ; ni, pour les corrections éditoriales, jusqu’où va l’initiative pour refuser ou imposer de modifier une phrase. En bon néophyte que j’étais à l’époque, je les ai laissés mener la danse. J’ai été surpris, mais dans le bon sens du terme : leur vision de la chose, donc là où ils mettaient la frontière, correspondait vraiment à ce que je voulais. J’ai beaucoup d’échos de ce qui se passe ailleurs, et ce n’est pas forcément le même travail, je suis plus surpris de cela. Avec le recul que je me dis que nos visions coïncident, mais c’est presque un coup de bol.

CB – L’affiliation d’un auteur à sa maison est donc essentielle ?

AM – Ce n’est déjà pas évident de trouver une maison d’édition. Savoir si ça se passera bien n’est pas le premier problème quand on cherche une structure ; on veut d’abord signer. En discutant avec des auteurs qui ont une carrière, beaucoup d’expériences différentes, positives et négatives, avec beaucoup de maisons, je réalise que j’espère que ça dure là où je suis, ou du moins que si je change, ça sera une décision devant de ma part, et pas imposée. Ça n’empêche pas les livres de sortir, mais ce ne sont pas les mêmes relations de travail, la satisfaction sur le livre n’est pas la même au bout

du compte. Une bonne relation est un peu la cerise sur le gâteau, mais on reste bien content de l'avoir. Ça se sait quand les maisons d'édition font du travail sérieux, donc elles ont tout à y gagner ; mais ça se sait aussi quand elles ne le font pas.

CB – Comment se passe le travail du texte avec votre éditeur ?

AM – D'une manière générale, chez l'Homme Sans Nom, il y a un travail éditorial qui est gigantesque : ils en font vraiment baver les auteurs, et ils ne s'en cachent pas. Ceci implique forcément d'être en capacité de recevoir les critiques. Certains auteurs ont un très bon potentiel et pourraient travailler avec la maison d'édition, mais ne le font pas parce qu'ils refusent de changer la moindre virgule à leur texte. C'est très dommage : selon moi, si on veut progresser dans l'écriture, on est obligé de s'ouvrir aux retours – d'autant plus les retours professionnels. Il faut aussi désacraliser la version qui n'est jamais sortie de nos deux yeux. Les premières versions de *Seconde humanité* reçues par la maison d'édition étaient très loin du niveau publiable. Une première phase a porté sur le fond, la structure du livre. Là, les enjeux étaient de savoir si on déplace le chapitre, si on le garde, si on le raccourcit ou le rallonge, si on le réécrit. J'avais la chance, même dans les premières versions, d'avoir un squelette qui se tenait, et je n'ai donc jamais eu à réinventer l'histoire. En revanche, j'ai eu à beaucoup retravailler certains chapitres, soit mauvais, soit superflus. Suite à ce premier travail en grosse maille où l'éditeur fait un premier passage assez rapide pour qu'on rebosse en profondeur de notre côté, le texte devient plus « publiable ». L'éditeur rentre alors dans le détail : on commence à parler de la moindre tournure de phrase, de la moindre virgule, de la répétition, du rythme... Cet énorme travail fait beaucoup progresser en tant qu'auteur. Au sujet de la réécriture, j'ai réécrit la moitié de mon premier roman publié, et l'intégralité du second. Ce second roman est le premier texte que j'ai envoyé à l'Homme Sans Nom, vers dix-sept ou dix-huit ans, et il a été publié l'année dernière. Il y a eu donc eu du changement entretemps. On était d'accord sur le fait qu'il ne pouvait pas sortir en l'état ; mais c'est un travail que je n'aurais pas fait si je n'avais pas la carotte de l'édition derrière. C'était donc un mal nécessaire.

CB – Selon vous, qu'est-ce qui justifie cette autorité éditoriale, qui se positionne en tant que lecteur professionnel du texte ?

AM – Certaines maisons jouent de leur autorité au premier sens du terme, ce qui n'est pas le cas ici. Il est vrai que cela peut paraître un peu autoritaire, ou unilatéral, mais c'est vraiment l'expertise de l'éditeur qui a l'œil pour s'approprier le style de l'auteur, faire des retours qui ne vont pas le dénaturer mais l'approfondir, et ces retours ne sont jamais autoritaires. En cas de désaccord, on discute. Il faut cependant garder une ouverture d'esprit en tant qu'auteur, une confiance à donner à l'éditeur dans le sens où il connaît son travail. *A priori*, un bon texte, il sait ce que c'est. Il faut donc assez de recul pour se dire que si l'éditeur a choisi mon texte, c'est qu'il est déjà bon *a priori* ; mais que s'il me demande de le modifier, c'est qu'il peut être meilleur ; ce n'est pas pour le rendre moins bon. Dans mon cas, je réalise que quasiment tous les conseils donnés sont pertinents. Je ne laisserais le texte tel quel que dans peut-être dix pour cent des cas au maximum, et même cela s'argumente. Ce travail peut paraître intrusif pour certains auteurs, mais est indispensable d'après moi, d'autant plus pour des auteurs relativement jeunes. Je serai peut-être en mesure de refuser qu'un éditeur rentre dans mon texte à ce point-là dans dix ans, mais j'en doute, car c'est toujours très utile.

CB – Considérez-vous que l'œuvre n'est accomplie que lorsqu'elle passe par un éditeur ?

AM – Oui. Je n'ai écrit que deux livres et je ne suis pas encore à un point où je peux me dire en mesure d'écrire un livre publiable d'un coup, sans correction. Certaines maisons, y compris dans le milieu de l'imaginaire, corrigent peu voire pas, et je doute que ça soit uniquement parce qu'ils n'ont que des auteurs excellents. Je suis actuellement sur un projet qui serait sans doute publiable par voie d'autoédition, et donc sans correction. Cela serait justement la preuve qu'il serait publiable, puisque

l'autoédition existe. Donc oui, mes textes seraient peut-être publiables sans correction éditoriale aujourd'hui, mais je ne le souhaite pas du tout. C'est aussi pour ça que je me suis battu pour avoir un éditeur : je n'ai jamais voulu m'autopublier.

CB – Vous savez maintenant que l'œuvre va passer sous le regard de l'éditeur. Ecrivez-vous aussi dans cette la perspective de n'écrire pas que pour un public, mais aussi pour ce lecteur-là, avant le public ?

AM – Cela serait compréhensible, mais je m'interdis de le faire. De la même manière qu'il faudra que j'arrête d'écrire le jour où j'écirai pour gagner de l'argent, il faudra aussi que j'arrête d'écrire si je me mets à écrire pour un public en particulier. C'est la première chose qui tue notre imagination et notre spontanéité dans l'écriture. Je veux me libérer du cadre de me demander pour qui j'écis, et si oui, que mettre dans mon texte, avec quels codes. J'écis même peut-être à mon désavantage, comme il y a dix ans lorsque que je n'avais pas d'éditeur. C'est un peu facile de me dire ça maintenant que j'en ai un, qui va très probablement me suivre, mais je ne me pose notamment pas la question de la taille du texte. C'est la première problématique sur le projet que j'ai en cours ; je vais évidemment le proposer à mon éditeur actuel qui sait déjà à peu près quelle taille il fera. Il n'est pas impossible que cela pose problème et ne soit pas publishable en un tome, qu'il faille le diviser. Mais ce sont des questions que je me poserai après avoir fait le livre que j'ai envie de faire : le « comment » arrivera dans un second temps. Mon éditeur a donc impacté ma manière d'écrire, notamment en matière de qualité, m'a fait progresser en écriture, mais ne m'a pas encore dit de me limiter, d'orienter mon texte pour qu'il plaise, et j'espère qu'il ne le fera jamais. C'est quelque chose que je ne veux pas, bien que cela soit aussi une prise de risque.

CB – Qu'attendriez-vous de plus de l'instance éditoriale ?

AM – Toutes les maisons d'édition peuvent trouver à s'améliorer, notamment les petites structures – même si l'Homme Sans Nom n'en est plus tout à fait à ses débuts. A partir du moment où tout se passe déjà bien dans le travail du texte, ce que peut espérer n'importe quel auteur est que sa maison d'édition grossisse. Ce qu'on peut attendre est un plus gros tirage, plus de communication. Mais il est très dur de communiquer pour les maisons d'édition de l'imaginaire : elles ont souvent très peu de budget, la communication au-delà des réseaux sociaux est fréquemment inexistante. L'Homme Sans Nom y travaille, et ce n'est pas un reproche : il est très dur de se faire une place, et compliqué pour une maison d'édition de s'imposer dans le milieu. Disons donc que mes attentes sont les mêmes que celles de l'éditeur : je lui souhaite de faire grossir sa maison, parce que ça me profiterait en tant qu'auteur.

CB – Etes-vous satisfait de vos à-valoir et de vos droits d'auteur ?

AM – Oui ; je commence à avoir un peu de visibilité sur ce qui se pratique ailleurs, à force de rencontrer d'autres gens et d'autres auteurs. Il y a peut-être mieux ailleurs, mais j'observe que les auteurs sont bien traités. Il faut rappeler que l'Homme Sans Nom parie sur de jeunes auteurs, qui n'ont absolument aucun lectorat à la base, ne fait pas de rééditions ni de traductions, et ce sont autant de risques supplémentaires. Malgré tout, les contrats y sont tout à faits honnêtes, les à-valoir aussi : le mien a même doublé entre le premier et le deuxième livre. Je ne suis pas parti de très haut, d'accord, mais c'est quand même chouette et je ne m'attends pas à ce que ce soit le cas à chaque fois. Dans le passé, l'éditeur a eu quelques difficultés au sein de son équipe, qui l'ont poussé à énormément se professionnaliser dans ses contrats ; ceux-ci sont maintenant très carrés, aboutis et très longs. Comme c'est la première maison d'édition avec qui je travaille, cela ne m'a pas choqué, mais les autres semblent plus courts. Certaines clauses ou détails sont plus ou moins biens que d'autres, mais tout est ouvert à la discussion. Il y a vraiment une bienveillance, une confiance qui est derrière ; le contrat est indispensable, mais il peut y avoir de fait quelques souplesses dans les

relations et les engagements. Lui fait très bien son boulot d'éditeur : les auteurs de la maison sont souvent présents en salon, il y a un peu de promotion derrière ; les auteurs travaillent leurs textes. Chacun fait son boulot ; à partir du moment où il y a ce minimum d'aller-retour et d'effort des deux côtés, ça se passe bien.

CB – Quel est le plus important dans le rapport entre l'auteur et l'éditeur : la confiance, la solidité du contrat, l'engagement de l'éditeur ?

AM – La confiance joue beaucoup ; elle n'empêche pas les problèmes mais sans ça à la base... A titre personnel, je n'ai pas eu de conflits avec ma maison et tout s'est toujours très bien passé. Je ne sais pas si le mot « confiance » convient ; mais il y a une affinité qui est indéniable. Je connais des maisons qui ont signé avec des auteurs avec lesquels elles se sont révélées ne pas avoir d'affinité, voire le contraire ; ça se passe très vite très mal. C'est particulier comme travail de dire à quelqu'un que ce sur quoi il a passé mille heures de sa vie va être corrigé et modifié dans tous les sens. Il y a des susceptibilités. On revient sur la question de la légitimité : il y a des auteurs qui voudraient être J. K. Rowling tout de suite. Il y a mille raisons pour lesquelles ça peut mal se passer ; il faut donc qu'humainement, le courant passe. C'est une telle collaboration que c'est primordial. S'il y avait un conseil que j'avais à donner à de jeunes éditeurs, c'est : « Faites attention avec qui vous signez. » On a tous envoyé des bouteilles à la mer sur des boîtes mail qui reçoivent cent manuscrits par mois, on continuera sans doute à le faire, mais il faut malgré tout garder cela en tête.

CB – Que pensez-vous de l'apposition du genre sur la couverture d'un ouvrage ? Cela peut être un guide pour le lecteur, mais on peut désapprouver ce qui est indiqué.

AM – Selon moi, la couverture n'appartient pas au texte mais à l'objet-livre, elle est le premier outil marketing. Je parlais tout à l'heure de la frontière entre ce que doivent faire un auteur et un éditeur : je suis assez persuadé qu'il faut que l'auteur se désinvestisse le plus possible de la couverture de son livre. Ce n'est pas forcément plaisant à faire car on veut que la couverture corresponde à ce qu'on a écrit, à la vision graphique qu'on avait de l'œuvre dans notre tête, que ça traduise l'âme, voire une vision personnelle de notre texte. On peut donc se dire que le livre fait partie de nous-mêmes et qu'en conséquence la couverture le reflète, ce qui pose des questions d'ego. On imagine tous la couverture quand on écrit un livre, et on veut toujours que ça soit notre vision qui soit retenue à la fin, mais la couverture tombe dans la catégorie « réalité économique » du livre, numérique ou papier. Je le dis avec d'autant plus d'assurance que je le vis en salon tout le temps. Le livre n'est pas venu grâce au texte mais la première approche du livre est la couverture, ou autre chose, mais pas le texte. C'est quelque chose qui doit être désacralisé, pour lequel il faut faire confiance à l'éditeur dont c'est le travail et la responsabilité. Il est donc important d'avoir un bon éditeur qui ne fasse pas une couverture sortie de nulle part. Effectivement, c'est toujours très frustrant de voir écrit « romance » si on a écrit un *thriller*. Je peux tout à fait comprendre qu'il y ait des désaccords dessus, pour mille raisons.

CB – Certaines maisons utilisent toujours le même code de couverture, comme Minuit, Gallimard ou Grasset.

AM – C'est dans l'intérêt du livre, et de son impact auprès des gens. Etre dans la « Blanche » de Gallimard est un prestige pour les auteurs. Mais si la collection a plus d'impact sans illustrations qu'avec, alors il faut la garder telle, ce qu'ils font ; c'est d'ailleurs comme ça qu'ils se sont fait un nom : n'est-ce pas leurs couvertures qui ont donné le nom de « littérature blanche » ? Gallimard aurait tout à perdre en faisant des couvertures illustrées. Si c'est dans l'intérêt du livre et de l'auteur de toujours garder les mêmes couvertures, alors les maisons font bien.

CB – Comment définiriez-vous le concept de « roman » de cette « littérature blanche », par-

rapport à tous les sous-genres qui se déclinent à partir de lui ? Est-il synonyme de « fiction » ?

AM – Le socle commun, l'essence... Qu'est-ce qui fait un roman, en somme ? S'il équivaut à la fiction, alors une biographie n'est pas un roman. Mais si quelque chose est « romancé », alors il est possible de romancer ce qui n'est pas de la fiction, et romancer une réalité la transforme en fiction. Sans forcément rentrer dans la fiction, la littérature blanche peut transformer le réel en le racontant d'une certaine manière. « Transformer » peut être simplement « enjoliver » le réel, le rendre plus présentable, le maquiller. Pas nécessairement pour le rendre plus beau, mais pour lui donner un style ! Le roman est donc peut-être cela : donner un style au réel. Dire qu'un roman est un style demande de savoir si les romans autogénérés par des robots ont effectivement un style. Sont-ce des romans ? *A priori* oui, mais peut-on pour autant parler de « style », quand on fait écrire un texte par un générateur ? Je ne pense pas que les intelligences artificielles soient assez développées pour avoir leur propre style. Un style, ce n'est donc pas donner un style à l'écriture mais à ce qu'on raconte.

CB – Les littératures de genre ont longtemps eu mauvaise presse. Quel rôle peut avoir l'éditeur dans leur légitimation, auprès des critiques ou du grand public ?

AM – Pour répondre à ça, il faut d'abord savoir-ce qui fait qu'un genre est légitime ou non. Selon moi, la question de la légitimité, au niveau des genres littéraires ou de l'écriture, est une fausse question. Personne n'est plus légitime que quelqu'un d'autre ; ou à l'inverse, il y aura toujours plus légitime que soit. C'est pareil pour un genre : est-il légitime dès lors qu'il a son audience ? C'est mon sentiment, mais il est difficile de répondre du point de vue de l'éditeur. Je crois que la légitimité d'un genre est admise à partir du moment où suffisamment de monde s'y prête, s'en fait public, en fait une sorte de normalité. Il devient normal de regarder *Game of Thrones*, donc normal de regarder de la *fantasy*, et donc la *fantasy* devient légitime. Il y a sans doute d'autres manières de le définir, mais la légitimité des genres ne revient sans doute qu'à une question de rentabilité, au fait d'être pris au sérieux. Et on est pris au sérieux si on est lu ou vu par beaucoup de monde. Un phénomène de génération est en train de jouer, qui est aussi un paradoxe : les enfants et les *geeks* marginaux à l'époque ont grandi, et sont devenus peut-être majoritaires. Aujourd'hui, ce sont les parents plus que les adolescents qui regardent *Game of Thrones*. Dans dix ans, la *fantasy* comme la science-fiction feront partie de la culture encore plus que maintenant. Malheureusement, je ne pense pas que ça soit la littérature qui légitime le genre : ce n'est pas suffisamment grand public. Le cinéma est le premier biais, il a ouvert une brèche énorme et a participé à ouvrir les esprits. Des gens qui se disent hermétiques à la littérature de genre en ont en fait vu et ont apprécié sans avoir conscience qu'il s'agit en fait de science-fiction. La légitimité va s'installer d'elle-même, avec un mouvement de génération, si elle n'est pas déjà là.

CB – La légitimité est-elle proportionnelle au succès ? Un auteur *best-seller* comme Marc Levy est-il d'autant plus légitime qu'il vend beaucoup ?

AM – Malheureusement, oui. Mais moi-même, je ne suis pas d'accord. J'ai commencé par là. Je ne pense pas que la question de la légitimité soit une vraie question, mais aujourd'hui, Marc Levy va dire : « J'ai écrit un livre », et son livre vaudra le coup d'être édité avant même d'avoir été lu. En conséquence, les gens vont se dire qu'en tant qu'auteur qui vend des millions, il est forcément légitime. Concrètement, en quoi cela le rend-il plus légitime qu'un auteur qui n'a jamais publié aucun livre ? Je ne pense heureusement pas que ça soit le cas, et heureusement : cela voudrait dire que la roue ne tourne pas.

CB – La légitimation est aussi assurée par les tiers : cet auteur n'a jamais été récompensé par un grand prix, et il n'est que peu étudié dans le circuit universitaire.

AM – Chacun à ses torts. Que Marc Levy ne soit jamais étudié, c'est un peu de sa faute : il n'avait qu'à utiliser plus de trois cents mots différents dans ses livres. Mais que les universités s'en tiennent aux classiques pour faire étudier les élèves n'est pas beaucoup mieux. Je pense malheureusement qu'étudier les classiques est souvent une erreur. Quel intérêt y a-t-il à étudier Balzac au lycée ? Aucun, à part pour l'amoureux de la littérature. Absolument aucun élève ne sera touché et personne ne verra l'étendue du talent de l'auteur ; alors que s'ils le lisaient dix ans plus tard, ils le trouveraient incroyable. Mais alors, que faut-il étudier, si on exclut Marc Levy et les classiques ? Revenons à la légitimité : s'il devait y en avoir une, on ne peut évidemment pas se l'autoproclamer, elle se fait donc par les tiers. J'ouvre une parenthèse à ce sujet : il existe chez les auteurs le syndrome de l'imposteur : certains ne se sentent pas légitimes pour écrire. D'autres aimeraient avoir un salaire parce qu'ils écrivent. Je ne comprends ni les uns, ni les autres. Le syndrome de l'imposteur n'est pas quelque chose de volontaire ; mais le fait de vouloir un salaire parce qu'on écrit me fait sourire. Il y a certains cas où c'est justifié, mais je ne vois pas ce qui rendrait un auteur légitime à avoir un salaire. Ce n'est pas vraiment le genre de réflexion qui a le vent en poupe en ce moment, quand on observe tous les combats que mènent les associations d'auteurs pour se faire rémunérer.

CB – Quel est donc votre regard sur la professionnalisation des écrivains ?

AM – La professionnalisation pourrait être un critère de sélection, sans doute un des meilleurs même, mais j'y vois malgré tout un problème : la réalité économique d'une maison d'édition fait qu'elle n'est jamais en mesure de salarier ses auteurs dans la grande majorité des cas. Quand bien même elle le serait, que veut dire « donner un salaire à un auteur » ? Faut-il le payer quand il n'est pas en train d'écrire ? Faut-il le payer deux ans quand il a écrit deux livres, ou bien toute sa vie ? Doit-il promettre un livre pour qu'on lui promette un salaire ? *A priori*, oui.

CB – Il reste la possibilité de la sérialisation ou de l'écriture feuilletonnesque, qui changerait sans doute le modèle actuel de l'édition.

AM – C'est vrai. Ceci dit, il a déjà un peu connu ça. Les classiques comme Balzac se sont fait initialement publier avec des feuilletons. Vivaient-ils mieux de leur écriture ? Je ne crois pas. Il y avait aussi des gens qui n'avaient pas besoin d'argent pour écrire à l'époque, comme Proust. C'est encore le cas aujourd'hui : les auteurs sont des gens qui travaillent à côté. C'est un des travers de ce débat sur le salaire : des gens travaillent, et ce travail ne doit pas beaucoup les passionner, puisque leur passion est l'écriture et qu'ils se battent pour avoir un salaire dans ce milieu. Mais autant la question de la légitimité en ce qui concerne le fait d'écrire ne se pose pas, autant elle se pose complètement en ce qui concerne le salaire. Il serait un peu trop facile de se décréter écrivain, de demander à un ami d'ouvrir une maison d'édition, et de se faire rémunérer ainsi. Même le critère de la maison d'édition n'est pas assez objectif.

CB – Au regard du droit français, n'importe qui peut devenir éditeur, mais n'importe qui ne peut pas se dire auteur.

AM – C'est un arrangement qui peut être facile à contourner. Sa seule limite est la trésorerie de la maison d'édition pour verser effectivement un salaire ; mais cette dernière dépend des lecteurs. La seule légitimité qu'un auteur peut avoir à vivre de son écriture, ce sont les lecteurs qui la donnent. Et ils la donnent en fonction des règles économiques qu'on ne peut pas contourner, malheureusement ou non. Je ne pense pas qu'un auteur puisse se revendiquer légitimement rémunérable, ou salariable, avec le modèle éditorial actuel. C'est un fantasme de vouloir gagner un salaire d'office : tant mieux pour les auteurs qui se vendent très bien et qui gagnent de l'argent grâce aux lecteurs. Mais ça rejoint de loin le modèle économique des *crowdfunding* : je ne suis pas légitime à gagner un salaire si je décide de construire un prototype de chaussure qui peut voler.

Personne ne va financer mon projet. Le simple fait de s'autoproclamer auteur ne suffit pas à toucher un salaire. C'est malheureux, car le contraire m'arrangerait beaucoup.

CB – Que pensez-vous de la précarisation des écrivains ?

AM – Qu'apporte-t-on à la société en écrivant, à part du divertissement, surtout quand on fait de la littérature de genre ? Les humoristes, par exemple, ont aussi conscience de ce problème : la société n'a pas spécialement besoin de gens qui font des blagues, ils ne sont donc pas légitimes à gagner un salaire. Ce qui leur permet de vivre, c'est quand ils rencontrent l'adhésion d'un certain nombre de spectateurs. C'est pareil pour un auteur. On peut trouver le divertissement essentiel, voir capital ; je pense que c'est le cas de beaucoup d'auteurs, sinon il n'y en aurait pas autant à faire de l'écriture. Cela reste néanmoins subjectif. Le divertissement n'est pas une priorité pour la société, comme d'ailleurs beaucoup d'autres choses qui pourtant génèrent des salaires. La légitimité est loin d'être évidente car personne ne nous attend ni n'a besoin de nous. Ecrire est une décision que nous prenons nous-mêmes ; je ne vois donc pas pourquoi on demanderait un salaire pour faire quelque chose qu'on a envie de faire et dont personne n'a besoin. La seule chose qui nous rende légitime à gagner notre vie, c'est si ce qu'on fait plait suffisamment, et que des gens nous encouragent à le faire. Dans le cas du livre, c'est de l'acheter ; dans le cas du *crowdfunding*, c'est de participer à un financement ; dans le cas des humoristes, c'est d'aller à leur spectacle. Derrière le fait de faire ce dont on a envie, la réalité est que la légitimité économique est dure à acquérir. C'est dur, mais normal. Le problème peut être inversé : 10 % de droits d'auteur ne fait pas lourd quand on sait que le reste de la chaîne se contente de corriger ou de vendre le livre.

CB – Si vous en aviez la possibilité, voudriez-vous vivre de votre plume ?

AM – Bien sûr, mais dans quelles circonstances ? La plus facile, ou du moins la plus évidente, serait de vendre suffisamment. Pour cela, il faut faire soit un gros livre qui se vend bien, soit plusieurs qui se vendent moins. A mes yeux, les auteurs qui vivent de leur plume ne sont pas les auteurs de *best-sellers* mais ceux qui publient dix, vingt livres, et qui ont une carrière d'auteur derrière eux. La carrière d'auteur n'est pas un ticket de loto, même s'il y a toujours des gagnants. Le temps fait la légitimité entre autres choses, mais c'est en tout cas lui qui fait la carrière, qui participe de fait à la légitimité. C'est en arrivant à en vivre totalement ou partiellement après plusieurs années d'écriture que beaucoup d'auteurs s'en sortent, ce qui est un peu mon objectif. Certains font aussi beaucoup de dédicaces et se déplacent souvent en librairie ou en salon pour vendre leurs livres, font des conférences régulièrement – pour peu qu'ils soient rémunérés pour cela, ce qui n'est pas toujours le cas, des interventions scolaires, etc. Cette situation peut accélérer le processus et fonctionne parfois, mais cela tue aussi un auteur. Tous ceux l'ayant fait que je connais n'ont pas tenu plus que quelques années et ont terminé par un burn-out. Ce n'est pas viable et je ne le fais pas car c'est trop épuisant. Si je gagne au loto, que Spielberg s'intéresse à un de mes livres, ça ira plus vite que prévu. C'est toujours une possibilité, mais il ne faut pas trop compter dessus. Il reste un petit pourcent des statistiques qui réussit par ce biais.

CB – Quel est votre avis sur la surproduction éditoriale dans la littérature, et le manque de visibilité dont souffrent beaucoup d'auteurs ?

AM – Cette surproduction présente un paradoxe : l'offre est largement supérieure à la demande. Puisqu'il y a beaucoup trop d'autres auteurs qui cherchent en même temps, alors un auteur a énormément de mal à trouver une maison d'édition. On a l'impression qu'il y a une part de chance énorme dans le fait d'être publié, ce qui est aussi vrai. Il faut que le texte soit au niveau, que les soumissions de manuscrits soient ouvertes au moment de l'envoi, que le projet arrive à un moment où il peut s'inscrire dans une ligne éditoriale, et que l'éditeur soit dans l'humeur d'apprécier le texte. Il existe tout un tas de paramètres, et trop de facteurs parasites. Dans le milieu, les éditeurs

peinent pourtant à trouver des auteurs : ils reçoivent ces centaines de textes, mais s'épuisent à les lire. Je me mets à leur place : il y a peut-être, et pas toujours, un texte de bon sur cent. L'écrit est rapide, car ils écartent tout de suite ce qui est hors de la ligne éditoriale ou d'un niveau trop bâclé ; mais il reste vrai qu'ils ont énormément de mal à trouver ce qu'ils considèrent comme les bonnes perles. Certaines maisons sont toujours un peu stressées de ne pas réussir à remplir facilement leur catalogue d'une année sur l'autre avec des textes qu'ils jugeront les meilleurs possibles, parce qu'elles ne reçoivent que des mauvais textes ou bien que les auteurs avec qui elles travaillent, ou qui sont venus les démarcher, n'avancent pas assez vite. Il n'y a pas que les auteurs qui dépendent des éditeurs, l'inverse est vrai aussi : certains meurent, signent ailleurs, décident d'arrêter d'écrire. Un auteur galère à se faire publier, mais les éditeurs peuvent galérer à trouver des auteurs. C'est aussi pour ça qu'une sorte de renversement de situation s'opère avec la reconnaissance dans le milieu. Les éditeurs voient un auteur primé, qui déjà prend un peu de popularité comme une valeur sûre. Quelqu'un qui n'en est pas à son premier livre, de régulier, qui a des idées, qui est créatif, et qui a la qualité d'écriture n'est pas pour leur déplaire. Lorsque les maisons d'édition trouvent ces personnes-là et qu'elles sont disponibles, elles s'y accrochent beaucoup : ça leur donne l'assurance d'avoir des bons textes à publier. L'effet pervers est qu'un auteur à qui on demande d'écrire des textes tous les ans finit selon moi par ne plus écrire de bons textes, mais c'est dans un second temps. J'ai donc été déstabilisé en voyant ce curieux paradoxe : même un auteur expérimenté avec des textes à démarcher, qui écrit bien, peut redevenir lambda et avoir du mal à trouver un éditeur. Mais quand les relations sont bonnes, on trouve des éditeurs qui sont présents, qui demandent des textes, qui sont prêts à signer sur un ou deux chapitres ou sur un synopsis. On comprend facilement ceux qui n'ont plus trop envie de prendre de risques, qui savent que tel texte va plaire à tel éditeur, et qui du coup taillent leur texte en fonction.

CB – Que pensez-vous du travail de communication, promotion, diffusion, fait de vos livres ou de vous-même en tant qu'auteur ?

AM – J'ai eu un petit coup de chance pour la promotion de *Seconde humanité*, le livre étant sorti pendant le mois de l'Imaginaire qui a lieu en automne. Beaucoup de maisons d'édition de l'imaginaire se sont accordées pour promouvoir leurs livres à tout de rôle pendant un mois ; ça m'avait valu d'être mis en avant trois fois pendant cet événement, qui est suivi par beaucoup de gens de la littérature de l'imaginaire. *Prototypes* n'a eu qu'une publication dessus : on aurait pu s'attendre à un autre rapport de force. D'une manière générale, la promotion est similaire à celle des réseaux sociaux ; sauf à sponsoriser ses publications ce qui est très peu dans le secteur de la littérature de l'imaginaire, cela va rarement très loin. La diffusion de l'Homme Sans Nom se faisait à l'époque chez Makassar. Je ne me posais pas ces questions-là quand j'ai signé mais le sujet ça m'a vite intéressé quand je me suis rendu compte que j'allais être très peu diffusé. Je ne peux pas non plus en vouloir à l'Homme Sans Nom, qui était pris dans un contrat et ne pouvait changer simplement de diffuseur. Au début, quoique très content d'être publié, je me suis rendu compte que je n'allais pas être vraiment visible en rayon, sans pour autant tomber des nues car je voyais déjà que les romans de mon éditeur n'étaient pas forcément en tête de gondole dans toutes les librairies, ce qui est un euphémisme. Ensuite, j'étais content de réaliser que pour Makassar, le livre ne s'était pas si mal vendu. Il y a de toute façon en parallèle la présence de l'Homme Sans Nom en salons, qui est à mes yeux l'une des meilleures pour les maisons de genre : ils y ont clairement leur public. J'ai été déçu pour *Prototypes*, que Makassar n'a pas réussi à diffuser autant que *Seconde humanité*. En attendant un petit peu plus, mon livre aurait été diffusé par Harmonia Mundi, bien plus performant dans la diffusion comme dans la gestion de la vente des fonds, mais j'étais le dernier livre avant le changement de contrat. En termes de progression, le changement de diffuseur est aussi une chose que je pouvais attendre de mieux de mon éditeur. Je sais qu'il y a mieux qu'Harmonia, mais cela reste un véritable pas en avant : l'Homme Sans Nom ne peut pas se permettre de passer chez trop gros d'un coup non plus. Il y a également des risques financiers, principalement sur les retours, ce qui l'empêche d'aller trop en avant, trop vite.

CB – Votre blog, vos comptes Facebook et Youtube servent-ils à compléter la promotion mise en place par l’éditeur, ou est-ce plutôt pour assurer un contact direct avec les lecteurs ?

AM – Le blog est juste devenu un site où les gens qui s’intéressent un peu plus à ce que je fais vont trouver des informations. J’ai bien conscience que d’un point de vue marketing, c’est loin d’être la meilleure chose à faire, mais il n’a pas vocation à attirer lui-même du monde. La chaîne Youtube est très liée au blog. Avant d’être publié, j’étais dans cette période où j’avais surtout « besoin » d’être lu. Faute d’éditeur et pour garder la motivation, je m’étais décidé à adapter à l’audio de *Prototypes* dans une version non finale. La chaîne servait seulement à partager ce que j’écrivais, sans avoir à attendre un éditeur. Cela m’a aidé à rester motivé dans l’écriture et a été bénéfique d’un point de vue personnel beaucoup plus que professionnel. Le but de l’adaptation audio était de me faire « connaître » jusqu’à ma publication. Coïncidence ou non, c’est ce qu’il s’est passé. J’ai ensuite laissé tomber la chaîne Youtube, sans la supprimer pour autant. Originellement, je faisais le parallèle entre le blog et la chaîne ; désormais, le blog sert uniquement à donner des infos d’auteurs, et la chaîne est doucement en train de mourir. Facebook est un peu ma vitrine, et sert au contact direct avec mes lecteurs, à une communication plus ou moins quotidienne dans une « interactivité » propre aux réseaux sociaux, avec tous les avantages et les inconvénients de ces réseaux. Il est d’ailleurs toujours très difficile d’en mesurer l’impact : avoir plus de *followers* assure-t-il vraiment plus de ventes à la sortie d’un livre ? Je le fais surtout par acquis de conscience.

CB – Lisez-vous les critiques professionnelles de vos ouvrages ?

AM – A mon échelle, les critiques littéraires se limitent malheureusement souvent aux blogueurs et la question ne vaut pour moi quasiment qu’à travers eux ; j’ai eu très peu de critiques dites « professionnelles ». Je les lis cependant dans l’ensemble, blogueurs ou autres. Les premières critiques sur *Seconde humanité* étaient très bonnes, j’étais aux anges. Ensuite, les critiques sont devenues un peu plus sévères. J’ai eu plus de mal avant d’assumer les critiques sur *Prototypes*, parce que je savais que c’était un livre plus difficilement accessible et plus exigeant, qui ferait moins l’unanimité que le premier. J’ai été un peu déçu des retours, qui ne pointent pas les défauts que j’étais prêt à assumer mais qui se limitent à des choses que je ne comprends parfois même pas. Je suis prêt à les entendre, mais je reste un peu sur ma faim. J’attaque par exemple le bien-fondé moral des lois d’Asimov : je m’attendais à m’attirer les foudres d’amoureux d’Asimov et personne n’a réagi là-dessus. Je tendais le bâton pour me faire battre et j’ai été battu avec un autre bâton. Au début, on les attend avec impatience car on veut savoir ce que les gens ont pensé du livre et il est intrigant de voir ce qu’il se dit, moins après. Elles finissent rapidement par se répéter : au bout d’une dizaine, on a vu à peu près tous les avis qu’il y aura. Les critiques sur les blogs ont parfois un travers un peu décevant : les lecteurs ou lectrices passent souvent plus de temps à résumer le livre qu’à le critiquer, ce qui m’échappe. Certains ne les lisent pas et préfèrent se protéger de ça, ce que je peux comprendre.

CB – Beaucoup de lecteurs trouvent excessive la politique des prix numériques pratiquée par les éditeurs traditionnels. Quel est votre avis à ce sujet ?

AM – J’imagine que les éditeurs en profitent. 10 % de droits, ce n’est pas beaucoup pour l’auteur mais le pourcentage qui revient à l’éditeur n’est pas énorme non plus, même sur le livre papier : il a d’autres besoins, une entreprise à faire vivre. Je ne me sens pas trop concerné par le prix, dans la mesure où l’Homme Sans Nom fait en sorte que l’auteur touche à peu près la même somme sur un livre papier et sur un livre numérique. Que ça soit une bonne chose ou pas, il y a une équité. Mais pour le lecteur, le prix peut paraître cher pour du numérique, en comparaison d’une musique ou d’un film.

CB – Votre dernier ouvrage a été beaucoup téléchargé illégalement. Comment cela s’est-il passé ?

AM – C’est une alerte qu’a reçue ma maison d’édition, qui suit les différentes mises en ligne faisant référence à mon livre. Elle a vu que deux cents téléchargements ont été faits sur un site de piratage en une journée. J’ai du mal à jeter la pierre pour l’avoir fait moi-même, et je le comprends trop pour dénoncer les autres. Il y a une sorte d’injustice, mais je ne suis pas le mieux placé : tant pis, c’est le jeu. Si mon livre intéresse tant que ça au piratage, c’est qu’il intéresse aussi *a priori* à la vente. C’est une théorie un peu dangereuse, mais je pense qu’une œuvre, quelle qu’elle soit et à communication égale, aura le succès qu’elle doit avoir. Je ne pense pas que le piratage y change grand-chose mise à part la perte à gagner pure, qui ne s’élève pas bien loin de toutes façons : deux cents ventes n’auraient pas permis de vivre de mon livre.

CB – Quel est votre avis sur les nouvelles pratiques d’écriture, en marge du circuit traditionnel de l’imprimé ? L’autoédition cherche par exemple à se soustraire à l’injonction éditoriale. Le rôle de l’éditeur en est-il court-circuité ?

AM – Cela court-circuite complètement le rôle de l’éditeur, mais pas forcément dans le sens où ça l’empêche de travailler. Je ne plains pas les éditeurs que l’autoédition existe ; je ne pense pas que ça les pénalise beaucoup. Mais cela court-circuite le rôle de l’éditeur au détriment du texte. Ce qu’ont tendance à oublier les personnes qui font de l’autoédition, c’est le travail éditorial qui, quand il est bien fait, est toujours indispensable, c’est même pour cela qu’il faut qu’il soit bien fait. C’est aussi pour cela que je ne me suis jamais mis à l’autoédition. J’ai choisi l’audio pour faire connaître mes textes par mes propres moyens, mais sans prétention d’édition. Cela peut être un vrai choix de l’auteur mais c’est rare, d’autant plus que les auteurs qui font ce choix-là vont souvent aussi s’armer, ou s’entourer pour faire en sorte que le texte soit le meilleur possible. Même sans passer par une structure d’édition au sens institutionnel du terme, ils vont peut-être payer un correcteur, avoir la chance d’avoir trouvé les bêtas-lecteurs idéaux ou utiliser des services à la carte. Quand c’est un vrai choix, je n’ai rien à redire : les personnes qui font ça en ont aussi le droit. J’ai plus de mal à défendre la cause de l’autoédition quand elle est une solution de facilité qui dépasse l’envie d’indépendance qu’il y a derrière. Je ne sais pas s’il y a un impact sur le marché lié à l’autoédition, mais je pense que sa place est trop faible pour changer quelque chose à la donne.

CB – Que pensez-vous des auteurs autoédités récupérés par le circuit traditionnel ? Est-ce un moyen de diminuer le risque éditorial ?

AM – Bien sûr. On a tous une histoire différente pour trouver l’éditeur ; c’est un chemin comme un autre. C’est très bien pour eux ; si ça leur arrive, c’est qu’ils le voulaient fortement et que c’est mérité. La déviance est de laisser l’auteur faire ses preuves pour voir s’il est rentable avant de le publier, ce que je trouve malhonnête. Ceux qui font ça ne le font pas par amour de l’écriture, mais parce qu’ils savent que ça sera rentable, et ils ne prennent pas de risques pour leur entreprise. Ça en fait des bons entrepreneurs, mais ce n’est pas le genre de personne avec qui j’ai envie de travailler. La prise de risque fait aussi partie du travail de l’éditeur, c’est quelque part ce qui justifie son pourcentage. Si le livre fait un carton, certes l’auteur devient riche, mais l’éditeur n’aura pas écrit le livre et il deviendra tout aussi riche. Quand l’éditeur s’exonère de ce rôle, c’est dommage. C’est aussi pour ça qu’il y a des maisons d’édition à compte d’auteur.

CB – Quel est votre avis sur le système de l’agent littéraire ?

AM – Je n’ai pas d’avis bien arrêté sur la question. Je n’ai pas beaucoup d’échos mais je connais des auteurs qui en ont et de l’extérieur, ça a l’air d’être une bonne chose. C’est plutôt un rôle d’« équilibreur », qui restaure le rapport de force. C’est toutefois une vision que je n’aime pas trop,

parce que ça voudrait dire que les éditeurs sont par défauts des méchants entrepreneurs qui veulent se nourrir sur le dos de l'auteur. C'est bien qu'il y ait un agent littéraire quand c'est le cas, mais ça ne l'est pas toujours non plus. J'ai demandé à mon éditeur si c'était une bonne idée que j'en prenne ou non ; de ce qu'il m'a dit, ça ne vaudrait le coup qu'à partir d'une certaine notoriété. La raison est peut-être que ce n'est pas suffisamment démocratisé en France. Je n'ai jamais fait appel à un agent mais dans mon cas, ça n'apporterait pas grand-chose. Je n'y ai même pas accès dans la mesure où l'agent se rémunère sur les droits d'auteur ; si les droits d'un jeune auteur ne s'élèvent pas assez, ce qui est à peu près toujours le cas, l'agent ne va pas travailler pour toucher trois cents euros à la fin de l'année, ce qui est normal. Le travers est que l'auteur qui a les moyens de se payer un agent cher sera sans doute publié.

CB – Au début des années 2000, on parlait de la « mort du livre », et cette prophétie ne s'est pas réalisée. Comment vous voyez l'avenir du livre et du livre numérique ?

AM – La lenteur de la progression du numérique ne pousse pas trop à s'inquiéter pour le livre physique. L'objet-livre a un avantage que n'ont ni la musique, ni le cinéma, et qui est de représenter quelque chose. Un DVD n'est tout au plus qu'une jolie boîte en plastique ; on ne le voit pas le CD qu'on joue. Le livre est plus qu'un support, et a du sens en tant qu'objet. Peut-être qu'on me donnera tort dans quelques générations, mais j'ai tendance à penser que l'objet va perdurer et qu'il n'est pas encore mort. Les parts de marché risquent de baisser mais est-ce que cela change quelque chose à la donne ? Les musiciens font toujours de la musique, et les réalisateurs réalisent toujours des films : je ne vois pas pourquoi le numérique changerait vraiment grand-chose à la vie des auteurs. Si ça peut influencer sur la balance des rémunérations auteurs/éditeurs/imprimeur, c'est même positif.

CB – En étant le plus synthétique possible, comment définiriez-vous un auteur, un écrivain, et un éditeur ?

AM – Je me pose aussi la question de la différence entre ces mots, mais je ne suis jamais allé voir dans le dictionnaire ce qu'il y avait ! Un éditeur est la profession qui a pour rôle de commercialiser un livre. Je dirais qu'un auteur est quelqu'un qui écrit, qui se passionne pour l'écriture ; mais puisqu'un lecteur aussi peut se passionner pour l'écriture, alors un auteur est quelqu'un qui écrit vraiment, qui prend sa plume que ce soit pour écriture des articles, des livres, ce qu'on veut. Sans savoir pourquoi, j'ai tendance à dire qu'un écrivain est un auteur qui vit de sa plume. Le mot « écrivain » a l'air un peu plus professionnalisé, ce qui est très subjectif ; quand quelqu'un se dit écrivain, c'est qu'il a vraiment un message derrière à faire passer.

CB – Que conseilleriez-vous à un écrivain qui voudrait être publié ?

AM – Il faut de la détermination, croire en ses textes, croire en sa capacité à progresser, avoir de la patience, être ouvert aux critiques. Ça peut être difficile ou prétentieux, mais je pense que personne ne croira plus en nos textes que nous-mêmes. Il y aurait mille autres choses à dire sur l'écriture, mais le plus dur est presque de démarcher plutôt que d'écrire.

CB – Il existe sans doute aussi des auteurs qui n'écrivent que pour pouvoir survivre ?

AM – On n'en est plus là. Si j'avais quelqu'un en face de moi dans ce cas, je lui dirais de trouver un autre travail. Ecrire pour survivre est trop risqué et trop compliqué aujourd'hui. Je félicite ceux qui vivent de l'écriture pour gagner un SMIC, mais ce n'est pas ni tenable ni raisonnable. Si on en vient à devoir écrire pour manger, c'est qu'il y a eu d'autres soucis avant.

Patricia Martinez – éditrice (Passiflore)

CB – Vous dites dans une interview avoir deux critères de sélection : le « coup de cœur », et une exigence au niveau du style et de l’écriture. Comment un éditeur peut-il se dire légitime à exprimer ses exigences ?

PM – C’est une question que l’on peut se poser : suis-je légitime ? Effectivement, c’est très difficile ; et je crois que c’est de plus en plus difficile, parce que plus on avance dans le nombre de publications et dans le nombre d’auteurs publiés, plus c’est compliqué. C’est compliqué de refuser un manuscrit ; plus on avance, et meilleurs ils sont.

CB – Suite à cette sélection, vous dites dans un article de *Dax Agglo* de 2017 retravailler les textes « très en détail avec les auteurs ». Comment amener un auteur à considérer les suggestions portant sur son œuvre, et à les accepter ?

PM – C’est une question de confiance réciproque ; bien sûr, les relations sont complètement différentes avec un auteur qui est docteur ou agrégé de lettres, et un auteur qui est complètement autodidacte. Il y a un texte qui peut nous toucher, et être écrit par quelqu’un qui n’a pas de formation littéraire de base, mais qui peut quand même commettre des erreurs de syntaxe, et donc avec lequel on fait des propositions. Après, c’est basé sur la confiance. C’est la façon dont on le présente, aussi. Il ne faut pas le présenter de façon autoritaire, en disant : « Ca, je refuse, vous n’y connaissez rien » ; au contraire : c’est constructif.

CB – Vous dites dans plusieurs interviews publier des romans mais pas de sous-genres comme du *thriller*, du roman historique ou du policier, que vous rejetez immédiatement à réception. Pourtant, les frontières du roman ont toujours été assez floues ; certains éditeurs vont mettre une étiquette « policier », là où d’autres ne le mettraient pas. Comment définiriez-vous le « roman » ?

PM – On va plutôt écarter, que définir vraiment une frontière. S’il y a de la violence, si le texte se fait à partir de la découverte de cadavres, de choses comme ça, moi je ne vais pas plus loin.

CB – Vous dites dans une autre interview : « Pour que ça puisse intéresser le grand public, il faut qu’il y ait du style ». Comment l’instance éditoriale peut-elle réussir à se projeter dans les attentes du lecteur ?

PM – On ne se projette pas. Ce qui me fait décider de publier ou pas, c’est comment je me projette dans la façon dont je vais défendre le texte. Est-ce que je suis capable de le défendre ?, et comment je vais le faire. Si je ne l’aime pas, je ne vais pas le défendre. Donc, comme on est les meilleurs avocats, à notre échelle, à notre taille, il faut vraiment aimer ce qu’on publie.

CB – Vous dites vous baser sur la confiance. Quelle place joue le contrat là-dedans : est-il un socle pouvant permettre à cette confiance de s’épanouir, en protégeant l’auteur, voire en protégeant l’éditeur ?

PM – Nos contrats sont sur la base ce qui est proposé par la SGDL. Je pense que tout le monde connaît. Après, on n’a pas beaucoup d’auteurs, finalement ; on n’y fait pas vraiment référence : c’est plus du non-écrit que de l’écrit ; c’est-à-dire que par des petits détails et des petits gestes, on démontre qu’on est motivés. On ne publie pas en fonction de ce qu’attend le public ; on publie en fonction de ce qu’on a envie de défendre. Ce ne sont pas forcément des phénomènes de mode, ou des choses comme ça ; l’auteur le sait.

CB – A l'inverse, il peut aussi y avoir des conflits entre l'auteur et l'éditeur. D'où viennent-ils et comment l'éditeur peut-il les résoudre ?

PM – Les seuls conflits que l'on ait eus, c'est avec des auteurs un peu anciens, maintenant, qui n'ont pas défendu leurs livres, qui ne les ont pas portés : c'est plus sur la diffusion qu'au moment de la réalisation de l'ouvrage. Au moment de la réalisation, ça nous est arrivé une fois : un texte qu'on aimait beaucoup, et en fait on avait senti qu'on ne s'entendrait pas avec l'auteur, donc on a rompu tout de suite avant de signer un contrat.

CB – Que peut faire un éditeur de petite taille non francilien pour se démarquer sur le marché, à travers la surproduction éditoriale ?

PM – Les ouvrages qui portent sur la région s'adressent d'abord à un public assez localisé. Ceux-là sont plus faciles à vendre ; c'est la partie alimentaire de notre travail. En ce qui concerne la littérature, on essaye de faire participer nos auteurs à des prix. On en a trois qui sont sortis ; on les a proposés chez Gallimard. C'est comme ça qu'on essaye de travailler la notoriété des auteurs : en essayant de les proposer à des prix, ou en poche.

CB – Sur la page « A propos » du site de vos éditions, on peut lire que trois de vos ouvrages ont été réédités en poche par Folio. Sur Souvenirs FM, vous aviez dit au sujet de *La Carapace de la tortue* qu'à vos yeux, c'était une reconnaissance supérieure à celle d'un prix littéraire. Selon vous, ce passage en poche va-t-il servir à la redécouverte d'un auteur ou sert-il plutôt à appuyer sa renommée ?

PM – A appuyer sa renommée.

CB – Vous avez des « auteurs-marques », comme Marie-Laure Uber Nasser ou Marc Large, que vous citez fréquemment. Sont-ce des figures que vous allez construire comme « grands écrivains », que vous allez rendre indissociables de l'image de votre maison ? Bénéficient-ils d'un traitement particulier par rapport à d'autres auteurs du catalogue ?

PM – Marie Hubert Nasser avec son premier roman qui a vraiment très bien marché, après, il s'est créé une sorte de relation magnifiée. Un jour, quand on a publié son troisième livre chez nous, elle m'a dit : « Ou il est publié chez vous, ou je ne le publie pas. » C'est fort. En ce qui concerne Marc Large, il a une renommée nationale en tant que dessinateur, puisqu'il dessinait pour *Charlie Hebdo*. On se connaissait avant que la maison existe, et avant qu'il ne devienne célèbre comme il l'est aujourd'hui. *La Folle histoire de Felix A.* est le premier texte qu'il nous a confié, et tout s'est vraiment très bien passé : pour moi, c'était une grande réussite commerciale ; lui s'est beaucoup investi dans la promotion de l'ouvrage. Résultat : j'ai trois projets en cours avec lui. Il est au départ dessinateur ; en tant qu'écrivain, il a une sensibilité extraordinaire, mais il n'a pas une formation littéraire très solide. Donc on a beaucoup, beaucoup travaillé son texte, avec son accord. Il en est très content, parce qu'il y a une fluidité, etc. Il s'est beaucoup investi sur son texte.

CB – On parle beaucoup de la montée en puissance du jugement amateur, qui n'est plus celui des institutions comme les revues spécialisées, la radio ou encore la télévision ; ces nouveaux relais peuvent-ils être considérés comme un véritable outil, et aider au rayonnement du livre ? Cela a-t-il changé votre façon de travailler ?

PM – Oui, c'est un nouvel outil. On ne peut pas tout mesurer, mais beaucoup de commandes sont générées sur notre site. On le voit, les gens nous le disent, et ça peut être une communication sur les réseaux sociaux ; soit les réseaux généraux, soit par Babelio, par exemple.

CB – La précarisation d’une grande partie de beaucoup d’écrivains est une préoccupation persistante. Quel est votre regard sur cette situation ?

PM – Je crois que malheureusement, la loi du marché existe pour tout, y compris pour la littérature. Quand on organise une soirée de présentation d’ouvrage, on est content quand on arrive à réunir vingt personnes. Donc forcément, s’il n’y a pas de public, il n’y a pas de finances ; malheureusement, les gens qui peuvent vivre de leur écriture sont très peu nombreux, et ça ne va pas aller en s’arrangeant. Je vous ai donné l’exemple de Marc Large, qui possède des talents multiples ; ce n’est pas simple pour lui. Par rapport aux journaux pour lesquels il travaille, il a un statut de pigiste ; donc il est payé au dessin. Si un jour il a un souci, il est sans revenus.

CB – Un certain nombre d’ouvrages publiés par votre maison ont obtenu des prix littéraires. Suite à ces obtentions, comment se déroulent la promotion et la médiatisation du livre et de l’auteur ? Pouvez-vous assurer la promotion autant que vous le désirez ?

PM – Non, parce que la presse en France est une question de réseau. Nous avons voulu, une fois, nous attacher les services d’une attachée de presse : ça nous a coûté très, très cher, et on a vu que par défaut, on avait un petit article dans *Libération* le 4 août. Cette date, je m’en souviendrai : on a bataillé pendant un an pour avoir un article un jour où personne ne lit le journal. On n’a pas renouvelé l’expérience. Depuis, ce que nous faisons, c’est que l’on s’adresse à des journaux plutôt spécialisés. On a fait un très beau roman sur l’Italie, et nous avons contacté des magazines italiens en France : on essaye de cibler un petit peu ; mais sinon, c’est vraiment une question de réseau. Les journalistes entre eux se réservent les places, et les possibilités d’avoir des articles et des critiques.

CB – Que pensez-vous également du manque de considération des acteurs du circuit traditionnel vis-à-vis des ouvrages autopubliés ?

PM – C’est normal ; ça veut dire que si on fait de l’autoédition, on n’a plus besoin d’éditeurs. Et nous sommes des filtres, très fins. Nous, à notre petite échelle, on publie à peu près un texte sur cinquante reçus ; et peut-être même que le filtre est encore plus fin que cela. Là, compte tenu du contexte en ce moment, on serre encore plus. Ça veut dire quand même que celui que l’on retient le mérite. Alors, sommes-nous légitimes à le retenir ? C’est toujours pareil. Mais quand même, dans l’autoédition, on voit n’importe quoi. Les gens nous disent : « Ce n’est pas grave, je vais publier quand même. » Et on sait très bien que ce n’est pas bon.

CB – Mais Marco Koskas, qui avait été présélectionné pour le prix Renaudot, montrait justement qu’il y avait une certaine reconnaissance de la littérature.

PM – Bien sûr, il y a des contre-exemples, heureusement. Il y avait aussi eu un *best-seller*, Agnès Martin-Lugand. Comme toujours. Mais c’est un exemple parmi des dizaines de milliers.

CB – Il y a aussi la considération que la récupération des succès de l’autoédition est une façon pour l’éditeur de ne pas prendre de risque éditorial.

PM – Bien sûr, mais je n’ai rien à dire là-dessus. Tant mieux pour l’éditeur qui a pu récupérer ça. Peut-être qu’il n’avait pas été interrogé par l’auteur lui-même avant de s’autoéditer. Bon coup de chance pour lui.

CB – Quel est votre avis sur le nouveau médium de l’agent littéraire, parfois perçu comme voulant rééquilibrer le rapport entre auteurs et éditeurs ?

PM – Je travaille avec une agent littéraire, et je trouve que ces personnes-là ont leur place dans la chaîne du livre. Equilibrer les rapports entre les auteurs et les éditeurs, ça dépend si on cherche à manger l'autre, ou si on cherche à travailler ensemble. On ne cherche pas à manger les auteurs, et à faire qu'on leur verse le moins de droits possible. Au contraire, j'essaie de les fidéliser : si je suis contente de travailler avec eux, je les fidélise ; pour les fidéliser, il ne faut pas se moquer d'eux. Ce n'est plus un rapport de force, c'est un rapport de confiance ; enfin, on passe de la force à la confiance : on a besoin les uns des autres.

CB – On parlait au début des années 2000 de la « mort du livre ». Cela ne s'est pas réalisé. Comment voyez-vous le futur du livre et du livre numérique ?

PM – Pour nous, le livre numérique actuellement est vraiment anecdotique ; tous nos romans sont pourtant en numérique. Est-ce que ça va changer, je ne sais pas. Est-ce que ça va changer avec la génération des moins de trente ans ? Peut-être, mais cette génération-là, elle lit vraiment très, très peu. Elle a plus une culture de vidéo que de textes écrits.

CB – Vous pensez que le livre audio pourrait être une alternative à cela ?

PM – Non, je ne pense pas. Plus les films : il faut des images. S'il n'y a pas d'images, ça n'intéresse pas.

CB – En étant la plus synthétique possible dans vos réponses, comment définiriez-vous un auteur et, bien sûr, un éditeur ?

PM – Un auteur, c'est un artiste ; c'est-à-dire que c'est quelqu'un qui a une sensibilité plus fine que le commun des mortels. Et sa sensibilité, il la traduit dans son écriture, comme d'autres artistes la traduisent dans de l'expression musicale, ou de la peinture. Un éditeur, c'est quelqu'un qui doit vraiment aimer les livres, et avoir à cœur d'être un passeur de textes. Je crois qu'il faut défendre l'édition plurielle en France, pour pas qu'elle ne soit réunie entre les mains de cinq ou six grosses maisons.

CB – La question de l'indépendance se pose. Est-ce une position dure à tenir ?

PM – Oui ; ça devient un peu plus facile, parce que plus on est connu – enfin, moins on est méconnu, plutôt – plus c'est facile ; mais au début, les gens ne savaient pas ce qu'on faisait : si on faisait de l'autoédition ou non. On était coincé entre l'autoédition et les grosses machines. Maintenant, on s'est fait une petite place, parce qu'on a une histoire qui commence à s'épaissir un petit peu.

CB – Y a-t-il, enfin, un point particulier n'ayant pas été évoqué dans ce questionnaire et que vous aimeriez aborder ?

PM – Un de mes auteurs m'a téléphoné pendant le confinement, pour me demander de mes nouvelles. Voici ce qu'il m'a dit : « Je suis fonctionnaire : mes revenus ne changent pas pendant cette période. Donc si tu m'y autorises, je vais faire une lettre aux autres auteurs des éditions Passiflore, pour que l'on constitue un fond de solidarité des auteurs de notre maison d'édition. » Nous avons pour but de publier cet auteur-là au mois de mai ; ce n'est pas encore fait, mais on a travaillé avec lui la promotion de son livre, l'intérieur de son texte, etc. On s'est rencontrés à plusieurs reprises : il a vu comment on évolue, il a assisté à des présentations d'auteurs, etc. Donc il sait comment on travaille.

Jean-François Merle – éditeur (Presses de la Cité), auteur (Arléa)

CB – Pourriez-vous me raconter le cheminement qui vous a mené de vos responsabilités initiales jusqu'à votre poste actuel, et aux nouvelles fonctions qui s'y rattachent ?

JFM – Je suis entré en 1982 dans ce qui était encore le Groupe des Presses de la Cité, une entreprise de moyenne importance où régnait un esprit très familial, c'est là ma « culture d'entreprise » d'origine, que j'ai conservée, plus que celle d'Editis, dont la construction est relativement récente ; le Groupe des Presses de la Cité abritait, dans les locaux historiques de Plon, rue Garancière, outre les Presses de la Cité (éditions), Plon, Librairie Académique Perrin, Julliard, Christian Bourgois, Le Rocher pour la littérature générale, Solar pour le pratique et l'illustré, Rouge & Or pour la jeunesse, Presses-Pocket, 10-18 et toutes les séries de Gérard de Villiers (dont SAS) pour le poche. Toutes ces maisons cohabitaient dans un même lieu, ainsi que le service de diffusion, si bien qu'il était facile de connaître tout le monde, que l'on croisait dans les couloirs. Le Fleuve Noir résidait dans l'immeuble voisin et a possédé son indépendance commerciale jusqu'au milieu des années 1980. Quant au club France Loisirs, vache à lait du groupe à l'époque, il siégeait ailleurs. Même après le rachat, en 1986 (après une OPA hostile), cet esprit familial a perduré ; le turnover était faible, les gens étaient là depuis longtemps. Quand nous avons été chassés de la rue Garancière, tout ce petit monde s'est installé place d'Italie, mais c'était le même périmètre, les mêmes personnes. Puis peu à peu les choses ont changé (le monde également !), beaucoup sont partis, à commencer par Bernard de Fallois et ses proches (en 1987), puis les uns après les autres, pour diverses raisons, tous ceux qui avaient fait le ciment de l'entreprise, d'autres sont arrivés, si bien que l'esprit d'origine s'est délité. Ne voyez pas là regrets ou amertume de ma part, c'était inévitable de toute façon, mais ma formation est celle des Presses. Sortant d'une école de commerce et de gestion, l'Edhec, à Lille, et n'étant pas du sérail, j'ai débuté dans la fonction commerciale. Pendant quelques mois, d'août à décembre 1982, j'ai découvert le fonctionnement du métier en travaillant en librairie (Julliard, Bd Saint-Germain), en accompagnant des commerciaux, en visitant pour le compte de Presses-Pocket (Pocket aujourd'hui) les agences de distribution en province. Puis, début 1983, j'ai intégré le service de diffusion en devenant représentant auprès d'une clientèle de petits et moyens libraires parisiens (y compris les librairies spécialisées) pour l'ensemble des éditeurs diffusés (groupe et hors groupe). C'est là que j'ai tout appris : j'ai lié amitié avec certains libraires, j'étais de tous les salons, de toutes les signatures, de tous les cocktails (nombreux en ce temps-là...). J'ai fait la connaissance d'éditeurs, d'auteurs avec lesquels je me suis lié, j'ai baigné dans le milieu du livre, plus spécifiquement dans celui qui m'intéressait, la littérature, nuit et jour, si je puis dire. Je mesurais la chance d'avoir un secteur parisien, l'histoire aurait été différente si j'avais été envoyé en province. De 1983 à fin 1985, j'étais représentant seulement, puis, en 1986-1987, j'ai occupé le poste d'« animateur des ventes », poste créé pour moi par mon chef des ventes, Albert Benloulou, qui a été mon mentor (et, de plus en plus, un ami, nous nous voyons toujours) : tout en conservant un petit secteur (de rêve, le Quartier latin, le Marais, le XV^e), j'animais une équipe de six représentants Paris-grande région parisienne (jusqu'à Dijon !), dont moi-même. J'apprenais le métier de chef des ventes, poste auquel j'ai été promu en 1988, à l'aube de mes trente ans. Je dirigeais deux équipes de vente, celle des petits et moyens clients dont j'étais issu, et une équipe intervenant auprès des grands libraires pour une part du catalogue diffusé, ce qui m'a permis de frayer plus encore avec les éditeurs. A force, je m'étais fait un petit nom dans le métier. J'avais sorti un roman chez Arléa, éditeur que m'avait présenté mon ami Claro, il avait été salué par la presse, j'avais obtenu le prix du Premier Roman – tout ceci était inespéré, bien sûr ; j'ai débuté également une activité d'enseignant, en créant le cours de diffusion dans la maîtrise d'édition de Paris XIII-Villetaneuse (j'y suis resté près de vingt ans...) ; plus tard, en 1996, je me suis lancé dans la traduction avec *Rafael, derniers jours* de Gregory Macdonald (collection « noire », Fleuve Noir), pour laquelle j'ai obtenu le Trophée 813 du meilleur traducteur en 1997 (j'ai traduit depuis une quinzaine d'ouvrages, pour le Fleuve Noir, 10-18 et Pocket). Je faisais alors partie du comité de lecture de cette collection

« noire » du Fleuve Noir, collection qui a duré une dizaine d'années, jusqu'à la fin des années 1990. Toutefois, la période post-OPA sur le groupe (1986) et son absorption par ce qui allait devenir Editis a été très mouvementée, et l'a été pour moi aussi. Albert Benloulou, dont j'étais devenu le bras droit, est parti en claquant la porte, la direction de la diffusion a été renouvelée, et, faisant partie, déjà, de l'« ancienne équipe », je me suis retrouvé sinon sur la touche, du moins relativement écarté de ce qui étaient jusqu'alors mes responsabilités. C'est pourquoi, après quasiment dix années de diffusion, j'ai accepté avec joie de rejoindre une entité éditoriale que dirigeait Georges Leser, une grande personnalité qui avait agrégé autour de lui une équipe soudée, la « bande à Leser » comme on l'appelait : Renaud Bombard dirigeant les éditions Presses de la Cité, Bernard Godec les éditions Solar, Jean-Louis Festjens Hors-Collection, Dominique Vincent Omnibus, éditeur relativement récent, créé en 1988 avec le premier volume de Tout Simenon. Je connaissais ces gens depuis mon entrée dans le métier, j'avais collaboré avec eux en tant que chef des ventes, nous avions un passé commun, je les appréciais, ils m'appréciaient. Auprès d'eux, j'ai créé le poste de directeur commercial, porté par mon expérience à la diffusion. Assez vite, je me suis concentré sur les éditions Solar, éditeur de livres illustrés (pas seulement pratiques), dont l'activité de fonds demandait un travail plus important que pour la littérature générale, d'autant que Belfond était venu s'ajouter au périmètre, demandant pour tout ce secteur un responsable commercial dédié. Je suis resté quasiment dix ans chez Solar, devenant le bras droit de Bernard Godec, son directeur. Puis Georges Leser est mort (sur scène, comme Molière), Jean Arcache est arrivé à la tête de la société appelée aujourd'hui Place des Editeurs et regroupant les Presses de la Cité, Omnibus, Solar, Hors-Collection et Belfond. Bernard Godec est parti en claquant la porte et quasiment tous les salariés de Solar. Période sombre pour moi, de nouveau. J'ai fait part, *urbi et orbi*, de ma lassitude et, en 2003, la providence est venue à la rescousse : Dominique Vincent m'a proposé de la rejoindre au sein des éditions Omnibus pour y développer les littératures de genre – policier, SF, littérature populaire en général. J'étais fou de joie. C'est ainsi que j'ai quitté la fonction commerciale (même si, déjà au sein de Solar, j'avais eu l'occasion de me faire les dents sur le travail éditorial avec des ouvrages de sport). Omnibus était un éditeur fait pour moi : lecteur frénétique depuis l'enfance, j'adorais cette forme d'édition créée à la fin des années 1970 par Bouquins chez Laffont, j'étais proche de la petite équipe de quatre personnes d'Omnibus, et j'avais participé à quelques réalisations : *rewriting* de *Du sang sur tes mains* pour une anthologie de polars (que vous citez, nous y reviendrons), la révision et la supervision des traductions des *Chroniques de 87^e District* d'Ed McBain (les textes étaient coupés dans leur édition d'origine), j'avais œuvré pour la publication de la saga du Capitaine Hornblower de C.S. Forester... Bien que n'ayant pas de formation éditoriale spécifique, j'ai été nommé directement éditeur, sans passer par la case « éditeur junior » ; en 2003, j'avais 45 ans, de la bouteille dans le milieu, je connaissais la maison dans ses moindres recoins, j'étais légitime par ma culture littéraire très solide – en particulier pour les genres dits populaires, pour lesquels j'étais plus à l'aise que Dominique Vincent, de culture plus « classique » –, je pouvais sans problème être l'interlocuteur de « monstres » de science qu'étaient Francis Lacassin, Jacques Goimard pour la SF, Jacques Baudou pour le policier, Dominique Le Brun pour les récits maritimes, Claude Aziza pour les littératures du XIX^{ème} siècle, etc. Rapidement, j'ai noué des relations de confiance, voire d'amitié, avec eux ; en particulier, grâce à Jacques Baudou, j'ai enseigné (et enseigne toujours) l'histoire de la littérature policière à Paris III-La Sorbonne nouvelle (Censier), en médiation culturelle. J'ai pris sa succession en 2012. Assez vite, je suis devenu le bras droit de Dominique Vincent. Cette fonction de « bras droit », que j'ai eu la chance d'occuper dans mes divers postes, correspond bien à ma personnalité, je ne cherche pas la lumière, j'aime rester dans l'ombre et avoir une relation fusionnelle avec mon patron, en l'occurrence ma patronne. Puis Dominique Vincent a été virée en 2008 par Jean Arcache, qui, à force, est parvenu à se débarrasser de tous les anciens de la « bande à Leser » : Bernard Godec en premier, puis Renaud Bombard, puis Jean-Louis Festjens, enfin Dominique Vincent... Sophie Lajeunesse a été recrutée pour la remplacer fin 2008, venant d'Arthaud, et c'est quelqu'un de très bien, je suis donc resté. Christel Mouchard, venant de Laffont (et également auteur), a été embauchée pour partager avec moi les responsabilités éditoriales, à elle l'histoire, les documents, la mer et l'aventure, à moi la littérature et le roman en général. C'est vite

devenu une amie (d'autant que nous avions, sans nous connaître, le même éditeur, Jean-Claude Guillebaud, elle au Seuil et moi chez Arléa).

CB – Ce parcours atypique a-t-il eu une influence particulière sur votre travail d'éditeur ?

JFM – Oui et non. Oui, forcément, par ma formation initiale d'école de commerce, mon parcours à la diffusion et comme directeur commercial de Solar ; j'ai toujours été plus proche de nos représentants que les éditeurs eux-mêmes, puisque j'ai pratiqué leur métier. Il est plus facile pour moi de rédiger les argumentaires de vente, par exemple, puisque je sais exactement ce dont les commerciaux ont besoin pour travailler. Ma connaissance du terrain me permettait d'être plus lucide pour juger du potentiel des ouvrages que nous publiions (mais c'était déjà vrai quand j'étais représentant et chef des ventes). J'étais également plus à l'aise avec les chiffres, les données purement économiques du métier. Mais ça s'arrête là, il me semble, du moins pour ce qui est spécifiquement commercial, tant il est vrai que, comme tout le monde, je me suis forcément nourri de mon vécu, quel qu'il soit. Et non, car je suis aussi écrivain, traducteur, j'ai baigné dans un univers littéraire, alimenté par mes lectures, mes rencontres avec d'autres écrivains, des éditeurs, des universitaires, etc. Déjà, dans mon activité de commercial, je m'intéressais plus au contenu des livres qu'à leur carrière supposée en points de vente (ce n'est pas tout à fait vrai, cependant), ce qui me valait les quolibets de Georges Leser, qui me taxait « d'espèce d'intellectuel ». Ce n'est pas que je renie mon passé de commercial, au contraire, mais il n'encombre pas ma façon de travailler, il est plus présent de façon subliminale, si je puis dire. C'est assez difficile à expliquer.

CB – Vous êtes aujourd'hui éditeur pour les Presses de la Cité et pour Omnibus. Comment se répartissent vos tâches entre ces deux secteurs ?

JFM – J'ai longtemps travaillé pour Omnibus, et Omnibus seulement. Mais le marché a évolué de façon très sensible depuis, *grosso modo*, une dizaine d'années : les gros lecteurs se font plus rares, les habitudes de lecture se sont transformées, il semblerait que ce qui faisait vivre Omnibus – notre patrimoine littéraire, les livres du passé – intéresse de moins en moins les nouvelles générations. Si bien que les « gros livres », anthologies d'auteurs ou thématiques de mille pages ou plus, ce qui a fait le quotidien et la réputation d'Omnibus, sont devenus de plus en plus difficiles à produire dans des conditions économiques acceptables. Ce sont des livres chers à publier : la compo est lourde, la correction de même, le calage en imprimerie se compte en milliers d'euros, si bien que, le tirage de départ se réduisant comme peau de chagrin, ils sont devenus tous lourdement déficitaires. Le fonds lui-même s'étirole. J'ajoute que ce qui était évident à faire – sagas, recueils de romans et d'auteurs plus ou moins classiques, etc. – a été fait, que ce soit chez Bouquins, Omnibus ou Quarto, sachant que La Pochothèque, chez Hachette, ne publie plus rien. Un exemple, qui m'a frappé en son temps et m'a donné à réfléchir : en 2014, j'ai fait un volume H. Rider Haggard, *Les Aventures d'Allan Quatermain*, réunissant trois romans, dont *Les Mines du roi Salomon* ; c'est là un Omnibus typique, des romans d'aventures qui ont bien vieilli, épuisés en librairie (je les possédais en poche et en 10-18), accompagné d'un dossier littéraire et historique de Claude Aziza, dont des pièces inédites. Je n'en attendais pas des merveilles, mais tout de même : avec une mise en place de 450 exemplaires pour un tirage à 2 000, c'est-à-dire moins d'un par librairie d'influence, le livre était condamné. Conclusion : personne ne sait plus qui est Rider Haggard, ni ne connaît Allan Quatermain, le modèle d'Indiana Jones, ni *Les Mines du roi Salomon* (quatre adaptations cinématographiques), un classique de la littérature d'évasion. Je n'en veux pas aux libraires, bien sûr, qui connaissent en principe leur clientèle, et s'ils ont choisi de s'en passer, c'est qu'il y a des raisons : en bref, tout le monde s'en fout. Et en effet, nous avons soldé ce titre un ou deux ans plus tard. La messe était dite. Par conséquent, nous avons considérablement réduit la voilure : moins de « très gros livres », plus de livres à la pagination moyenne (pour Omnibus), 500-700 pages, des albums, toujours selon notre ligne éditoriale, le patrimoine. Nous nous sommes adaptés à cette nouvelle réalité, que j'ai trouvée déprimante, mais, dans le même temps, j'ai été assez désesparé, me sentant hors du coup, étranger

à ce monde nouveau dans lequel, brutalement – même si je le sentais venir – je n’appartenais plus. Question d’âge, inévitablement, la culture qui était la mienne, qui m’avait fait, n’était plus, et n’est plus d’actualité. Et c’est à moi de m’adapter. Dès lors, plusieurs décisions ont été prises : Sophie Lajeunesse, patronne d’Omnibus, a pris en sus la direction du domaine français des Presses de la Cité (pour l’essentiel des romans dits « de terroir », secteur dans lequel la marque est leader sur le marché avec la collection « Terres de France ») ; voici deux ou trois ans, Omnibus a quitté son statut d’éditeur à part entière pour rejoindre le giron des Presses de la Cité en tant que collection ; le nombre de titres a été réduit, sans « gros livres » ou presque ; et mon activité a nécessairement évolué dans ce sens, on m’a confié le suivi de romans publiés sous la marque des Presses, outre mon travail pour Omnibus qui demeurait, mais avec moins de titres en projet. Cela dit, mes missions sont très différentes pour les deux marques : en tant qu’éditeur d’Omnibus, je suis à l’origine des projets, c’est moi qui les monte, les réalise avec les anthologistes que je connais (même si Lacassin et Goimard sont décédés), des idées que je peux avoir ou qui me parviennent spontanément ou par mon réseau. Pour les Presses de la Cité, ce n’est pas moi qui les suscite, mais la directrice littéraire, Clarisse Enaudeau ; je suis chargé de suivre certains titres avec leurs auteurs – ce qui me change de travailler avec des auteurs vivants ! – et la nature de ma tâche varie considérablement d’une personne à l’autre : ça va du *rewriting* intégral à l’accompagnement éditorial d’écrivains confirmés, chaque livre étant un cas différent. Sophie Lajeunesse utilise mes compétences de rédacteur, de gros lecteur, et jusqu’à présent ça se passe très bien, je m’entends très bien avec les divers auteurs qui sont satisfaits de mes suggestions, remarques, voire réécritures parfois – mais je fais très attention à ne pas froisser leur orgueil ou sensibilité.

CB – La ligne éditoriale des Presses de la Cité a beaucoup évolué depuis ses débuts. Comment la définiriez-vous aujourd’hui ?

JFM – En fait, elle n’a pas évolué tant que ça : l’ADN des Presses, c’est le roman populaire de qualité, je veux dire par là un roman de divertissement pour lequel le lecteur est prêt à investir une vingtaine d’euros, ce qui le qualifie par rapport à des collections de type Harlequin ou ce qui fut l’ordinaire du Fleuve Noir, une littérature très formatée, d’abattage.

CB – Omnibus, qui était à l’origine une collection des Presses, possède en conséquence de ce statut une ligne clairement définie depuis sa naissance. Néanmoins, quelle a été l’orientation prise par la structure depuis votre arrivée en son sein ? Pensez-vous avoir atteint l’objectif que cette orientation visait ?

JFM – Omnibus a été à ses débuts, entre 1988 et le début des années 1990, en effet une collection des Presses, mais est devenu un éditeur à part entière par la suite, pour revenir récemment dans le giron des Presses, pour des raisons économiques que j’ai expliquées ci-dessus. A mon arrivée en 2003, je me suis coulé sans difficulté dans une ligne éditoriale qui existait : le patrimoine littéraire, sous forme de gros livres (initié par la publication des 27 volumes de Tout Simenon), puis, au début des années 2000, d’albums qui ont connu un immense succès (*Cent récitations de notre enfance*, *La Bretagne comme ils l’ont aimée*, albums sur le Paris révolu avec Philippe Mellot, etc.) ; puis, comme je l’expliquais, le marché a changé, l’éditeur s’est adapté – moins de gros livres, création de livres plus courts entre 500 et 800 pages (j’y ai fait une biographie de François de Sales, un livre autour d’Alphonse Allais, entre autres), d’une collection d’ouvrages de 200 pages sur la langue, comme ceux d’Alfred Gilder, *Les 300 plus belles fautes à ne pas faire*, *300 expressions bien françaises*, de Vervisch & Talon, *Le Dico des mots qui n’existent pas*, de Maugenest *Les Spaghettis de Baudelaire*, etc., une réutilisation intelligente de notre fonds, avec un gros livre spectaculaire regroupant l’intégrale des nouvelles de Sherlock Holmes dans une traduction qui nous appartient, puis les Arsène Lupin parus dans *Je sais tout* au début du XX^{ème} siècle avec leurs illustrations, un Jane Austen, je mets actuellement la dernière main au *Comte de Monte-Cristo* de Dumas en reprenant l’édition Rouff des années 1880 illustrée de gravures de Riou, etc. Toujours le patrimoine,

donc. Pour répondre plus précisément à la question, je suis entré chez Omnibus pour y développer les littératures de genre, et je m'y suis attaché, en publiant pas mal de polars (les nouvelles complètes de Chandler, de Hammett, par exemple, gros travail, y compris des recueils audacieux, comme Vera Caspary – incluant *Laura* – ou Margaret Millar – dont *Le Territoire des monstres* traduit par Manchette), de SF, avec Moorcock par exemple, de littérature populaire (*Tarzan* d'E.R Burroughs, Rider Haggard que j'ai évoqué), avec des fortunes diverses. Ma plus belle réalisation est sans conteste autour de Pierre Dac, *L'Os à moelle* (60 000 ex vendus), puis *L'Os libre* d'après-guerre, ses romans, les « Signé Furax ». Mais j'ai réalisé également des anthologies plus littéraires, comme les œuvres complètes de Radiguet, Constant Malva (écrivain prolétarien racontant la mine dans le Borinage), Jean Carrière, Georges Arnaud (*Le Salaire de la peur*) avec Gérard Chaliand, les romans maritimes hors Hornblower de C.S. Forester, provenant de ma bibliothèque personnelle, avec Dominique Le Brun, Jules Vallès, les nouvelles complètes de Théophile Gautier (un échec, malgré une très belle presse), etc. J'ai également organisé et suivi les éditions successives de *1001 films*, livre de 960 pages tout en couleurs, acquis auprès de l'éditeur anglais Quarto (nous en sommes à la 11^e édition, plus de 100 000 ex vendus). En bref, oui, il me semble que j'ai répondu aux attentes, même si, comme je l'évoquais plus haut, le marché tel qu'il s'est dessiné depuis dix ans contrarie ce que j'aimerais publier.

CB – Les Presses de la Cité prennent une place très importante dans l'histoire de l'édition française, en étant l'un des acteurs phares de la concentration des structures au cours de la seconde moitié du XX^e siècle. Le fait d'être aujourd'hui filiale du groupe Editis a-t-il également une incidence sur la construction ou l'évolution de cette ligne ?

JFM – Attention, il ne faut pas confondre l'éditeur Presses de la Cité avec le Groupe des Presses de la Cité, même si l'un est à l'origine de l'autre ; le groupe s'est bâti grâce à un entrepreneur assez génial, Sven Nielsen, fondateur des éditions Presses de la Cité dans l'immédiat après-guerre, et il a en effet construit une entreprise à coup d'acquisition en une vingtaine d'année (Plon, Perrin, Le Rocher, Rouge & Or – refilé à Nathan, qui n'en a rien fait –, Solar, Julliard), tout en permettant à des personnalités comme Christian Bourgois, venu de Julliard, ou Georges Leser, qui a redéfini Solar, de s'épanouir. L'intégration à ce qui est devenu Editis n'a pas changé grand-chose dans la politique éditoriale des Presses (éditeur), et c'est d'ailleurs une des vertus du groupe d'avoir préservé l'indépendance éditoriale de toutes ses marques (ce qui était par ailleurs déjà le cas du temps du Groupe des Presses de la Cité). Quant à ce qui était le Groupe, il s'est dilué dans la structure d'Editis, au gré des divers propriétaires – la CEP, Havas, Vivendi, Wendel, puis Vivendi de nouveau). C'est une *holding*, pas une entité unique, chaque société, regroupant elle-même plusieurs marques, a sa propre politique, dont Editis est l'actionnaire unique.

CB – Le « roman » est un genre ayant beaucoup évolué dans l'histoire littéraire. Comment le définiriez-vous ? (Que cela soit par rapport à la spécificité d'autres genres de la littérature, ou bien des genres qui ne relèvent pas de la littérature.)

JFM – Le roman a certes évolué dans ses formes, en épousant les modes, les bouleversements sociologiques et culturels, mais sa définition reste la même : la fiction. Ai-je répondu à votre question ?

CB – Les littératures de genre ont longtemps eu assez mauvaise presse, quoique ceci tende à s'estomper. Quel rôle peut endosser l'éditeur dans la légitimation de ces littératures (aux yeux des critiques comme du grand public) ?

JFM – Il a été en effet d'usage d'opposer une littérature de lettrés à une littérature de divertissement, même si les frontières sont beaucoup moins étanches qu'à une époque, et que le mépris des intellectuels vis-à-vis de la littérature populaire n'est plus de mise depuis, mettons, les

années 1970. A ce sujet, deux cas, à mon sens uniques dans le siècle, d'écrivains qui ont su rallier les deux publics : Georges Simenon et Frédéric Dard, lequel, grâce à Escarpit dans les années 1960, a fait l'objet de communications universitaires. Ce qu'on appelait avec dédain « la littérature de gare » n'existe d'ailleurs plus (sauf en littérature sentimentale, avec Harlequin, notable exception) depuis que le public purement populaire a déserté la lecture pour d'autres formes de loisir. Quand je suis entré aux Presses, SAS tirait à 500 000 exemplaires, et le tirage est tombé à 80 000 à la mort de Gérard de Villiers, en 2013 – ce qui reste important, mais il a perdu 80 % de sa clientèle dans ce laps de temps ; les autres collections qu'il dirigeait ont toutes disparu (et Brigade Mondaine, par exemple, tirait à 200 000 ex., dix fois par an, au début des années 1980) ; la Série Noire n'existe plus en format de poche, ses lecteurs se recrutent aujourd'hui parmi les lettrés, toutes les collections populaires, celles du Fleuve Noir comme Le Masque en passant par Présence du Futur, ont disparu ou existent en grand format, ce qui définit une clientèle différente du public d'origine. Aujourd'hui, ce qui était la littérature populaire fait l'objet d'études d'érudits, voyez la revue *Le Rocambole* et l'association des Amis de la littérature populaire (dont je fais partie). Rares sont les auteurs qui ont tenu le coup, subsistent ceux qui étaient de véritables écrivains : Dumas, Gaston Leroux, Maurice Leblanc, Souvestre & Allain. Mais qui lit encore Arthur Bernède (Judex, Belphégor), Delly, et même Guy des Cars ? Plus personne, malgré le succès extravagant qu'ils ont pu connaître. C'est normal : la littérature populaire est intimement liée à son époque, et, comme disait Cocteau, l'ennui, avec les modes, c'est qu'elles se démodent. L'éditeur ne peut que s'adapter – ce qu'il a toujours fait, il ne crée pas les modes, il s'y coule, même si l'excellence d'un éditeur est de les pressentir et de les devancer, comme Gide avec La Nouvelle Revue française en 1911.

CB – Selon vos dires (je m'inspire pour cela d'une conférence donnée à Sèvres en 2013), « Ce n'est pas notre métier de faire découvrir des auteurs : notre métier, c'est de faire des classiques, de rééditer. » Ainsi, quelles vont être les attentes et les exigences allant vous amener à accepter de publier un manuscrit, qu'il s'agisse d'un auteur déjà établi, ou d'un auteur dont la reconnaissance reste à faire ?

JFM – En l'occurrence, je parlais de la spécificité d'Omnibus, et dans le domaine de la SF, cadre des Rencontres de l'Imaginaire de Sèvres. Omnibus n'est pas un éditeur spécialisé en SF. Quand nous publions Asimov et Barjavel, nous publions certes des auteurs de ce genre, mais nous nous adressons à une clientèle qui va au-delà du public de la science-fiction, même chose pour Van Vogt, A.C. Clarke et Pierre Boulle. Nous débordons du genre. Quiconque aborde la SF le fera avec Asimov et le *Cycle des robots*, par exemple, et si ça lui plaît, il poursuivra. Mais j'ai connu des résultats mitigés avec des auteurs aussi considérables, dans le genre, que Silverberg, Simak ou Sturgeon. Pourquoi ? Parce que, avec ces auteurs, nous nous adressons aux amateurs de SF, et à eux uniquement, et les anciens l'ont lu, nous ne débordons pas. C'est pourquoi je parle de classiques, par opposition aux ouvrages spécifiquement de genre. Fort de ce constat, j'avais dit à Jacques Goimard, avec qui je travaillais dans ce domaine, que nous devions réviser notre conception des classiques, et ne plus puiser uniquement parmi les auteurs de l'Age d'or, et peut-être envisager des auteurs plus contemporains. D'où l'idée de nous intéresser à Michael Moorcock, écrivain vivant, et toujours actif, avec son *Cycle d'Elric*. Dans mon idée, si ce projet était un échec, ça voulait dire que nous avions fait le tour de ce qui était possible. D'ailleurs, ma collègue de Pocket m'avait mis en garde : *Elric* ne se vendait plus guère. Heureusement, *Le Cycle d'Elric* a été un bon succès, ce qui nous a permis de poursuivre, mais avec des œuvres plus récentes, comme *La Trilogie martienne* de Kim Stanley Robinson, devenu en peu d'années un classique. Ce raisonnement vaut pour les autres genres, et la littérature générale. Par classiques, je n'entends pas les textes scolaires ou universitaires, mais de grande lecture. Pierre Dac, par exemple. Voici un auteur qui était assoupi, mais pas oublié. *Idem* pour *Les Rois maudits* de Druon. Le format des ouvrages d'Omnibus, les gros livres, est pour cela parfait, il permet l'édition, dans l'ordre des romans, d'un ensemble sous forme compacte.

CB – Dans cette même conférence vous disiez également : « Il n’y a pas véritablement de collection ou de directeur de collection chez Omnibus », et qu’il s’agissait plutôt « d’accueillir des projets ». Le site *Lisez.com*, qui regroupe les fiches d’ouvrage du catalogue, les divise pourtant en une pluralité de thématiques. Que pensez-vous de ces classifications génériques ?

JFM – Nous n’avons pas en effet de directeurs de collection au sens strict, même si les collections existent en effet pour le site *Lisez*, pour plus de confort pour le lecteur ; hormis en SF, et encore, ces genres n’ont pas de véritable identité visuelle qui les démarque les uns des autres. Quant à la remarque sur le directeur de collection, nous travaillons avec des gens que nous connaissons, qui nous apportent des projets. Reprenons la SF : Jacques Goimard était le principal pourvoyeur dans le genre, mais cela ne m’a pas empêché d’accueillir Michel Demuth pour l’anthologie *Catastrophes*, de réaliser la *Trilogie martienne* tout seul, de faire *Le Cycle de Mars* d’E.R. Burroughs avec Sébastien Guillot... Pareil pour le polar : Jacques Baudou est mon interlocuteur privilégié, mais j’ai publié des anthologies avec François Rivière, Roland Lacourbe, Jean-Claude Zylberstein, Francis Lacassin... Directeur de collection est un titre, avec un statut contractuel particulier, à qui nous aurions dû une forme d’exclusivité. Ce n’est pas le cas chez Omnibus.

CB – Bien qu’ayant trouvé un certain nombre d’informations sur votre activité chez Omnibus, j’ai eu bien plus de mal à me renseigner sur votre rôle d’éditeur pour le compte des Presses de la Cité de manière spécifique.

JFM – C’est normal que vous n’ayez pas trouvé grand-chose sur mon travail d’éditeur aux Presses, pour les raisons que j’ai expliquées plus haut : d’une part c’est une activité assez récente, d’autre part je ne suis pas à l’origine des projets, on me confie des manuscrits une fois le contrat signé, il aurait fallu piocher loin pour dénicher quelque chose, dans les remerciements des auteurs à la fin des romans sur lesquels j’ai œuvré... Pour le coup, je suis réellement l’homme de l’ombre, ce qui me convient très bien. Je travaille sur les textes, et les textes uniquement, avec les auteurs, bien entendu. Et comme je le disais, ma mission est différente à chaque fois, ça va du *rewriting* intégral (je ne donnerai pas de noms...) à un travail de dentelle sur des textes aboutis, comme récemment avec Jean-Guy Soumy, auteur aguerri qui nous vient de Robert Laffont, bon écrivain, pour lequel je me suis borné à faire des remarques, des suggestions, à pointer ce qui me gênait. Nous nous sommes parfaitement entendus. Un auteur est souvent inquiet quand il rend un manuscrit, il ne voit pas bien clair dans son texte, il a besoin d’un regard extérieur, d’une lecture éclairée, et j’en suis capable. Je ne cherche pas – évidemment pas – à ce que l’auteur écrive comme moi je le voudrais, mais il m’appartient de voir ce qu’il a voulu faire, et d’agir pour qu’il réussisse dans son projet ; j’ai pour moi d’avoir le « sens du texte », de pouvoir m’immerger dans un roman dont je ne suis pas *a priori* le lecteur final – la cible, pour prendre un terme de marketing – et de pouvoir le rendre meilleur. Du moins c’est ce que je m’efforce de faire. Mon expérience de romancier et de traducteur m’est pour cela extrêmement utile, j’ai des ressources de vocabulaire, de « trucs » de romancier, je connais les pièges dans lesquels tombent tous les romanciers débutants, par exemple, tout simplement parce que j’y suis tombé moi-même jadis et que j’en ai tiré des leçons.

CB – Comment s’effectue le travail avec les auteurs de votre maison sur les questions de coupe, de correction, de réécriture ? L’idée est la suivante : comment amener un auteur à considérer les suggestions portant sur son œuvre, et à les accepter ?

JFM – Vous avez raison de poser la question, c’est toujours délicat, j’y vais donc avec prudence et humilité. Une anecdote : je me suis trouvé face à un texte épouvantablement écrit (c’est d’ailleurs la raison pour laquelle la directrice littéraire me l’a confié). Rendez-vous est pris avec l’auteur, que je ne connaissais pas. Vous pensez bien que je n’allais pas lui balancer frontalement mon jugement. Alors, lors de notre rencontre, j’ai choisi un paragraphe de sa plume, et je lui ai proposé ce même paragraphe réécrit par moi. « Ah, c’est mieux ! » fut sa réponse. Et moi d’embrayer : « Je vous

propose de reprendre tout le roman dans ce sens... » C'est donc comme ça que nous avons procédé. Je lui envoyais son roman chapitre par chapitre, en faisant apparaître toutes mes interventions, mes coupes, mes ajouts, j'avais une réponse le lendemain, et très rares ont été nos désaccords. Je pointais également les incohérences, les anachronismes, les erreurs historiques et géographiques (ce qui demandait un travail de recherche parfois fastidieux). C'est bien sûr un cas extrême ; sinon, je me borne à signaler dans des commentaires en marge mes suggestions et remarques, *in* texte des propositions de coupes, de corrections, et toujours en les justifiant. Les auteurs sont en général très contents du résultat, en tout cas ils me le disent. Une seule fois je me suis heurté à un auteur, mais je m'y étais mal pris, ça m'a servi de leçon. Bien entendu, pour Omnibus, les romans préexistant, je n'ai pas ce travail à fournir, mais je suis très vigilant sur l'appareil annexe, préfaces ou postfaces, et il m'est arrivé de retoquer tout un texte, mais en ayant soin de lancer l'anthologiste sur des pistes que je jugeais plus conformes à ce que je souhaitais, ce qui passe par une discussion avec lui, et à moi d'être convaincant. C'est beaucoup plus facile, car nous nous connaissons bien.

CB – Comment vous-même en tant qu'auteur, avant la publication de vos ouvrages, considériez-vous la question ?

JFM – Pareil ! Je me dis, par principe, que l'éditeur a le plus souvent raison, même si je renâcle au préalable. Mais cela suppose que j'aie confiance en son jugement, ce qui est le cas chez Arléa. C'est à moi de me plier à ses demandes, c'est à moi de m'adresser à un lecteur, fût-il abstrait quand j'écris, et l'éditeur est le premier lecteur concret. Ce n'est pas au lecteur de se hisser à ce que je crois avoir fait, ce serait drôlement prétentieux.

CB – Vous sentez-vous interventionniste ou, au contraire, avez-vous pour principe de laisser les textes que vous publiez aussi intouchés que possible ? Dans vos activités de traducteur, vous disiez par exemple avoir repris le texte *Du sang sur tes mains* de Butler, pour en faciliter la nouvelle réception. Y aurait-il ainsi d'autres exemples de cette nature, mais motivés par vos responsabilités d'éditeur ?

JFM – Ça dépend. Pour des romans des Presses, il s'agit, comme je le disais, de comprendre ce que l'auteur a voulu faire, ce qui n'est pas si difficile – en tout cas, je ne trouve pas ça très difficile, mais on m'assure que ce n'est pas donné à tout le monde, question d'habitude, de mille lectures, et d'expérience dans la pratique de l'écriture. Dès lors, une fois bien acquis le niveau de langue, le rythme, l'ambiance, la densité des divers personnages, j'essaye d'améliorer, cela passe parfois par des interventions assez lourdes, mais tout dépend du niveau de professionnalisme de l'auteur, et ce que je sais de lui, de sa susceptibilité. Le plus souvent, je laisse en l'état, car ça ne mérite pas d'interventions, même si, en tant qu'auteur, je n'aurais pas dit ça comme ça. Je ne suis pas l'auteur. Et remplacer « sofa » par « canapé », juste pour mettre ma patte, n'a aucun intérêt. En tout cas, il y a une chose que je ne mets jamais en question, c'est l'intrigue. Un cas particulier au sein des Presses : les romans « bretons » de Jean-Luc Bannalec sont d'un auteur allemand qui signe d'un pseudo, et j'interviens beaucoup sur la traduction, non qu'elle soit mauvaise, mais l'auteur écrit lourdement, encombre la narration d'ajouts « touristiques » qui, s'ils se justifient pour un lecteur allemand, sont superflus sous nos latitudes. Alors je coupe pas mal et arrange les phrases pour qu'elles coulent mieux. Pour Omnibus, le cas est différent quand je me trouve face à des traductions anciennes, mal fichues, coupées ou bâclées, comme c'était fréquemment le cas dans le domaine de la littérature populaire. De deux choses l'une : ou je possède la version originale anglaise, auquel cas c'est facile de restituer la phrase exacte, de réintégrer les passages coupés, ou je ne la possède pas. Dans le cas de *Du sang sur tes mains*, le texte anglais était inaccessible. Le problème, pour ce livre, c'est que la narration est faite par une sorte de voyou, et que le traducteur, dans les années 1950, a utilisé un argot de l'époque – les enfants étaient des moujingues, par exemple, et il n'y a rien qui vieillisse plus mal que l'argot. Mon travail a donc été de « traduire » du français vers le français ce roman en le débarrassant de ce qui le rendait sinon incompréhensible, du moins inadapté

à un lecteur contemporain. Je me suis beaucoup amusé à le réécrire, sachant que le roman est excellent. J'adore cet exercice que je me réserve le plus souvent possible, et je l'ai réalisé pour diverses réalisations d'Omnibus, pour Chandler, pour Hammett, pour McBain, pour Chesterton, pour *Le Cycle de Mars* de Burroughs, pour Moorcock (*La Goélette des glaces*, entre autres), d'autres encore ; je ne signe pas de mon nom, mais d'un pseudo maison, J.-F. Amsel (merle, en allemand).

CB – Avec quels auteurs avez-vous pu entretenir les plus belles relations ? Inversement, comment qualifieriez-vous les relations entretenues avec vos propres éditeurs chez Arléa ?

JFM – Chez Omnibus, avec tous les anthologistes, avec qui j'ai noué, au fil du temps des relations amicales, voire intimes : Jacques Baudou, Francis Lacassin, Jacques Goimard, Claude Aziza, François Rivière, Jean-Claude Zylberstein, Dominique Le Brun ; je suis très copain avec Alfred Gilder, ancien haut fonctionnaire, énarque et rigolard, président de l'association des Écrivains combattants, avec qui j'ai fait deux livres ; je n'ai rencontré qu'une fois Thierry Maugenest avec qui j'ai une grande affinité intellectuelle, mais nous correspondons. Je n'oublie pas Marie-Charlotte Delmas, sémiologue spécialiste des contes populaires et des traditions françaises, ni la latiniste Annie Collognat, ni encore Loustal, l'illustrateur avec qui j'ai publié des romans de Simenon qu'il a mis en images... C'est hors des murs que j'ai des amis écrivains : Thierry Marignac, un ami très proche, Claro, même si nos relations se sont distendues (sans nous fâcher, l'éloignement a fait son œuvre), Pascal Garnier, malheureusement disparu en 2010, Jean-Philippe Arrou-Vignod, David Camus, Stéphane Michaka, Christian Estèbe, Philippe Mezescaze, côtoyé chez Arléa à la fin des années 1980... Je connais bien de nombreux auteurs de polar avec lesquels je suis très copain : Jean-Bernard Pouy, Patrick Raynal, Daniel Pennac, Didier Daenincks, d'autres encore que j'ai toujours beaucoup de plaisir à revoir ; j'en oublie certainement. Parmi les auteurs des Presses, j'ai des relations de sympathie, mais aucune qui soit à proprement parler amicale. Cela dit, je suis très casanier et pas du tout mondain, par conséquent je me fais vite oublier... Avec les gens d'Arléa – toute petite équipe de trois personnes –, j'ai des relations amicales, et elles sont très anciennes, puisqu'elles datent des années 1980, voir ci-dessous. Et puis je suis de nature fidèle.

CB – Pourriez-vous me dire ce qui, selon vous, est le plus important dans la relation entre un auteur et son éditeur ? Cela peut-il être le contrat, qui fixe les conditions d'exploitation du livre ; la relation de confiance, voire amicale, que les deux entités entretiennent ; l'affirmation de l'éditeur comme lecteur professionnel, connaisseur du monde du livre ; ou encore autre chose ?

JFM – La confiance. Il ne peut exister de relation saine entre un auteur et son éditeur sans la confiance – confiance en son jugement, sa probité, son dynamisme pour la bonne exploitation du livre. Si on y ajoute l'amitié, tant mieux, mais ça n'est pas obligatoire. J'ai publié deux romans chez Arléa, à trente ans de distance, le premier en 1987, *Cale sèche*, avec Claude Pinganaud comme éditeur (et ami), et à l'époque je passais souvent à la maison d'édition pour bavarder, rencontrer les gens, Catherine et Jean-Claude Guillebaud ; le second, *Le Grand Écrivain*, en 2018, je l'ai tout naturellement envoyé à la maison que je considère comme mon éditeur, même si Pinganaud n'y est plus guère présent (il a 80 balais, dans ces eaux-là), mais j'y ai retrouvé Catherine Guillebaud et Anne Bourguignon, qui n'était pas là en 1987, mais dont j'avais fait la connaissance depuis, et qui est une personne délicieuse et talentueuse.

CB – Entre l'auteur, qui revendique la paternité et l'originalité de son texte, et l'éditeur, qui revendique une capacité à voir ce que le texte peut donner à long terme, des conflits d'autorité peuvent survenir. D'où ceux-ci peuvent-ils naître, et comment ces conflits peuvent-ils se résoudre ?

JFM – Peut-être, en effet, ce type de conflit existe-t-il, même si je n’ai jamais rencontré cette situation dans l’exercice de mon métier d’éditeur ou en tant qu’auteur. Ma foi, je ne sais pas comment il pourrait se résoudre, nous avons dans ce cas l’opposition de deux orgueils, ça ne peut que mal se terminer. Mais un éditeur qui voudrait tirer la couverture à lui outrepasserait sa fonction, me semble-t-il. En exagérant, mais pas tant que ça, je dirais volontiers qu’on peut se passer d’un éditeur, à coup sûr de celui-là, mais pas des auteurs. J’ai très bien connu Paul Otchakovsky-Laurens, il n’y avait pas plus humble que cet homme, pourtant une pointure dans son domaine, et il disait qu’il n’était rien sans ses auteurs (qui lui sont restés fidèles) et lui-même se considérait comme un auteur raté ; reste qu’il était un lecteur exceptionnel.

CB – Comment est-ce que l’instance éditoriale peut réussir à se projeter dans les attentes du lecteur ? Autrement dit, que peut-elle faire pour se démarquer sur le marché, pour pouvoir trouver sa place à travers la surproduction éditoriale ?

JFM – C’est très difficile, voire impossible, du moins dans le domaine de la littérature ; l’éditeur n’a pour lui que son expérience, ses réussites, ses échecs, il navigue à vue. Le talent de l’éditeur réside dans sa faculté à faire corps avec son époque, à devancer les attentes latentes – inconnues, mais existantes – d’un lectorat diffus, éclaté, insaisissable ; quant à la surproduction, elle a toujours existé, même quand paraissaient 25 000 titres par an (tout confondu), au début des années 1980, quand nous avons dépassé les 100 000 actuellement. Tous les marchés d’offre sont des marchés de surproduction, les livres comme les yaourts. Une chose est sûre, sans une bonne diffusion et une bonne attachée de presse, ce n’est pas la peine de chercher à exister, la partie est perdue d’avance. Alors on peut tenter de se démarquer par le format, comme le fait Le Dilettante, la qualité de l’objet livre, comme le fait Monsieur Toussaint-Louverture, tenter d’exister dans les médias non littéraires, comme l’a fait à son époque Carrère (Rika Zaraï !), mais les formules qui fonctionnent sont immédiatement copiées, jusqu’à les banaliser.

CB – Pourriez-vous me raconter une réussite et un échec inattendus dans cette entreprise ?

JFM – Quand je disais qu’Omnibus n’avait pas vocation à faire découvrir un auteur mais à le réveiller, le contre-exemple existe : en rééditant Germaine Beaumont, un auteur très oublié, nous avons été très prudents : pagination inférieure à ce que nous avions l’habitude de faire, tirage très modeste, et nous avons axé la communication sur ce qui nous semblait subsister d’elle, sa participation à la mythique émission radiophonique *Les Maîtres du mystère*. Mais Germaine Beaumont avait été une grande figure du jury du prix Femina, une très forte personnalité, beaucoup de critiques, parmi les vieux, se souvenaient d’elle, et nous avons eu une presse étonnante, le bouche-à-oreille a fait le reste, nous avons réimprimé plusieurs fois *Des maisons, des mystères* et poursuivi la publication de son œuvre – nous avons donc permis la redécouverte d’un auteur. Reste que nous en avons été les premiers étonnés ! Les échecs, j’en ai connu tant dans ma carrière ! Ils sont toujours inattendus (sinon on ne se serait pas lancés dans la publication), même s’il y a toujours une explication à cela quand tombe le rideau, et que l’on peut analyser après coup. Tout dépend bien entendu des ambitions de départ, mais chaque livre est un pari. Et il y a des paris que l’on perd. « Rien de plus triste qu’un *best-seller* qui ne se vend pas », disait Jérôme Lindon. Je me souviens du magnifique *Lincoln* de Gore Vidal, publié chez Julliard en 1985, avec une superbe couverture : tirage de départ : 20 000. Les libraires nous ont suivi, belle mise en place, et les piles ont pris la poussière. Plus récemment, la BD « Johnny, les années soixante », chez Hors-Collection, dans les années 1990, par divers dessinateurs d’envergure : tirage : 50 ou 60 000 exemplaires, gros lancement presse, et ce fut l’échec, quelques milliers vendus, et pas beaucoup de milliers... Chez Omnibus, nous avons lancé vers 2005 une mignonne collection de classiques de la littérature française, une douzaine de titres (George Sand, Zola...), dans un élégant petit format, cartonné avec jaquette colorée, tranchefile, doré sur tranche... 95 % de retours. En le formidable recueil des romans de Georges Arnaud, l’auteur du *Salaire de la peur*, à la vie aventureuse et héros malgré lui

d'un fait divers sous l'Occupation (il a été accusé d'avoir trucidé toute sa famille, voir le roman *La Serpe* de Philippe Jaenada), figure de l'émancipation algérienne (son procès pour avoir interviewé Jeanson, recherché par toutes les polices, est resté célèbre) : tirage 4 000, 300 exemplaires vendus... mon plus beau bide. Déjà Diderot, dans sa *Lettre sur le commerce de la librairie* en 1763, disait : « De compte fait, sur dix entreprises, il y en a une, et c'est beaucoup, qui réussit, quatre dont on recouvre ses frais à la longue, et cinq où l'on reste en perte. » La « loi de Diderot » est toujours d'actualité...

CB – Omnibus cherche à faire redécouvrir au lectorat francophone des auteurs dont la renommée est (ou a été) déjà acquise dans d'autres milieux. Un peu différemment, les Presses de la Cité ont connu plusieurs générations d'écrivains de renom, dont certains font même partie des plus grands succès commerciaux du territoire (je pense, entre autres, à Michel Bussi). Pensez-vous que l'on puisse parler d'« auteurs-marques », ou « d'auteurs maison », dont l'éditeur aurait contribué au succès ? Ces figures de grands écrivains bénéficient-ils d'un traitement particulier par rapport à d'autres auteurs du catalogue ?

JFM – La politique éditoriale d'Omnibus n'a rien à voir avec celle des Presses de la Cité. Mettons-la de côté. Oui, il y a eu de grands noms au catalogue des Presses de la Cité, de grands succès dans le domaine francophone (qui n'est pas le principal, loin de là) : Barjavel, Lartéguy, et, actuellement, Michel Bussi, un des plus gros vendeurs de livres en France. Bien sûr que ce type d'auteur bénéficie d'un traitement particulier, nous faisons tout pour que Michel Bussi se sente bien chez nous et qu'il ne soit pas tenté de rejoindre une autre écurie, car il est forcément dragué ! Heureusement, c'est un garçon sympathique, très reconnaissant, qui se plie volontiers à toutes nos sollicitations, et qui n'a pas pris la grosse tête, alors qu'il le pourrait (à mon avis, il a la lucidité de comprendre l'aubaine extraordinaire qui est la sienne, alors qu'il a ramé dans ses jeunes années pour trouver un éditeur avec des romans qu'il reconnaît bien faibles ; il a acquis un sacré métier). Nous le choyons, avec notre partenaire Pocket. A chaque nouveauté, nous prenons notre élan pour bien organiser le lancement. Nous tâchons d'être impeccables, mais nous mesurons la chance d'avoir un auteur comme celui-là, aussi facile à vivre, ce n'est pas le cas de toutes les vedettes. Maintenant, d'autres auteurs de moindre calibre pourrait en prendre ombrage, ce n'est pas le cas, car nous nous occupons bien d'eux également. Sophie Lajeunesse, la directrice, a commencé dans la carrière comme attachée de presse chez Laffont, elle a de l'entregent, un relationnel fluide, et c'est une grande professionnelle, très fiable et énergique.

CB – Omnibus propose des recueils ; cette dynamique répond à certaines logiques économiques, mais aussi littéraires : il peut s'agir d'une forme de consécration. Dans cet esprit, comment se déroule la décision du passage d'un ouvrage en poche aux Presses de la Cité ? De manière plus générale, le passage en poche favorise-t-il le succès, ou en est-il la conséquence logique ? Peut-il servir à la redécouverte d'un auteur ou sert-il plutôt à appuyer sa renommée ?

JFM – Encore une fois, distinguons Omnibus des Presses, la logique n'est pas la même. Univers Poche est à l'étage en dessous, nous nous connaissons de longue date, mais la décision de passer tel ou tel ouvrage en poche leur appartient, pas à nous ; nous leur donnons à lire notre production, ils choisissent ce qui semble convenir à leur marché. En cas de refus, rien ne nous interdit de proposer notre livre ailleurs, à J'ai lu, au Livre de Poche. C'est d'ailleurs le cas pour Simenon : Pocket a laissé tomber, les résultats n'étant pas à la hauteur qu'ils souhaitaient. Le fonds Simenon des Presses est exploité par le Livre de Poche, que nous voyons régulièrement pour coordonner nos actions. Le passage en poche concerne le plus souvent les nouveautés, un an après parution, et il nous est souvent nécessaire pour équilibrer l'exploitation ; en aucun cas il fait concurrence, c'est au contraire un relais de croissance, c'est sa seconde vie. Un éditeur de poche tel que Pocket n'a pas vocation à faire découvrir un auteur, c'est de la grande diffusion ; en revanche, un éditeur comme

10-18 a permis la redécouverte d'auteurs, je pense à Wodehouse, Nancy Mitford, Van Gulik, Evelyn Waugh... mais nous sortons du domaine de la littérature francophone. 10-18 a relativement abandonné cette politique de redécouverte, adaptée aux deux dernières décennies du siècle passé, quand on s'intéressait encore, justement, au passé, et a aujourd'hui une activité plus classique d'exploitation de titres récents, pour l'essentiel dans le domaine étranger. Certains éditeurs de semi-poche, comme Le Dilettante, Finitude, L'Arbre vengeur, ou encore L'Imaginaire chez Gallimard, Cahiers rouges chez Grasset, ont plus cette fonction de redécouvreur, mais ils s'adressent à un public restreint et très littéraire. Pour L'Arbre vengeur, j'ai écrit une préface à un roman de Michel Bernanos (fils de Georges), lu naguère à la Table ronde et formidable auteur, mais ce ne sera jamais un *best-seller*... L'exploitation en poche ne sert pas à appuyer une renommée, elle l'utilise pour vendre des livres. Tout dépend de nouveau des ambitions, certains poches connaissent un tirage assez faible, mais ils peuvent servir un intérêt régional, par exemple, ou un suivi d'auteur que l'éditeur veut conserver en publiant un texte secondaire ou mineur.

CB – L'origine des Presses de la Cité trouve sa place dans une volonté de découverte des auteurs étrangers sur le marché du livre en France (posture que l'on retrouve dans votre activité d'éditeur chez Omnibus). A l'inverse, peu d'œuvres d'auteurs français contemporains s'exportent à l'étranger ; le passage à la traduction participe néanmoins au rayonnement du livre. Quelle est votre politique dans ce domaine ? Les auteurs sont-ils friands ou non de ce passage à la traduction ? Quel est votre considération de ce phénomène en tant que traducteur ?

JFM – Les Presses publient des inédits et des nouveautés, Omnibus réédite, et pas des nouveautés, surtout pas. Au contraire du poche, Omnibus n'est pas un relais de croissance, et nous avons fait un bide – que j'avais prévu – en publiant Douglas Kennedy, et c'est logique, car nous nous adressons au même public qui l'a lu récemment en grand format et en poche ; je m'y étais opposé, la direction est passée outre, il y allait en même temps d'une action de prestige vis-à-vis de l'auteur, donc pas dénuée d'intérêt, mais fichtrement coûteuse pour nous... C'est vrai, le tropisme des Presses, c'est plutôt la littérature anglo-saxonne, depuis toujours, mais c'est une autre editrice qui s'en occupe, les domaines français et étranger sont distincts ; dans le domaine français, hormis Michel Bussi (dont nous vendons les droits dans le monde entier), la production est plutôt axée sur les romans régionaux, souvent historiques, dont le gros de la clientèle est locale et a peu de chances d'intéresser les éditeurs étrangers, mais ça arrive, en Italie, en Allemagne, en Espagne... Très rarement chez les Anglo-Saxons, mais les Etats-Unis publient peu de romans traduits (des essais, oui), la littérature française y est largement négligée, sinon quelques vedettes tel Houellebecq – ou Michel Bussi.

CB – On parle beaucoup de la montée en puissance du jugement amateur, qui n'est plus celui des institutions comme les revues spécialisées, la radio ou encore la télévision ; ces nouveaux relais peuvent-ils être considérés comme un véritable outil, et aider au rayonnement du livre ? Cela a-t-il changé votre façon de travailler ?

JFM – Oui, le poids d'internet et des réseaux sociaux a pris de l'importance, quand, dans le même temps, l'influence des médias institutionnels a décliné, ce qui pose un gros problème, car cette nouvelle chambre d'écho est extraordinairement éparpillée, et, si elle participe du bouche-à-oreille, elle draine à chaque fois des micro audiences, mais il y en a des milliers, très diffuses... De plus, comment les toucher ? Nos attachées de presse sont en contact avec des professionnels, des journalistes, dont on s'aperçoit aujourd'hui qu'ils font de moins en moins l'opinion, crise de la presse aidant. A mon avis, ils n'aident en rien au rayonnement du livre, les jugements sont dans l'ensemble très pauvres, sur le fond et la forme (la grammaire y est bien maltraitée...) – hormis quelques blogs tenus par des intervenants de niveau professionnel, mais ceux-là, nous les connaissons. Pour autant, quel est leur lectorat ? Cette situation nouvelle n'a pas changé notre façon de travailler, du moins au niveau de l'éditeur ; pour nos services de communication, oui, sans aucun

doute, en essayant de s'y glisser, par des newsletters, des blogs événementiels, l'idée étant de fidéliser une clientèle en utilisant cet outil. Mais quelle énergie il faut déployer !

CB – La précarisation d'une grande partie des écrivains est une question récurrente dans le milieu littéraire, et reste d'actualité. Face à quelques rares élus, bons vendeurs voire best-sellers, la plupart ne peuvent vivre de leur plume. En tant que professionnel du livre mais aussi en tant qu'écrivain, quel est votre regard sur cette situation ?

JFM – Ce n'est vraiment pas nouveau, cette dualité a toujours existé. Mais enfin, pour vivre de sa plume, il faut d'une part trouver un éditeur, ensuite vendre des livres. Le lecteur est libre de choisir le livre qu'il veut acheter, il a une offre pléthorique, toute l'offre qu'il veut, on ne peut que s'en réjouir, c'est de la faute de qui s'il se rabat sur des *best-sellers* ? Certainement pas de l'éditeur, qui a pris le risque de publier l'auteur... On va dire alors que c'est de la faute de l'acheteur, qui se comporte de façon moutonnaire ? Mais il fait ce qu'il veut, l'acheteur, c'est pour lui que nous publions des livres. Il est innocent, le cochon de payant. L'Etat accorde des bourses, des aides à la création, mais c'est pour aider l'auteur, lui permettre, pour un temps donné, de se consacrer à son œuvre, pas pour le faire vivre. La plupart des auteurs ont un métier en parallèle, ils sont enseignants, journalistes, tout ce que vous voulez... ; écrivain n'est pas un métier, même s'il peut le devenir, une fois le succès acquis, s'il arrive un jour. Pour ma part, jamais je n'ai envisagé de vivre de ma plume, c'est bien trop aléatoire, d'une part, et je ne veux pas me transformer en mercenaire, je n'écris pas *pour* avoir du succès, ce n'est pas le but. Mais je me répète, ça a toujours existé ; beaucoup d'écrivains prestigieux ont un public restreint qui ne leur permet pas de vivre de leur plume. Par ailleurs, tout dépend de ce que l'on veut faire, du fric ou une œuvre. Question de tempérament et d'ambition. Il n'y a de méthode ni pour l'un, ni pour l'autre.

CB – Certains prix littéraires sont de petite renommée, et d'autres sont, comme bien entendu le prix Goncourt, parmi les plus prestigieux du pays. Les Presses de la Cité sont d'ailleurs elles-mêmes à l'origine du Prix Jean Anglade du premier roman. Selon vous, comment un prix littéraire peut-il aider au succès d'un livre ou à la carrière d'un auteur, notamment selon le prestige du prix ?

JFM – Il existe, je crois, plus de 2 000 prix littéraires en France ; le moindre salon de province y va de sa distinction. Ça fait toujours plaisir à celui qui le reçoit, mais ils sont en effet de très inégale importance. Les prix qui favorisent le succès d'un livre sont en général décernés à des auteurs déjà confirmés, ce sont les prix de l'automne : Le grand prix de l'Académie française, le Goncourt, le Renaudot, le Médicis, le Femina, l'Interallié auquel on peut ajouter le prix de Flore, le prix Décembre ; parmi les prix du printemps, le prix des Lectrices de *Elle* est important, comme le prix des Maisons de la presse, le prix des Libraires. Je dois en oublier quelques-uns assez importants. Le prix du Premier Roman, que j'ai reçu, est certes prestigieux, mais peu prescripteur. Tous ceux-là sont des prix nationaux, relayés par la presse nationale, au fort retentissement. Cela ne veut pas dire que les autres sont négligeables, mais leur audience est limitée. Je n'ai pas vraiment d'avis sur la question ; quel qu'il soit, recevoir un prix est toujours agréable, cela signifie qu'un jury a distingué l'ouvrage, on peut s'en contenter. Pour mon second roman, j'ai été honoré du prix des Etudiants de l'université Jean-Monnet de Saint-Etienne, j'étais très content, bien sûr (d'autant qu'il était doté de 1 000 €), mais cela n'a pas eu d'influence sur les ventes, ou à la marge. Mais il m'a été décerné dans un grand amphithéâtre, avec lecture d'un extrait, devant un parterre intimidant, photo à l'appui, relais dans la presse locale. Le prix Jean Anglade du premier roman, du nom d'un de nos auteurs phare, a surtout pour vocation d'attirer vers nous des néo-écrivains qui auraient un potentiel – car l'essentiel de ce que les éditeurs reçoivent par la poste, 2 500 à 3 000 par an selon les marques, ne vaut rien – et je parle d'expérience pour en avoir dépouillé beaucoup. Les premiers romans que les éditeurs publient parviennent par une autre voie, généralement par un auteur maison, un journaliste... Ce fut mon cas chez Arléa, c'est Claro, dont les deux premiers romans ont été

publiés dans cette maison, qui m'a introduit. Michel Bussi est arrivé par un de nos auteurs, normand comme lui, après avoir publié chez un petit éditeur local, semi-professionnel.

CB – Un certain nombre d'ouvrages publiés par les Presses ont obtenu des prix littéraires. Vous-même, en tant qu'auteur, avez vu votre premier roman primé. Suite à ces obtentions, comment se déroulent la promotion et la médiatisation du livre et de l'auteur ? (Quel travail est réalisé sur l'ouvrage ; comment s'organisent les diverses invitations de l'auteur...)

JFM – Je vais me répéter avec ce qui est dit au-dessus ; hors les prix nationaux, les distinctions ont la plupart du temps une portée régionale qui se suffit à elle-même. Sinon, l'éditeur prévoit le plus souvent la pose d'une bande signalant le prix, informe les services commerciaux, publie l'information sur son site, sur sa newsletter, le service de presse peut relayer l'information auprès de médias susceptibles de la relayer, et ça s'arrête là. Pour un prix national, cela peut passer par une remise en vente, mais généralement les points de vente réagissent de leur côté.

CB – Que pensez-vous également de la frilosité des acteurs du circuit traditionnel vis-à-vis des ouvrages autopubliés, lorsqu'il s'agit de les récompenser ? On peut penser à Marco Koskas, qui avait été présélectionné pour le prix Renaudot en 2018 avant d'être retiré de la liste.

JFM – Mon second roman, *Le Grand Ecrivain*, a lui aussi figuré sur la sélection de printemps du Renaudot en 2018 ! Lui aussi en a été retiré ! Plus sérieusement, cela n'a rien à voir avec le fait que le roman soit publié par un éditeur traditionnel ou qu'il soit autoédité ; ce n'est évidemment pas le cas pour Marco Koskas, qui est un auteur reconnu (lauréat du prix du Premier Roman, comme moi), c'est déjà très bien qu'il ait figuré sur la sélection, car seul Amazon propose ce livre à la vente, je serais libraire, je la trouverais mauvaise... Je ne sais pas pourquoi son ouvrage a été refusé, et le fait qu'il ait été retenu dans la liste prouve au contraire que le jury Renaudot n'est pas frileux, il est plutôt audacieux, je trouve. Pour ce qui est de votre exemple, ma foi, le prix Renaudot n'a été décerné qu'à un seul ouvrage, il a bien donc fallu que tous les autres des sélections successives soient écartés à un moment ou à un autre... dont le mien, damned !

CB –Quelle est la politique de la maison (ou du groupe) sur la couverture numérique de la production ?

JFM – Comme pour la plupart des éditeurs, les nouveautés des Presses paraissent en parallèle en version numérique. Pour Omnibus, c'est différent, nous ne détenons pas toujours tous les droits, nous le faisons quand c'est possible. Mais ne nous leurrions pas : ça reste un tout petit marché.

CB – Le prix des ouvrages au format numérique est souvent considéré comme excessif par rapport au format papier. Quelle est votre opinion sur le sujet ?

JFM – Mon opinion, c'est qu'un livre – un texte – a un prix ; ce texte aurait-il moins de valeur parce qu'il est publié en format numérique ? La loi du prix unique du livre, la loi Lang, fait que l'éditeur décide du prix de vente d'un ouvrage, papier ou numérique, et il a été décidé que l'auteur toucherait le même montant sur la vente d'un livre papier et sa version numérique, ce qui me semble juste : pourquoi sa rémunération serait-elle moindre sous prétexte que son ouvrage est dématérialisé ? Si bien que les droits sont calculés en conséquence, l'auteur ne doit pas être lésé. Je trouve assez scandaleux ce procès : un roman est un roman, et qu'achète-t-on, en somme ? Un objet physique, sous sa forme papier, ou un fichier, sous sa forme dématérialisée, mais avant tout, n'est-ce pas pour le lire ? Et cet exercice de lecture, par ce choix librement consenti, serait différent selon le format ? Aurait une valeur différente ? Je serais d'ailleurs partisan d'une unicité de prix entre les deux formes. On ne brade pas un texte, le fruit du travail d'un écrivain.

CB – Pour essayer de faire face à la surproduction éditoriale, ou au filtre de la sélection par les éditeurs, beaucoup d’« écrivains » vont aujourd’hui se tourner vers des plateformes d’autoédition en ligne. Celles-ci avancent des arguments relatifs au droit de chacun d’être vu, d’être lu, d’être publié ; mais il est certain qu’en échange, le travail professionnel de l’instance éditoriale est mis au second plan, voire court-circuité. Pensez-vous que la relation entre l’éditeur et l’auteur en soit menacée ?

JFM – L’immense majorité des livres autoédités le sont parce qu’ils ont été refusés partout... d’où l’autoédition, puisque les progrès de l’imprimerie, grâce à l’impression numérique, permettent aujourd’hui une réalisation assez peu onéreuse. Mais, à de rares exceptions près, on ne les trouve pas en librairie et uniquement sur le net, personne n’en parle (sauf sur les blogs d’amateurs, voir plus haut...). Ils ont le même sort que naguère l’édition à compte d’auteur, en particulier la Pensée universelle, mais ce n’est pas un éditeur, il se borne à composer le livre et à l’imprimer, charge à l’auteur, qui a payé pour ce service, de s’en débrouiller. Dans le cas de l’autopublication, il n’y a aucun travail éditorial, donc la relation auteur-éditeur est inexistante ; ce qui est sûr, c’est que cette pratique, rendue possible parce pas trop coûteuse, tend à embourber un marché déjà bien encombré ; quant à l’argument du droit de chacun à être vu, être publié, c’est la prime à l’amateurisme, et si je chante sous ma douche, dois-je m’insurger de ne pas passer à l’Olympia ? C’est faire bien peu de cas, me semble-t-il, du travail de l’éditeur, de sa fonction même.

CB – On a observé, à plusieurs occasions, la récupération de grands succès de l’autoédition en ligne par le système éditorial traditionnel (si l’on pense à la littérature française, on peut notamment citer Agnès Martin-Lugand, et Aurélie Valognes). Que pensez-vous de ces pratiques ?

JFM – Je n’en pense pas grand-chose... Je remarque simplement que, si les auteurs que vous citez ont d’abord autoédité, leurs ouvrages suivants ont été publiés par des éditeurs traditionnels. J’ignore si leur premier livre a été proposé à des éditeurs, si oui, on peut en effet s’étonner qu’il n’ait pas été retenu. Reste que, le plus souvent, rêver d’un succès par l’autopublication est une chimère, la qualité de ce qui existe est dans l’ensemble bien faible...

CB – J’ai pu observer que les Presses de la Cité ont établi un partenariat avec Iggybook, notamment pour l’utilisation d’un service en ligne de gestion de manuscrits. Le recours à cet outil a-t-il changé votre façon de travailler ?

JFM – Je ne suis pas bien au courant du détail de ce partenariat, reste que ça nous libère du flux de manuscrits qui nous parvenait – des centaines par mois, en quasi-totalité impubliables, ou pas du tout adaptés à ce que nous faisons, comme de la poésie, des Mémoires, de l’autofiction... Prendre connaissance des manuscrits spontanés (*unsolicited manuscripts*, disent les Anglo-Saxons, ce qui veut tout dire...) est un exercice très décourageant, voire déprimant, tant le niveau moyen est faible.

CB – On voit depuis quelques années en France une réémergence de la figure de l’agent littéraire, inspiré du modèle anglo-saxon. Quel est votre avis sur ce nouveau médium ? Les agents vont-ils chercher à rééquilibrer le rapport entre l’auteur et l’éditeur ?

JFM – L’agent est en effet un acteur assez récent en France. Un point, cependant, sur la différence existant entre les systèmes français et anglo-saxon : en France, l’éditeur possède les droits d’exploitation des ouvrages qu’il produit (droit patrimonial), il en a le *copyright*, charge à lui de céder les droits à un éditeur de poche, à un club comme France Loisirs, aux éditeurs étrangers, à un producteur de cinéma, etc. En somme, il est l’agent, si l’on peut dire, de sa propre production. Rien de tel aux Etats-Unis, où l’auteur possède le *copyright*, c’est pourquoi il a besoin d’un agent qui négociera à sa place pour l’édition *hardcover*, puis poche, aux clubs, à l’étranger, etc. De ce fait,

l'agent ne s'impose pas en France alors qu'il est nécessaire ailleurs ; certains gros vendeurs de livres en France font appel à des agents, en effet, qui négocieront en leur nom les meilleures conditions, c'est donc une question d'argent, et non seulement auprès de l'éditeur de première édition, le grand format, mais aussi le poche, le club, l'étranger : si vous prenez un livre de Pierre Assouline, vous remarquerez que la mention de copyright dit © Pierre Assouline, et non © « éditeur », comme pour d'autres auteurs ; sa biographie de Simenon a été publiée chez Julliard, la logique aurait voulu que l'exploitation poche le soit par Pocket, éditeur du groupe, mais elle est parue en Folio, marque Gallimard. Un des pionniers a été Maurice Clavel, en son temps, avec l'agent britannique Nurnberg, qui avait obtenu un à-valoir double chez Albin Michel que ce qu'il touchait chez son éditeur historique, Robert Laffont. Lequel l'avait vu partir avec amertume... Je ne trouve pas que la relation entre l'auteur et son éditeur soit déséquilibrée, comme vous semblez le sous-entendre, mais il est vrai que nombre d'auteurs sont désemparés face aux questions contractuelles, d'autant que la judiciarisation de notre société complique les choses. Dans leur immense majorité, les éditeurs ne sont pas des voyous et se comportent de façon très correcte vis-à-vis de leurs auteurs ; parfois, ils roupillent un peu, et manqueront d'ambition, l'aiguillon d'un agent qui menace de solliciter la concurrence peut aider à les réveiller... Pour autant, que l'agent n'intervienne que pour des questions de fric me gêne toujours, mais c'est une posture personnelle, je n'en fais une règle pour autrui. Maintenant, je connais des agents français qui se livrent à un véritable travail d'éditeur auprès des auteurs qu'ils ont en portefeuille, et leur connaissance du milieu va faire qu'ils sauront trouver la meilleure terre d'accueil pour leurs textes, et c'est là sans doute une vraie valeur ajoutée, par rapport à l'aspect purement pécuniaire de son apport. Je me souviens que Paul Otchakovsky-Laurens était très hostile aux agents en France, en particulier du pionnier, François Samuelson, dont il jugeait la pratique agressive ; Marc Cholodenko, écrivain qui l'avait suivi depuis ses débuts chez Bourgois (*Le Roi des fées*), puis chez Flammarion, Hachette et enfin P.O.L., avait confié ses intérêts à Samuelson, et P.O.L. avait par conséquent refusé d'accueillir ses nouveaux textes, qui sont parus ailleurs. Les choses étaient rentrées dans l'ordre par la suite.

CB – On parlait, il y a quelques années maintenant, de la « mort du livre » suite à la « révolution » du numérique ; finalement, cette prophétie alarmiste n'a pas eu lieu. Comment voyez-vous l'avenir du livre et du livre numérique ?

JFM – Il me semble que c'est un faux débat : l'important, c'est le texte, qu'importe qu'il existe en papier ou en fichier. Pour autant, cette dernière forme est pour l'instant très marginale en termes de vente par rapport au livre papier, même si elle a le mérite d'exister. Mon opinion, c'est que tant que, depuis notre plus jeune âge, nous sommes habitués au papier, pour nos livres d'enfant comme pour nos manuels scolaires, alors le livre traditionnel perdurera ; le jour où nous nous exonérerons complètement du papier, alors celui-ci disparaîtra. Mais je vois mal exister sous forme numérique les albums illustrés... et l'enfant les lira-t-il sur sa tablette ? Manifestement, de nos jours encore, l'aspect sensuel du papier l'emporte...

CB – Cette question a pour but d'essayer de synthétiser deux statuts ; en étant le plus direct possible dans vos réponses, comment définiriez-vous un auteur ? Et, bien sûr, un éditeur ?

JFM – L'auteur, c'est celui qui a produit un texte qui mérite d'être concrétisé pour être lu et l'éditeur, c'est celui qui accueille et met en forme ce texte pour créer un produit commercialisable.

CB – Que conseilleriez-vous à un écrivain voulant être publié par les Presses de la Cité ?

JFM – Si cet auteur est attiré par les Presses de la Cité, c'est qu'il sent une proximité avec la production de cet éditeur. En l'occurrence, la littérature régionale – dite de terroir – et dans ce cas, il peut envoyer à la directrice littéraire un synopsis de son roman – mais pas le manuscrit, c'est inutile. Elle prendra langue avec lui si son intérêt est éveillé. Ou *via* un auteur des Presses qu'il

pourrait connaître, ou avoir approché, c'est parfois comme ça que nous arrivent de nouveaux auteurs. Généralement, un écrivain débute par des nouvelles qu'il publie çà et là, localement, dans la presse, des revues, il hante des salons où il rencontrera des auteurs en place, il glisse un orteil dans le milieu de l'écrit, il peut se faire remarquer.

CB – Y a-t-il, enfin, un point particulier n'ayant pas été évoqué dans ce questionnaire et que vous aimeriez aborder ? Une anecdote, un conseil, une expérience, etc.

JFM – Pour réussir un roman, il faut une technique, il faut avoir beaucoup travaillé pour l'acquérir, et cela ne s'apprend que par la lecture, la fréquentation des bons auteurs ; prenons la musique : d'abord, vous apprenez le solfège, puis vous débutez en faisant des gammes, vous faites l'acquisition d'une technique de base, après quoi il vous faut trouver votre style. Comme les peintres, on commence par copier ce qui nous paraît bien, puis on s'en émancipe. L'école d'un écrivain, ce sont les livres de ceux qu'il admire, après quoi il prend son envol ; je me suis lancé dans l'écriture (sérieusement) à la toute fin de l'adolescence, et, pendant des années, j'ai produit de la merde, mais je m'en rendais compte, et petit à petit j'ai progressé, je me suis mis à lire en essayant de voir comment les auteurs que j'admirais faisaient, j'ai ainsi appris une technique, et enfin, après avoir souffert pendant deux ans sur un roman pourtant très court (116 pages dans sa première édition), je l'ai jugé potable et je l'ai proposé ; j'avais 28 ans, près de dix ans de pratique dans les reins, et la presse a salué la maîtrise de l'écriture, ce qui m'a fait plaisir, parce que c'était le résultat d'un apprentissage long et solitaire. C'est pourquoi, quand je découvre un texte craché par un débutant sans le minimum de savoir-faire, sans qu'il ait été relu et relu pour le polir, je m'énerve assez facilement. Ce n'est pas ça, un livre, ça se respecte, comme on respecte son lecteur.

Philippe Meslé – auteur (La joie de Lire/Atramenta)

CB – Vous êtes l’auteur de deux romans : *Le Muche*, publié en 2005 aux éditions La Joie de Lire, et *Tipol*, paru en autoédition chez Atramenta en avril 2020, ainsi que d’un certain nombre de nouvelles. Pourriez-vous me raconter votre entrée en écriture ?

PM – A l’origine, ce qui remonte à l’enfance, je me suis lancé dans la poésie. J’écrivais beaucoup dans la solitude de ma petite chambre ; j’avais de très bonnes notes en rédaction et vers quinze ans, j’ai voulu m’étalonner pour voir ce que valaient mes écrits. J’ai participé à des concours de poésie, tenté la publication ; ça ne marchait pas au début, puis de mieux en mieux, puis j’ai fini par être publié. Vers la vingtaine, la vie m’a rattrapé : mariage, enfants ; j’ai arrêté. J’ai recommencé plus intensivement vers 35 ans. Entretemps, je m’étais mis au théâtre, j’étais comédien ; ce n’est pas si éloigné, finalement. C’est dans l’imaginaire, ce qui m’a d’ailleurs servi plus tard, puisque j’écris aussi des pièces. Je dis souvent aux gens qu’il faut se tester, mais c’est très risqué : l’orgueil est mis à mal. Mais il suffit d’un avis positif, d’un succès au sein d’un concours, qu’un poème soit publié une fois dans une revue pour se conforter dans l’idée que ce qu’on fait n’est pas si mal.

CB – Pourquoi vous être tourné vers le roman jeunesse spécifiquement ?

PM – J’en lisais beaucoup en tant que prof de français au collège. On se dit parfois, en toute humilité, qu’on serait capable d’écrire aussi bien, voire mieux, que ce qu’on lit. Mes sources sont donc ce que j’ai lu, ce que j’ai fait lire aux élèves.

CB – Quels sont vos modèles et vos inspirations d’écriture ?

PM – Je me le suis demandé après coup. Quand on te demande de faire une biographie, c’est très gênant comme exercice, parce qu’à la fois, tu as envie de te mettre en valeur – ça vend et ça vante ton travail –, et en même temps, écrire un roman et écrire ta propre biographie, ce n’est pas du tout le même exercice. Comment tu fais pour ne pas être prétentieux, pour être drôle... C’est très difficile. Je me suis demandé : « C’est quoi mon inspiration ? » Une fois publié, les rencontres avec les lecteurs font souvent revenir cette question de l’idée d’origine. J’aime beaucoup Le Clézio, que j’ai rencontré et à qui j’ai même écrit, et qui est à l’origine une découverte personnelle, faite à une époque où j’étais tant lecteur que je pouvais lire le bottin. Je dis souvent à mes élèves qu’en lisant deux livres par jour, ça ne serait pas la peine qu’ils viennent au collège, et c’est ce que je faisais tous les soirs en cachette, sous la couette. J’avais de la chance : ma chambre était la plus éloignée dans la maison de mes parents ; donc quand je voyais la lumière s’allumer ou un pas qui se déplaçait, j’éteignais. Je lisais tout : je suis passé par Mauriac, Kessel, Gary, Cohen, San Antonio dont j’adore les créations de métaphores, d’images, ce mélange de gauloiserie et de finesse. Je me reconnais quand j’écris : je suis très exigeant sur le vocabulaire, le rythme et les sonorités ; je dissimule des alexandrins qui rajoutent parfois une musicalité aux phrases. La rencontre des auteurs aide aussi : une fois auteur, j’ai lu ceux qui écrivaient en même temps que moi. Il y en a que j’aime beaucoup, qui m’inspirent, où je me suis reconnu dans l’écriture.

CB – Aviez-vous le désir d’être publié pour donner une légitimité à vos textes, ou pour les mettre à disposition d’un public ?

PM – Lors de l’écriture du premier livre, je vivais quelque chose de compliqué dans ma vie personnelle, et j’y projetais tout. C’était un exutoire. On écrit très mal en période de sérénité ; le bonheur n’est pas un terreau. Mais quand je me suis relu, je me suis dit que c’était quand même pas mal, et j’ai fait comme quand j’avais quinze ans : j’ai envoyé pour tester. Très honnêtement, je croyais ne jamais être publié, parce que par courrier, ça ne passe pas beaucoup, et je ne fonctionne

que par courrier. Il faut avoir un petit réseau, c'est très rare que ça marche. Je l'ai envoyé sans y croire, chez les grands d'abord. Chez Gallimard, pour commencer ; mais qui passe par courrier chez Gallimard ? Ils en reçoivent tellement. C'est une manière de filtrer, aussi. Mais on espère qu'ils répondent ; on lit des choses qui valent moins qu'on a écrit. On entretient un vague espoir puis effectivement, on reçoit des réponses négatives. Mais j'avais un deuxième volet d'adresse, dont La Joie de Lire, qui m'a appelé en urgence : l'éditrice m'a appelé personnellement, depuis la Suisse. J'ai appris après coup que c'était extrêmement rare d'être retenu comme cela, par courrier. J'avais les mains tremblantes. J'ai décroché, je ne sais pas pourquoi. Evidemment, ils sont toujours dans l'emphase, m'ont dit que mon livre était formidable. Il ne faut pas être dupe de ça. Ils voulaient savoir si j'avais eu des réponses d'autres éditeurs. J'ai menti et dit oui, évidemment. Elle a alors répondu qu'elle voulait me signer tout de suite, et j'ai accepté.

CB – Que supposiez-vous du milieu de l'édition avant de vous familiariser avec lui ?

PM – C'est assez curieux. J'avais un peu de réussite en poésie, mais c'est un monde assez différent : la poésie, c'est un peu de l'entre-soi ; c'est un peu mal vu. On peut être poète maudit, ça ne pose pas de problème, puisque de toutes façons on est mal vus : on est regardés un peu de travers, et puis on est lu par qui, très honnêtement ? Mais j'avais eu de la réussite, donc ça m'allait déjà : j'étais publié dans trois recueils de poèmes collectifs, d'une bonne association de poésie en région parisienne. Je me doutais que l'édition de romans n'était pas du tout pareille, mais j'en ai toujours eu envie. Beaucoup d'amis ont fait la même chose que moi, mais n'ont jamais été publiés. Pourquoi l'ai-je été, moi ? Je pense qu'il y a aussi énormément de chance. Je crois à la saisonnalité des envois, ce que les éditeurs disent d'ailleurs eux-mêmes. Il ne faut pas envoyer le manuscrit en même temps que tous les autres, mais pas trop tard non plus car sinon un cycle complet recommence. Je dirais que la bonne date se situe plutôt au printemps ; un envoi en juin est renvoyé à l'année d'après ; eux sont trop tardifs. Je n'en n'avais aucune idée au départ, et je subodorais que l'édition était d'abord une affaire de réseau, de chapelle. Je crois que c'est un peu avéré. Des auteurs ont bien expliqué que le prix Goncourt est quand même bidonné, fait d'arrangements. Ils s'en défendent, mais il est assez convaincant qu'il est plus ou moins trafiqué : les grands prix ne peuvent pas tomber chez Gallimard tout le temps.

CB – Etes-vous désormais méfiant de ce milieu ?

PM – Oui, mais il y a besoin de passer par là : c'est ça le problème. On espère toujours tomber sur un éditeur courageux, qui va publier notre manuscrit un peu atypique. Mais le résultat est que même moi, dans mes manuscrits, je me suis un peu lissé pour certaines choses. En littérature jeunesse, il n'y aura pas de chose qui font mal. J'ai un manuscrit où la fin est très noire, très désespérante : pour un roman jeunesse, ça ne passe pas. On demande toujours à des auteurs, même de renom, de revoir la fin de leurs livres et de la modifier.

CB – Comment s'est passé le travail sur le texte avec vos éditeurs ?

PM – C'est assez ténu. J'ai eu de la chance, pour mon premier livre, d'écrire vraiment ce dont j'avais envie : c'était de l'écriture absolue. Quand il a été pris, je savais aussi que l'éditeur allait revenir sur un certain nombre de choses car on me l'avait raconté. J'étais prêt à me défendre, notamment sur le titre. La plupart des auteurs disent que l'éditeur le choisit, et que c'est une loterie : les titres sont parfois nuls. J'avais peur qu'ils le changent mais ils ne m'en ont jamais parlé, le titre était acquis. Il n'y a qu'un seul nom de personnage qu'ils n'aimaient pas mais que j'ai tellement bien défendu qu'ils l'ont gardé. Ils ont modifié à la marge la syntaxe, la grammaire, les répétitions, je peux l'accepter. J'ai eu la chance qu'ils ne changent rien de l'histoire. Il n'y a eu aucune censure, juste des échanges sur des tournures de phrases un peu lourdes ou des adverbes en trop. Comme je suis épris d'absolu, je suis content de dire que ce que j'ai envoyé est ce qui a été publié. Mais

l'envie de voir les livres suivants aussi paraître rend plus frileux. Mon éditeur n'a pas voulu de mon deuxième manuscrit, que j'ai écrit presque dans la foulée et que je trouve meilleur que le premier, car la fin était trop noire. Ou bien je les envoie balader en disant conserver ma liberté d'écrivain, ou bien je me dis qu'il ne s'agit que de la littérature, que de la littérature jeunesse, et que je peux bien accepter quelques compromis. Et la littérature, c'est énormément de compromis. Maintenant, les corrections sont presque dans chaque page.

CB – L'éditeur cherche à faire correspondre le livre aux codes d'un genre, ou aux attentes du lecteur. D'où tire-t-il sa légitimité à exercer cette autorité ?

PM – Ce sont des supputations, mais je pense que c'est une affaire de personne. Thierry Magnier s'est construit tout seul, s'est fait une très belle maison d'édition, mais cela l'a rendu très autoritaire, très directif. Lui et d'autres sont des gens qu'il faut flatter, il faut rentrer dans le jeu, leur plaire en tant qu'être humain. L'avenir d'un manuscrit dépend aussi du lecteur sur lequel on tombe. Des lecteurs que j'ai rencontrés m'ont conseillé telle personne dans telle maison quand je leur demandais de m'aider : eux savent que certains sont plus sympathiques, plus réceptifs que d'autres. En fait, cela tient souvent au plaisir, au goût personnel de l'éditeur. Il y a une ligne éditoriale : un envoi dans une maison qui travaille sur l'Asie, si le manuscrit ne rentre pas dans cet univers-là, ça ne fonctionne pas. Pareil pour les éditeurs, pareil pour les lecteurs : qu'est-ce qui a fait que, sur ce coup-là, ça leur a plu ? Une fois publié, on entend les échos d'autres lecteurs, d'autres éditeurs, d'autres maisons d'édition, qui le trouvent pas bon du tout, ou artificiel. C'est curieux : pourquoi ça a plu chez un tel et pas chez un autre ?

CB – La construction de la littérature est-elle donc plutôt du fait d'un pouvoir individuel de l'éditeur ou du lecteur du comité que du talent en soi des écrivains ?

PM – Oui.

CB – Si la construction de la littérature est un phénomène artificiel, quel mérite y a-t-il à la publication ?

PM – Est-ce que ça n'a pas toujours été comme ça, finalement ? Quoiqu'au XIX^{ème}, il y avait des choix d'éditeurs qui se basaient sur la qualité de l'écrivain et le succès que ça pourrait avoir, et pas forcément que le côté mercantile. Les lois qui régissaient les publications à l'époque ne devaient pas être les mêmes. Aujourd'hui, je pense que plaire ne peut pas suffire. Ils font raisonner le tiroir-caisse. Ou alors, des éditeurs qui prennent le risque de froisser, de choquer. Il y en a en littérature adulte, on le voit bien, avec Matzneff. Je pense qu'il y a les deux en même temps : le côté marchand ; et puis il faut la nécessité que ça plaise. Ils essayent de trouver un équilibre. Trop spécial, c'est compliqué ; trop neutre, c'est gnanngnan, sauf pour un auteur déjà reconnu qui peut alors se permettre de faire des choses médiocres : ce n'est pas grave, ça continuera à plaire. Il y a parfois un public acquis : ceux qui ont aimé mon premier livre attendaient le deuxième.

CB – Avez-vous observé une différence entre votre vision du rôle de votre éditeur et ce qu'il en montrait ?

PM – Il y a eu un hiatus énorme entre l'enthousiasme qu'il y a eu à me faire signer – voire un peu de flagornerie – et le suivi du livre. Après la publication, zéro communication : j'ai eu l'impression d'être lâché dans la nature. J'ai reçu par courrier mes invitations à des salons – à l'époque, on communiquait moins par mail, mais rien d'autre : ce sont des lecteurs qui m'y ont appris ma sélection pour le prix des Inrockuptibles. Mon editrice n'était pas au courant non plus. Elle vient en éclair sur les salons et visite très rapidement ses auteurs, ce n'est pas très chaleureux. C'est sans doute sa personnalité, mais je n'ai même pas eu le temps de la connaître : je serais même incapable

de redonner son visage.

CB – Comment avez-vous pu compléter votre propre promotion pour pallier le manque de l'éditeur ?

PM – Je n'avais pas trop l'incitation de la maison d'édition, qui se vante de ses distributeurs, et donc délègue beaucoup aux libraires. Des librairies m'ont invité pour des signatures que je calais sur mes vacances autant que je pouvais, mais j'ai raté plein de choses. Quant au suivi du livre de la maison, franchement... Les collègues auteurs me disaient la même chose des leurs. Ils se contentent de nous prendre dans leur écurie. Ils font certainement des choses, mais leur chargé de communication est-il actif, virulent, compétent ? Ces *posts* sont souvent tenus par des CDD et changent énormément, ne sont pas toujours bons. Parfois, des maisons sont créées par les auteurs eux-mêmes pour s'autoproduire. Une fois dedans, quelle vision ont-ils des autres auteurs ? Y a-t-il des éditeurs qui n'ont pas eu la tentation de l'écriture ? Ça m'étonnerait. Ce sont tous plus ou moins des écrivains, frustrés ou non. Mais on ne s'improvise pas éditeur sans avoir eu au moins un pied dedans.

CB – Etes-vous satisfait de vos à-valoir et droits d'auteur ?

PM – J'ai découvert l'existence de l'à-valoir. Je pensais naïvement qu'on touchait uniquement une somme en vendant des livres. J'ai demandé conseil à un ami éditeur et d'autres auteurs pour savoir s'ils étaient bien ; ils m'ont aussi donné des chiffres. Celui de Houellebecq est d'un million d'euros. Plus besoin d'écrire après ! J'ai eu mille euros. On m'a aussi expliqué que les rencontres avec les lecteurs sont payées, les salons défrayés, etc. Ce sont de petites sommes, mais qui aident à vivre. Dans mon cas, ça a aidé à payer les études de mes enfants.

CB – Auriez-vous voulu vivre de votre plume ? Si oui, sous quelles conditions ?

PM – Au départ, oui. On se fait une vision idéalisée, un peu utopique du métier : l'écrivain romantique maudit, Victor Hugo face à son pupitre. Ensuite, on s'aperçoit qu'il existe des choses très différentes. Certains comme Bukowski ont besoin d'être alcooliques, d'autres sont très sérieux. D'autres encore n'ont pu faire que ça, tant que le conjoint ramène l'argent à la maison. Dans tous les cas, la plupart des auteurs jeunesse que j'ai rencontrés disent ne pas en vivre. Tous multiplient pourtant les salons, les rencontres, savent qu'une sélection pour un prix entraîne des rencontres rémunérées qui dépassent de loin les à-valoir. Certains d'entre eux m'ont dit que les auteurs sont tous malheureux, plus ou moins neurasthéniques : il faut absolument être publié pour le suivant et c'est terrifiant de ne pas l'être, surtout quand ils ont fait trois ou quatre livres. On croit être lancé après trois ou quatre, mais j'en ai connu qui l'ont fait avant que ça se tarisse. J'ai aussi vu des auteurs en souffrance, des gens vraiment torturés : on laisse sa femme, ses enfants pour écrire. Certains étaient en plein divorce pour cette raison. Humainement, c'est compliqué.

CB – Quel est votre regard sur la précarisation des écrivains ?

PM – Ce sont des mathématiques : si l'auteur n'est pas trop difficile et vit à deux, un à-valoir de 5 000 euros sur chaque livre laisse six mois pour travailler à ce qu'il fait, à condition d'être repris derrière. Dans les reportages ou les interviews des gens à qui on reproche de s'enrichir sur le dos des auteurs, je n'en ai jamais vu mener un grand train de vie. Même s'ils sont mercantiles, ils le sont pour que leur maison d'édition existe et qu'ils continuent à publier, à vivre. On leur reproche d'être pingres, mais il faut aussi comprendre leur situation : peuvent-ils tout se permettre ? Ce n'est pas l'éditeur qui m'a invité à *Etonnants Voyageurs*, mais le comité de sélection du salon ; c'est une aubaine pour nous deux, il y a donc une espèce de réciprocité. Ceci étant, j'ai demandé le défraiement de mon déplacement : ça n'avait pas l'air prévu mais je trouvais ça normal sur le

principe. Je pense qu'ils m'ont vu comme un emmerdeur ; ils préféreraient sans doute avoir des auteurs plus dociles. Bref, c'est un milieu où il y a énormément de précarité, mais où les maisons d'édition sont aussi souvent fragiles : beaucoup meurent.

CB – Avez-vous eu d'autres conflits avec votre éditeur ?

PM – Ce n'est pas franchement un conflit. Sinon, non, mais quand il a fallu demander poliment ce qu'il en était de mes droits d'auteur, ce n'est pas l'éditeur qui me relançait pour me dire combien j'avais touché. J'ai reçu un chèque dans la foulée de mon mail ; si je ne l'avais pas demandé, je n'aurais rien eu. De plus, j'ai reçu exactement 300 €. A 82 centimes de droits obtenu par livre, c'est étrange. On se dit parfois entre auteurs que tel ou tel éditeur n'est pas transparent. Certains d'entre eux sont assez critiqués parce qu'il faut réclamer. Je n'ai pas réclamé que pour l'argent, puisque je gagne ma vie ; mais dire que j'ai touché des droits d'auteur veut dire que mon livre s'est vendu. Ne rien toucher signifie ne pas avoir dépassé l'à-valoir, ce qui n'est pas formidable. Il faut louvoyer malgré tout. L'auteur est dans une position difficile, car il veut être publié de nouveau dans la maison. Mais j'étais si content d'être publié dans une bonne maison d'édition, que je l'aurais pris même s'il n'y avait pas eu d'à-valoir, dont d'ailleurs je ne connaissais alors pas l'existence. Je l'ai découverte en en ayant un ; je trouvais ça bien : on touche une somme qui n'est pas ridicule, et en plus on est publié. On m'a aussi déconseillé de discuter mon contrat, même si le montant me paraissait peu élevé, parce que l'éditeur peut le dénoncer. Il faut être en position de force pour négocier, et l'auteur ne l'est pas. Bien sûr, Houellebecq peut négocier d'une maison à l'autre ; mais c'est capitaliser sur son nom, c'est au-delà même de la qualité d'écriture. On retrouve la même chose dans le prix Goncourt, c'est pour ça qu'il y a de la magouille et de la négociation. Deux ans de suite chez Gallimard, ça fait beaucoup, donc ils laissent la place.

CB – Votre livre n'a pas été promu au prix du festival de Saint-Paul-Trois-Châteaux, parce qu'il était trop « atypique », selon votre blog. Il y aurait donc de l'entre-soi dans les prix littéraire ?

PM – Ce qui gagne est plus lisse, plus consensuel, ou plus dans l'air du temps que ce qui perd. Ce n'est pas ma vision de la littérature. Quand je lis ou que j'écris un livre, j'aime bien que les choses soient intemporelles. Hormis une référence, l'histoire n'est pas datée : mon livre est lisible dans vingt-cinq ans. La littérature comme le cinéma aujourd'hui sont très datés. La littérature jeunesse dure d'ailleurs beaucoup plus longtemps auprès du public que la littérature adulte ; l'intemporalité est peut-être aussi l'un de ses attraits. Il y a très peu de temps que j'ai arrêté d'être demandé pour mon livre, il a donc duré plus de dix ans. Un roman adulte est fini après six mois ; on passe à autre chose.

CB – *Le Mûche* comme *Tipol* se classent en « roman jeunesse », mais aucun ne mentionne le genre sur la couverture. Y a-t-il une raison à cela ?

PM – Je n'y ai pas pensé. Je peux seulement dire que lorsqu'on écrit un manuscrit, on nous demande de cibler nous-mêmes l'âge du lectorat. Une fois que le livre est publié, l'éditeur décide dans quelle tranche d'âge il tombera. *Le Mûche* a été classé au niveau cinquième, donc des lecteurs de douze ans. Je trouve le niveau d'écriture largement au-dessus de cette tranche : il faut être un bon lecteur, pour le lire à un tel âge. Ceci étant, j'ai aussi une grande exigence quand j'écris, de façon plus ou moins volontaire. Le vocabulaire est recherché, voire rare, mais voulu. L'exigence d'écriture sans tomber dans la facilité est aussi la raison pour laquelle le livre a marché à La Joie de Lire. Il a d'ailleurs été apprécié par beaucoup d'adultes, plus à même de comprendre mes allusions et mes références. *Tipol* évoque également des préoccupations d'adultes aussi bien que d'enfants. J'écris pour les enfants mais mon auteur fétiche est Le Clézio, prix Nobel de littérature ; je ne suis plus enfant moi-même mais je me souviens de l'enfant que j'ai été, je suis père d'adolescents et j'ai

des élèves qui ont cet âge-là. Je pense avoir une compétence sur l'adolescence liée à mon métier comme à mon parcours personnel. J'essaie de faire la jonction entre ces deux ensembles. Ce n'est pas évident, mais j'aime beaucoup l'hybridation ; j'essaie aussi de le faire paraître dans mon écriture : un humour, mais désespéré, ou un drame qui termine sur un pied-de-nez. C'est peut-être pour ça que ça ne plaisait pas : il faut souvent que les romans jeunesse soient solaires dans leurs fins. C'est un peu dommage.

CB – La catégorisation de l'ouvrage a donc été forcée, allant à l'encontre de vos vœux. Pourquoi l'avoir acceptée malgré tout ?

PM – Parce qu'ils le demandent, et que c'est un des critères de leur cahier des charges. Il faut voir la ligne éditoriale de la maison, ce sur quoi je me suis planté une fois ou deux en envoyant au hasard aux maisons jeunesse. Et puis un truc tout bête : on te dit bien de donner le titre, mais quel intérêt ? Ils vont le lire, non ? C'est peut-être au moins pour leur donner envie de lire le manuscrit, des choses comme ça : un titre intrigant. Trois mots sur le livre : finalement, il va sans doute falloir que tu leur plaises avec un *teaser*. Si le *teaser* est bien présenté, le lecteur de la maison d'édition va l'ouvrir ; si le manuscrit est formidable mais mal vendu à ce lecteur, celui-ci en aura moins envie. Ce sont des tas de petits détails que je commence à percevoir ; je n'ai pas été publié à l'arrivée pour autant. J'ai alors commencé à lorgner du côté des éditeurs « adultes ». D'autres auteurs, comme Delphine de Vigan ou Marie Desplechin, ont louvoyé entre adulte et jeunesse et leurs livres sont autant « adultes » que mon dernier manuscrit, qui a pourtant été refusé chez mon éditeur. *No et moi* est parfaitement lisible par un élève de quatrième : le niveau d'écriture est basique, simple. Inversement, ce que j'ai écrit peut tout à fait être lu par la catégorie « jeunes adultes », dans laquelle je me verrais bien si elle avait vraiment existé. Le livre est un peu bâtard quand l'auteur ou l'éditeur ne savent pas trop où le mettre : ce n'est pas parce que le personnage a dix ans que le lecteur doit avoir cet âge-là. Pourquoi les adultes n'auraient pas de plaisir ? Je prends aussi beaucoup de plaisir à lire des romans jeunesse. Comme dans *Astérix*, il peut toujours y avoir plusieurs degrés de lecture.

CB – Comment définissez-vous le « roman », aux frontières floues et changeantes ?

PM – Ma pratique d'enseignant me pousse à rester très académique : je suis très attaché à l'étymologie du mot, à son histoire. « Roman » est de la même famille que « romanesque », et « romanesque » est une histoire ; c'est un récit menteur mais vraisemblable. Un auteur écrit globalement ce qu'il veut lire ; selon moi, un roman doit donc être romanesque : on doit pouvoir s'y plonger, s'identifier aux personnages. Tous les lecteurs font cela, y compris les miens : on voit tous Madame Bovary d'une certaine manière. Je me projette donc dans mon histoire et je fais beaucoup référence à ce qui m'environne : mes lectures, mes films, des gens que je connais. J'aime ouvrir des portes : je n'ai pas toujours la réponse, c'est aux lecteurs de la voir. Sans que l'histoire de *Le Muche* soit fantastique, elle comporte une part d'inexplicable ; quand un lecteur me demande des explications, je lui dis de se débrouiller. Une fois que le lecteur a accepté les codes, il est de l'autre côté et ne se pose plus la question : c'est comme ça que fonctionne cet autre monde.

CB – Quel est votre regard sur la surproduction éditoriale ? Certain éditeurs vont mettre en avant leurs têtes d'affiches, mais en conséquence, beaucoup d'autres vont devenir invisibles.

PM – Je l'ai vécu physiquement ; c'est assez désagréable mais je ne pouvais en vouloir à personne. Je l'ai vécu dans les salons, notamment à Etonnants Voyageurs ou nous n'étions que deux auteurs de La Joie de Lire. Il y avait ce vieux monsieur, qui était la fameuse tête de gondole, et moi qui était le petit jeune à côté. Moi, j'ai dû faire trois signatures dans la journée, je me suis bien ennuyé. Lui, il n'arrêtait pas. C'est vexant, mais c'est aussi la règle du jeu. J'en ai tout de même profité pour rencontrer des auteurs célèbres avec qui j'ai pu échanger, et qui n'avaient personne non plus. Muriel

Barbery, l'autrice de *L'Élégance du Hérisson*, a vendu un million de livres, était dans le mouvement du succès de ce dernier, mais n'avait personne à sa table. Bottero, un auteur jeunesse qui avait beaucoup plus de succès que moi, non plus. Les auteurs de BD avaient du monde : une dédicace dessinée n'est pas la même chose qu'une signature. Il y a tellement de gens célèbres que le public, hormis les spécialistes, devient midinette sur les salons. J'étais flatté d'avoir été invité par mon editrice, mais je crois qu'elle n'a pas bien mesuré la chose. Je ne vois ni l'efficacité, ni la délicatesse de m'amener *moi* à côté de son auteur très connu. L'inverse m'est arrivé aussi aux Inrockuptibles : de jeunes auteurs mis à côté de moi ne signaient rien. J'en ai aussi pitié ; ils sont malheureux, je le suis pour eux. Je crois qu'on est tous malheureux les uns pour les autres en voyant cela.

CB – Pourquoi vous être tourné vers l'autoédition, quinze ans après votre premier livre ?

PM – C'est accidentel : je n'y arrivais plus en édition classique. J'avoue avoir envoyé des manuscrits partout, et ça n'a fonctionné qu'une fois. Je me suis parfois prévalu de l'amitié d'un auteur ou deux pour mettre en avant mon manuscrit, ce qui a permis qu'il soit regardé d'un peu plus près ; mais ça n'a jamais rien donné. J'ai proposé le manuscrit de mon deuxième roman à La Joie de Lire, ça doit être le troisième manuscrit que je leur propose. En tant qu'auteur de chez eux, ils y prêtent sans doute un peu plus d'attention, mais le fait que je n'aie pas une fréquence d'écriture suffisante, que je ne leur aie pas envoyé vingt manuscrits en quinze ans est-il rédhibitoire ? Ils ont fait un coup sur moi et ça a fonctionné ; peut-être mieux que ce qu'ils attendaient, mais c'était bon : ils ont pressuré la chose. Il y a aussi tellement d'auteurs autres que moi, et je ne suis pas Victor Hugo. Ils passent donc à autre chose. C'est dommage, parce que j'aimais vraiment bien cette maison, la qualité de ce qu'ils font, de ce qu'ils proposent. J'avais déjà pensé à l'autoédition, mais je ne voulais pas de tout. J'ai vu beaucoup de modèles, aux services très chers, où l'on se retrouve avec 200 exemplaires à la maison impossibles à refile. Atramenta était, globalement, l'une des maisons d'édition les plus sérieuses que j'aie vues. C'est de l'autoédition un peu spéciale : tout n'est pas pris en charge par moi. En gros, je suis complètement dépendant du lecteur. J'y suis de ma poche au départ ; mais les droits d'auteur sont largement supérieurs. Ça pourrait être un créneau, si jamais j'en vendais autant qu'en papier. Toutefois, le système est barré par les prix littéraires : je n'ai pas l'impression, pour l'instant, qu'il y ait des vases communicants entre les prix et l'autoédition. Il faudrait pouvoir envoyer ses livres à un jury en tant qu'autoéditeur, qu'ils soient lus aussi. Il faudrait qu'il y ait des prix de l'autoédition, mais je n'en ai pas encore vu. C'est un peu compliqué. Sauf si des gens créent tout un monde parallèle, comme il existe sur internet. Certains blogs prennent par exemple le dessus sur d'autres systèmes de communication ; des blogueurs deviennent aujourd'hui aussi importants que les produits qu'ils promeuvent. D'autres circuits peuvent fonctionner. J'ai créé un site dans cette idée, pour qu'un éditeur puisse voir mes manuscrits et le reste de mon travail, voir qu'il s'y trouve des produits finis. L'objectif inavoué de certains auteurs autoédités est de se faire reconnaître par l'édition traditionnelle, d'être rattrapé.

CB – Quelles sont les autres raisons pouvant amener un auteur à s'adresser à des services d'autoédition ? Un sentiment de rejet, de déception vis-à-vis de l'édition traditionnelle ; une recherche de liberté ?

PM – C'est un peu tout ça. Si je n'avais pas été publié pour *Le Muche*, et que j'avais de bons retours sur mes manuscrits de la part de mon entourage, j'aurais eu évidemment envie de le devenir. L'autoédition est relativement nouvelle, quand on y réfléchit bien. Je comprends la frustration des gens qui écrivent pendant des années, qui se tournent vers le compte d'auteur : il y a la satisfaction d'avoir l'objet, d'avoir le livre dans les mains : je pense que l'objet est plus important que l'ebook. Il y a des auteurs persuadés de leur talent, ce sont les « maudits », et d'autre lucides sur celui-ci. « Talent » est un bien grand mot : avoir été édité n'est pas la preuve que c'est formidable, ni de qualité. Mais cela donne une certaine légitimité pour continuer à croire en ses créations.

CB – L'édition à compte d'auteur est bien plus ancienne que l'autoédition en ligne.

PM – C'était moins répandu auparavant : on en parlait moins et c'était très déconsidéré. A juste titre, car c'était du charlatanisme : en croyant être devenu des génies, les auteurs se retrouvaient avec une palanquée de livres invendables. Certes, Proust a été édité à compte d'auteur, mais c'est l'arbre qui cache la forêt, toujours le même exemple de celui refusé par tous les grands éditeurs.

CB – Pour se sentir légitime à se dire auteur, suffit-il de s'autopublier ou faut-il passer par un éditeur traditionnel ?

PM – Techniquement, il faut passer par une maison d'édition traditionnelle. Est-ce qu'il y a une hiérarchie ? Qui la fixe, est-ce que ce sont les lecteurs ? On sait bien qu'on met en premier Gallimard. C'est évident. C'est celle qui présente le mieux, et tout auteur adulte a envie d'être dans la collection « Blanche ». On sait qu'il y a des strates comme ça, dans lesquelles on rêve d'être. J'aime La Joie de Lire pour ce qu'ils montrent, leur exigence. Mais un auteur jeunesse peut aussi rêver d'être à L'Ecole des Loisirs. Pour moi, ça serait Rageot, Oscar, Thierry Magnier, Le Seuil, La Martinière – mais je crois que c'est la même chose maintenant, parce que beaucoup d'entre eux ont fusionné. Il y a effectivement des choses qui sont plus prestigieuses, c'est évident. Le site de ma maison me faisait figurer il n'y a pas longtemps en troisième position des ventes et des lectures. La troisième place n'est pas mal, mais j'avais vendu très peu de livres : combien en ont donc vendu le premier et le deuxième ? Le site présente bien et fait très sérieux, mais il faut aussi avoir du recul : ce site est rempli de livres en lecture libre ; il permet aux auteurs de correspondre entre eux, et de montrer qu'ils se suivent entre eux. Je ne suis aucun auteur et ne suis suivi par personne non plus, donc c'est assez artificiel. Si je suis suivi par quelqu'un, c'est aussi parce qu'il attend une réciprocité et un échange. On se donne peut-être l'impression d'être « devenu quelqu'un », et d'échanger avec d'autres auteurs qui n'ont jamais été publiés.

CB – Marco Koskas a été présélectionné puis retiré de la liste du prix Renaudot en 2018. Que pensez-vous du rapport entre prix littéraires et livres autopubliés ?

PM – La polémique sur ce qui s'est passé lui a fait de la publicité ; tant mieux pour lui. On se dit après que c'est possible, mais non : il n'y en a qu'un, et ce n'est pas nous. On est des milliers à vouloir faire pareil. Lui-même ne s'imaginait peut-être pas être sélectionné. Mais faut-il préférer avoir le Goncourt et vendre 500 000 livres, ou ne pas l'avoir et en vendre un million ? Je n'ai pas la réponse.

CB – Pensez-vous que l'autoédition court-circuite ou menace la relation entre l'auteur et l'éditeur ?

PM – Aujourd'hui, je pense qu'il n'y a pas de concurrence. J'ai lu et entendu que les ebooks pouvaient prendre le dessus ; on disait ça aussi des liseuses, et on s'est rendu compte que non. Ce n'est pas la même chose pour la littérature que pour les plateformes de musique, qui n'ont d'ailleurs pas empêché les vinyles d'exploser. Je pense que les deux existeront en parallèle, mais il faudrait qu'il y ait un autoéditeur qui commence à prendre du poids. Comment le faire vis-à-vis des autres ? Prenons mon autoéditeur – qui ne se présente pas comme ça, c'est un éditeur, mais j'ai une espèce de coquetterie d'écrivain pour dire que ce n'est pas tout à fait de l'autoédition. Si mon autoéditeur, qui se débrouille bien dans sa stratégie marketing, prenait du poids, je parie qu'il rachèterait une maison d'édition traditionnelle.

CB – Que pensez-vous des pratiques de récupération d'auteurs autoédités par l'édition traditionnelle, comme Agnès Martin-Lugand ou Aurélie Valognes ?

PM – J’aimerais l’être aussi : devenir visible reste l’objectif. Mais je reste franc : si ce n’était que de l’autoédition et que je vendais autour de moi, pourquoi me mettre sur Facebook, pourquoi contacter sur LinkedIn tous les noms d’éditeurs que j’ai pu attraper ? L’auteur qui dirait le contraire ne serait pas honnête. Ce n’est pas que je pense que c’est mieux de passer par une maison d’édition, mais c’est factuel. On est plus visible dans une maison d’édition qui assure la promotion. Dans l’autoédition, on doit faire sa propre promotion, et on n’a pas ces moyens-là.

CB – Voyez-vous l’avenir du livre sous une forme hybride ?

PM – Oui. Ce qui pourrait rééquilibrer le débat est que l’autoédition prenne du poids par des prix en parallèle, comme il y a le prix Goncourt et le Goncourt des lycéens. Certaines prix officiels sont très sérieux, mais font en parallèle un prix des Lecteurs. Le cinéma a la palme d’Or et le prix du public, ou le prix spécial du jury ; il y a des choses qui peuvent frémir. Il faudrait que mon autoéditeur – ou mon autoéditeur ait l’ambition de le présenter à la télé, la presse, sur des forums, sur des blogs, de marcher sur les plates-bandes des autres. Il faut qu’il utilise les mêmes circuits. Pour l’instant, eux n’assurent pas de promotion et conseillent de le faire de son côté. S’ils veulent grandir, il faut qu’ils soient exigeants dans leurs propres auteurs ; mais on se rapproche de l’édition normale. Ils devraient créer leur propre prix de l’autoédition, ou même que quelque chose soit créé comme le « Prix du livre refusé », à l’instar du prix du deuxième roman. C’est une forme d’humour décalé quand on dit qu’il est souvent moins bien que le premier.

CB – Que pensez-vous du principe de l’agent littéraire ?

PM – On me l’avait proposé pour le premier manuscrit mais je n’ai pas donné suite. J’étais prêt à payer : c’est un calcul économique à faire : les photocopies, les envois postaux coûtent cher. Un envoi à vingt maisons m’a coûté de l’argent, sans compter le temps passé. Je pense donc qu’il y a un créneau pour les agents. Mais pour ouvrir plus de portes que nous, il faut qu’ils aient un carnet d’adresse dès le départ. Avoir travaillé dans des maisons d’édition, garder une liste des noms leur permet d’avoir du crédit auprès des éditeurs, et de se permettre de leur envoyer des manuscrits auxquels ils croient. J’ai envoyé mon livre autoédité à une agence d’auteurs assez jeune, qui a deux ou trois ans. Leurs conditions m’allaient : ils ne se rémunèrent que si mon livre est placé. Mais une fois placé, vont-ils le défendre ? Je ne comprendrais pas le contraire. Leur tâche est de le vendre par des moyens que je n’ai pas. Ils ont le loisir de le faire, au vrai sens du terme : ils ont le temps pour le faire, puisque c’est leur travail. Mais en même temps, si ce sont des gens qui se sont subitement érigés en agents, se sont-ils crus autorisés à le faire alors qu’ils n’ont pas les compétences requises ? Ils peuvent très bien ne plus exister dans deux ans.

CB – Leur rôle est-il aussi de défendre les intérêts de l’auteur en cas de déséquilibre ?

PM – Un agent libère l’auteur, comme un expert-comptable libère de la comptabilité dans une entreprise. Mais dans le cas de mon premier roman, on parle de trois ou quatre mille livres, ce qui est dérisoire. Quel poids cela me donne pour négocier, dans mon propre contrat ou sur le suivant ? Je ne touche pas grand-chose en termes droits d’auteur ; je n’en vis pas et n’en vivrai jamais, mais je n’écris pas pour l’argent. Je préfère vendre dix mille livres sur lesquels je ne vais pas presque rien toucher, mais qui va toucher dix mille lecteurs. Cela peut ensuite provoquer des interventions dans des salons ou des établissements scolaires. C’est la raison pour laquelle l’agent à qui je l’ai envoyé me plaisait : la rémunération se fait sur la vente du livre. De plus, eux sont un filtre initial, ce qui est peut-être moins décevant : si le livre ne plaît pas à l’agent, il n’arrivera pas jusqu’à l’éditeur.

CB – En étant le plus synthétique possible, comment définissez-vous un auteur, un écrivain, et un éditeur ?

PM – Il y aurait donc une nuance entre « auteur » et « écrivain », c'est très piégeux. Moi, je suis un auteur. Ce mot est de la même famille qu'« agir », ou « acteur » : je suis le fabricant de ce que j'écris, et j'écris des poèmes, des chansons, des nouvelles, des romans, la liste des courses. « Auteur » est un terme beaucoup plus général et qui me va bien, mais parce que je fais tout cela, et que je le fais depuis longtemps. « Ecrivain », est un mot un peu désuet ; j'ai l'impression que personne ne se présente comme écrivain, mais plutôt comme auteur. Le Clézio en avait une très belle définition, et disait : « Si vous voulez écrire, il vous suffit de prendre un cahier à spirales, un beau crayon à papier, et c'est parti. » C'est simple, beau, et vrai. Celui qui ne fait pas ça, il n'écrit pas. L'écrivain est celui qui écrit son journal intime, ses pensées, une lettre d'amour. Le Clézio veut dire que celui qui veut écrire est écrivain dès lors qu'il il fait la démarche et décide d'écrire. C'est aussi un pied-de-nez aux autres écrivains qui font des descriptions très alambiquées de ce qu'écrire peut être. Lui s'est contenté de dire cela ; j'aime cette modestie. J'aime le mot « romancier » pour l'idée de romancer, modifier, transformer, altérer les histoires, les récits. Je ne peux pas m'empêcher de voir d'abord l'aspect économique des choses dans le terme d'« éditeur », et de ne plus voir ce qu'il me semble qu'étaient Gallimard ou Corti. Il y avait une relation personnelle, amicale avec l'auteur – pour les grands auteurs, en tout cas. J'étais un peu content d'être autant plébiscité par mon editrice au début ; elle m'a appelé personnellement, ce qui est rare, pour me dire qu'elle avait apprécié mon livre mais après, pas un mot. On a d'un coup l'impression d'être unique, mais on sait très bien qu'on ne l'est pas. Elle l'avait prévu d'avance lors du succès de mon premier livre, m'avait dit qu'il était beaucoup plus difficile de réussir un deuxième livre quand on a eu du succès pour le premier. Cela voulait dire, de manière subliminale, que mon deuxième ne serait pas pris. J'aimerais bien rentrer dans une écurie, avoir des relations amicales ; j'entendrais d'autant mieux les reproches. Mais il n'y a pas d'échange. J'aurais bien aimé entrer dans une famille, un peu comme dans une troupe de théâtre ou un club de rugby, où j'ai eu cette satisfaction.

CB – L'éditeur serait-il un patriarche ?

PM – Oui ; celui qui a su voir nos qualités, qui croit en nous. C'est très artificiel, mais flatteur. C'est peut-être une vision un peu romanesque de l'édition ; mais j'aurais envie que ça soit un peu moins mercantile, que les éditeurs me disent : « Prends du risque, mais j'en prends aussi avec toi. Je vais peut-être perdre un peu d'argent, ou ne pas en gagner suffisamment, mais ce livre aura existé. » Cependant, je n'y crois vraiment plus, et je n'ai pas l'impression qu'on aille dans ce sens-là : mêmes les auteurs connus se plaignent maintenant qu'on leur demande de lisser ce qu'ils écrivent. Il reste Houellebecq pour dire des choses qui font scandale. De temps en temps, un livre égratine un peu.

Jean-Marc Moura – auteur (Albin Michel/Jean-Claude Lattès)

CB – Pourriez commencer par parler des raisons qui vous ont amené à vous lancer dans l'écriture romanesque, avant que vous ne publiiez votre premier roman chez Albin Michel en 1986 ?

JMM – C'est une question difficile. J'ai commencé à écrire de la fiction avant de produire des publications universitaires. Pour moi, c'est quelque chose qui comptait ; je pense que le fait d'alterner entre fiction et écrits universitaires me permet à la fois d'améliorer ma condition de professeur et d'améliorer ma condition d'écrivain ; l'entrecroisement des deux me paraissait tout à fait bénéfique. C'est pour ça que j'ai commencé à écrire des romans, la fiction romanesque m'ayant toujours attiré.

CB – Pourquoi avoir justement choisi la fiction romanesque comme médium principal d'expression ?

JMM – Le sujet, ou le centre d'intérêt qui me motivait à l'époque, était la Thaïlande et Bangkok, où j'avais vécu quelques années. Je me voyais donc écrire un roman, non pas « exotique » au sens convenu du terme, mais un roman qui aurait rendu compte de l'expérience thaïlandaise d'un occidental, et en même temps qui soit un roman d'aventures capable de captiver quelques lecteurs, des lecteurs qui sont amateurs de ce type de roman, qui est entre parenthèses, extrêmement difficile à écrire. Le roman d'aventures est vraiment l'un des plus difficiles à écrire de tous les types romanesques.

CB – Avez-vous des modèles d'écriture, ou bien vous sentez-vous d'une filiation littéraire en particulier ?

JMM – Oui, mais plutôt de tradition anglophone : Joseph Conrad, Rudyard Kipling, sont les noms qui me viennent immédiatement à l'esprit. Ensuite, jusqu'à Leonard Woolf, le mari de Virginia Woolf, qui a écrit un très beau roman d'aventures exotique²²⁰. C'est cette filiation anglophone, plutôt qu'une filiation française ou francophone, que je ne vois pas trop, à vrai dire, dans mes romans d'aventures.

CB – Au-delà de l'activité d'écriture elle-même, quelle sont les raisons qui vous ont poussé à vouloir être publié ?

JMM – La question ne s'est pas posée pour moi, à vrai dire : à partir du moment où j'ai écrit un roman, je l'ai écrit pour être publié. Je ne concevais pas d'écrire pour moi, simplement de manière solipsiste.

CB – Avant d'avoir vu votre premier roman publié, aviez-vous déjà fait paraître certains de vos textes, par exemple en les proposant à des revues, en les partageant auprès de journaux ?

JMM – Non, pas du tout. J'avais déjà publié quelques articles universitaires – très peu, à vrai dire, mais le premier ouvrage que j'ai véritablement publié est une fiction romanesque. C'est seulement ensuite, en 1992, que j'ai commencé à publier des écrits universitaires : *L'Image du tiers-monde dans le récit français contemporain*, une présentation de ma thèse extrêmement revisitée, puis *Lire l'exotisme*, manuel présentant l'inspiration exotique depuis l'Antiquité et le Moyen Âge jusqu'à nos jours.

²²⁰ Leonard Woolf, *Le Village dans la jungle*, publié originellement en 1913 par Edward Arnold.

CB – En tant que professeur de littérature, vous échangez fréquemment avec un certain nombre d'écrivains : abordez-vous avec eux la question du rapport avec le milieu éditorial ?

JMM – Oui, très souvent. Pas toujours mais en général, c'est souvent pour déplorer le manque de relations entre l'éditeur et l'auteur.

CB – L'édition française se concentre sur Paris. Les auteurs francophones avec qui vous avez pu échanger se sentent-ils contraints par cette accapARATION des publications par la capitale ?

JMM – Pour les francophones, oui, bien sûr. C'est ce que Pierre Halen appelait le « système littéraire francophone²²¹ ». Il faut absolument être publié par un éditeur parisien, ou alors par un éditeur pseudo-parisien, comme Actes Sud.

CB – Avant de soumettre vos manuscrits à des maisons d'édition, les faisiez-vous lire à d'autres personnes, des regards non-professionnels ?

JMM – Ça dépend des tapuscrits. Pour les deux premiers, non. Je ne les ai fait relire par personne ; je les ai simplement soumis à des éditeurs. Les deux suivants, *La Musique des illusions* et *La Guerre insaisissable*, oui. Certaines personnes l'ont lu, et j'ai éprouvé l'utilité de cette relecture : un regard objectif, un regard véritablement distancié et neutre sur le tapuscrit permet de faire le point de manière tout à fait remarquable. Je recommande à tout auteur de le faire.

CB – Quels éditeurs aviez-vous originellement sollicités lors des divers envois ? Pourquoi avoir choisi ces éditeurs particulièrement ?

JMM – Pour les premiers, à l'époque, *Gandara* et *Une Légende de Bangkok*, c'était le trio Gallimard-Grasset-Le Seuil, puisque c'était les plus connus à ce moment-là ; c'était eux qui ramassaient tous les prix littéraires qu'on connaissait. Albin Michel, également, mais dans un second temps. Grasset avait un temps été intéressé par mon premier roman, mais ils n'avaient pas donné suite. Ensuite, à partir de *La Musique des illusions*, c'était beaucoup plus large et disséminé, mais dans la mesure où j'avais déjà publié un roman chez Albin Michel, c'était plus simple pour moi de revenir vers eux.

CB – D'une manière générale, étiez-vous familier avec le monde de l'édition avant cette publication ?

JMM – Absolument pas ! C'était un saut complet vers l'inconnu.

CB – Après la publication de quatre romans, que pensez-vous de l'édition littéraire en France ? La voyez-vous comme un milieu d'initié duquel, en tant qu'auteur, vous êtes exclu ?

JMM – Alors, c'est un milieu, ça, c'est clair : tout le monde s'y connaît. Là, je parle des éditeurs qui ont une certaine importance sur la place parisienne. Les rumeurs et les échanges à propos des tapuscrits et des divers ouvrages qui leurs sont soumis passent de l'un à l'autre très facilement. Comme l'université, dans les spécialités universitaires : XVIIème siècle, XXème, tout le monde se connaît. Ils se rencontrent dans des réunions, dans des jurys de thèse, dans des colloques... Forcément, on finit par connaître tout le monde dans sa spécialité.

²²¹ Pierre Halen, « Le système littéraire francophone », dans *Les Etudes littéraires francophones: état de lieux*, Editions du Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, coll. « Travaux & Recherches », 2003.

CB – Comment définiriez-vous le rôle de vos différents éditeurs, et comment ces professionnels ont pu définir leur rôle d’éditeur auprès de vous ?

JMM – Généralement, il y a un directeur littéraire, qui choisit le tapuscrit, en général, après deux ou trois rapports : par exemple, chez Albin Michel, c’est trois rapports favorables. Ensuite, le directeur ou la directrice littéraire – parce qu’il y a de plus en plus de femmes dans ce métier, et tant mieux – donnent quelques indications, très larges, sur le tapuscrit ; en général, ce sont des indications qui ne sont pas des injonctions : on les suit, ou on ne les suit pas. Dans un second temps, il y a une relecture par des aides du directeur littéraire, qui font des suggestions, soit de style, soit à propos de la vraisemblance, ou de tel ou tel détail, qui serait plus ou moins fantaisiste, et qui ne passerait pas lors d’une publication. Là aussi, on corrige ou on ne corrige pas, si ce n’est pas du tout nécessaire. Mais le directeur littéraire, en général, donne seulement quelques indications très larges, et son pouvoir et son rôle consistent à choisir un tapuscrit parmi les très nombreux qui lui arrivent chaque semaine.

CB – Comment s’est déroulé le travail à deux sur vos textes ?

JMM – Mon expérience est qu’en fait, il n’y a pas de travail à deux. Le directeur littéraire, on le rencontre une, deux ou trois fois maximum avant la publication du roman ; il donne des indications très générales, et ensuite on vous envoie votre tapuscrit avec des commentaires. En général, on ne rencontre pas la personne, ce que je regrette. Mais après, c’est peut-être de ma faute, aussi, parce que je n’ai pas insisté pour le rencontrer. Mais je tiens compte, ou pas, de ce qu’on me dit ; je corrige le tapuscrit et après, il part en publication. Mais il n’y a pas vraiment de travail à deux, simplement des conseils très généraux de la part du directeur littéraire, et ensuite des conseils plus particuliers et liés au style et au thème du tapuscrit, qui sont donnés en marge de celui-ci.

CB – Ces échanges indirects, avec l’œuvre comme seul médium entre vous deux, ont-ils changé votre manière d’écrire par la suite ?

JMM – Oui, il y a des suggestions sur l’usage de tel ou tel terme qui revient constamment, ou des métaphores ; des invraisemblances. Ça, ça peut changer un peu le rapport à l’écriture, mais globalement, ce sont quand même des détails. Ça ne change jamais totalement un tapuscrit, dans la mesure où si un manuscrit a été accepté, il ne peut pas être changé totalement. Les corrections sont simplement à la marge.

CB – Au regard de ces relations particulières, qu’auriez-vous attendu idéalement de l’instance éditoriale par rapport à ce travail ?

JMM – Idéalement, beaucoup plus de travail en commun sur le tapuscrit ; une relecture commune. Mais dans le contexte de la publication actuelle, ça me paraît totalement illusoire : il y a tellement de tapuscrits, il y a tellement d’auteurs, tellement de gens qui veulent être publiés qu’on ne peut plus faire ce travail de relecture en commun, qui serait un travail très lent et très difficile. Il faut y renoncer. Dans l’idéal, ça serait très bien, mais je ne crois pas que dans le contexte de l’édition actuel le permette.

CB – Vos livres sont classés comme des romans. Comment se règle la question du genre donné à l’ouvrage ?

JMM – « Roman » ne me gêne absolument pas : j’écris des romans. « Roman historique » chez Lattès me gênait un peu au début et puis, j’ai réfléchi : après tout, *Guerre et Paix* de Léon Tolstoï est un roman historique, et c’est un des plus grands romans qui ait jamais été écrit, donc ça ne me dérangeait pas. Non pas que je me compare à Tolstoï, mais après tout, si Tolstoï a écrit un roman

historique, je peux bien moi aussi coller une étiquette comme ça sur mon pauvre récit.

CB – Etes-vous favorable à cette appellation de « roman », ou bien pensez-vous que ce n'est pas vraiment à l'éditeur de l'imposer ?

JMM – En tant que critique et théoricien de la littérature, je pense que l'étiquette de « roman » ne veut plus rien dire, et qu'elle équivaut en fait à « fiction » ; mais simplement, elle est nécessaire pour la distinguer des essais et des autobiographies, et d'autres types de récits qui sont beaucoup plus référentiels. Je pense que l'étiquette de « fiction » conviendrait, de toutes façons, étant entendu qu'elle est tellement large qu'on peut prendre des œuvres comme celles de Samuel Beckett et aller jusqu'à des œuvres de Marc Levy ou de Guillaume Musso. Mais ça, ça ne me dérange pas : c'est simplement le domaine de la fiction.

CB – Pourriez-vous me parler de la communication, de la promotion, de la diffusion quia pu être faite de vos livres, ou de vous-même en tant qu'auteur ?

JMM – Pour la promotion et la diffusion, je ne connais pas un seul auteur qui soit satisfait, à part peut-être pour ceux qui ont une diffusion énorme. En général, le service de presse, le service de promotion d'un éditeur n'est pas assez efficace, me semble-t-il. En tout cas pour mes livres, ça, c'est clair. Simplement, il faut bien voir que par exemple, chez Albin Michel, le service de presse a peut être dix ouvrages par semaine à promouvoir, et que donc ils ne peuvent pas se dédoubler auprès de tous les journalistes et de tous les prescripteurs. Je pense que, véritablement, la promotion à ce niveau-là, ça relève du coup de chance, ou alors d'un attaché de presse – ou d'une attachée de presse, car ce sont souvent des dames – qui ait un coup de cœur pour ce roman, ce récit ou cet essai. Cela dit, ils ont tellement d'ouvrages à promouvoir que je doute qu'ils puissent les lire de la première à la dernière page chaque semaine. Pour la diffusion, ça dépend des éditeurs. Chez Phébus, c'était un « petit éditeur » donc c'était une diffusion qui était peu large ; chez Albin Michel, au contraire, ils ont une diffusion massive et qui permet d'être bien distribué dans tous les coins de France et de Navarre. Ça dépend véritablement de l'éditeur. Cela dit, l'élément capital, c'est le service de presse, c'est le moment de la promotion. Pour ma part, je n'ai jamais été véritablement satisfait de cette promotion. C'est peut-être simplement dû à la qualité de mes romans, qui n'était pas suffisante, je n'en sais rien.

CB – Pourriez-vous me parler de vos différents contrats d'édition, des avantages et des inconvénients que vous leur trouvez ? Que pensez-vous aussi du droit d'exclusivité des éditeurs sur vos publications à venir ?

JMM – Il y avait une clause d'exclusivité pour les deux premiers, mais d'après ce que j'ai compris, cette clause n'est plus valable depuis, je ne sais pas, peut-être 2010, me semble-t-il, parce que c'est une atteinte à la liberté de création. En tout cas, à chaque fois, les éditeurs nous disent qu'en fait, cette clause d'exclusivité n'existe pas, et que donc, même si elle figure dans le contrat, ce n'est pas quelque chose qui attache un auteur. Les à-valoir, pour leur part, ne sont pas extraordinaires, mais c'est normal : pour les deux premiers, je n'étais pas connu ; le troisième, pas non plus tellement. Lattès était un peu plus généreux, mais ce n'était pas non plus extraordinaire. De toute façon, on ne fait pas ce métier pour s'enrichir. Il faut bien le dire aux romanciers amateurs et à tous ceux qui veulent se lancer dans cette carrière : c'est une carrière qui ne paye pas, sauf si on écrit des romans à la Guillaume Musso ou à la Marc Levy.

CB – Votre premier ouvrage est publié par Albin Michel en 1986 ; votre deuxième aux éditions Phébus en 2000, et votre troisième ouvrage de nouveau chez Albin Michel. Pourriez-vous me dire ce qui vous a poussé à vous tourner vers une autre structure ; et à retourner vers la première pour la quitter de nouveau ?

JMM – Il y a eu quatorze ans entre chaque livre ; entre-temps, j'avais publié pas mal d'essais critiques et théoriques. Je ne connaissais plus personne chez Albin Michel quand j'ai publié *Gandara*, donc je m'étais adressé à eux, mais à l'époque, ça les avait intéressé mais pas tellement. J'étais allé voir d'autres éditeurs, et la politique éditoriale de Phébus à l'époque correspondait tout à fait au thème et à la structure de *Gandara*, donc je suis allé chez eux. A la suite de cela, Phébus a failli faire faillite, elle a été rachetée. Ça n'était plus du tout le même directeur littéraire ni le même président-directeur-général, et donc quatorze ans plus tard je ne connaissais plus personne chez Phébus, ni chez Albin Michel. J'ai repris mon bâton de pèlerin et finalement, Albin Michel a été intéressé pour *La Musique des illusions*. Mais à chaque fois, je ne connaissais plus personne, et donc je suis reparti de zéro pour tenter de faire publier mes romans. Puis Albin Michel était un peu intéressé, mais pas énormément par *La Guerre insaisissable*, donc j'ai cherché un autre éditeur et il se trouvait que je connaissais quelqu'un chez Jean-Claude Lattès, ma directrice littéraire, Anne-Sophie Stefanini. Je me suis donc tourné vers elle, et comme elle a beaucoup aimé le roman, ça m'a permis de le publier chez Lattès.

CB – Une légende de Bangkok, a été « remarqué par le jury du prix Renaudot ». La Musique des illusions a été sélectionné pour le prix Renaudot, a passé la troisième et dernière sélection pour finir parmi cinq finalistes, mais cela n'apparaît pas sur le site de l'éditeur. Pourriez-vous me raconter cette période de sélection ?

JMM – Pour le premier, *Une légende de Bangkok*, le roman figurait dans la sélection de janvier du prix Renaudot : c'est pour ça qu'on dit que ça a été remarqué. Pour *La Musique des illusions*, je suis allé jusqu'à la sélection finale. Le problème de la sélection finale était pour la maison : nous étions deux auteurs Albin Michel : Amélie Nothomb, qui est beaucoup plus connue que moi, et moi. Donc, on s'est peut-être fait un peu concurrence. Foenkinos a obtenu le prix cette année-là. Je ne savais pas que ça ne figurait pas sur le catalogue Albin Michel, mais ça ne m'étonne pas de toutes façons : je ne pense pas que ça soit une mention qui figure sur tous les livres qui sont allés dans la sélection finale du prix Renaudot. Je ne pense pas non plus que ça figure sur la fiche d'Amélie Nothomb à propos de cette année-là, donc ça n'est pas tout à fait étonnant.

CB – Avez-vous été sollicité par des libraires, des médias, des critiques, suite à cette sélection ?

JMM – Un peu, mais pas énormément. Ça tient aussi au fait que je ne tiens pas trop à faire de la promotion directement. J'ai fait quelques salons, quelques interviews, mais pas tellement.

CB – Votre rapport à la médiatisation est-il beckettien ?

JMM – Je ne suis pas aussi désespéré que Beckett. Grâce à Dominique Viart et à l'Observatoire²²², j'ai l'occasion d'avoir beaucoup d'entretiens avec des auteurs, et je trouve que la plupart du temps, c'est extrêmement décevant. Il vaut mieux lire le livre que parler avec son auteur. Il y a quelques auteurs qui sont vraiment passionnants et emportés par leur sujet, Pierre Bergounioux, par exemple, est très bien, mais ça n'apporte pas grand-chose d'entendre la plupart des auteurs parler de leur œuvre, alors qu'on a grand plaisir à les lire. On attend un personnage, alors que c'est un auteur. Il y a des auteurs qui sont des personnages.

CB – Est-ce votre éditeur qui vous a encouragé à faire ces salons ou interviews, ou était-ce une démarche volontaire ?

²²² L'Observatoire des Ecritures Contemporaines (OEC) est un axe de recherche du laboratoire du Centre des Sciences des Littératures en langue Française (CSLF, EA 1586, Université Paris Nanterre).

JMM – Pour le Salon du Livre, de toute façon, c’est l’éditeur qui vous demande si vous voulez participer. On ne peut pas participer de manière sauvage. Oui, j’ai fait quelques séances de signature. Je me souviens de la première séance de signature que j’ai faite : c’était au Salon du Livre, ça devait être en 1986 ou 1987, chez Albin Michel donc, et ils m’avaient placé à côté de Robert Sabatier, qui était une star incroyable. Il signait dix livres à côté de moi pendant que j’en signais un seul ! Ce n’était pas décourageant, mais ça m’avait amusé, parce que tout le monde voulait une signature de Robert Sabatier, et moi j’étais à côté avec mon livre, *Une légende de Bangkok*, et j’attendais le chaland qui ne se présentait pas tout le temps.

CB – Pourriez-vous me parler du rapport que vous entretenez avec vos lecteurs, et si les éventuelles rencontres sont importantes pour vous ?

JMM – Non. Je rencontre certains lecteurs qui de temps en temps me disent avoir bien aimé mon livre, etc. Mais d’abord, c’est assez rare, et puis non : je ne vais pas à la rencontre de mes lecteurs. J’espère qu’ils sont nombreux, mais bon, ça m’étonnerait.

CB – Vos éditeurs vous communiquent-ils correctement vos chiffres ?

JMM – Chaque éditeur est tenu de communiquer les chiffres de ventes, puisque chaque année, il y a des droits d’auteur, en mars ou avril, qui sont versés. Maintenant, est-ce que ces chiffres sont fiables... Je n’ai aucune raison d’en douter, mais à vrai dire, je n’en sais rien : c’est invérifiable.

CB – Lisez-vous les critiques littéraires de vos ouvrages et si oui, sous quelles formes ?

JMM – Parfois, oui, j’en lis. Je lis les critiques dans les journaux quand les livres paraissent. En général, les articles des journalistes que j’ai lus, c’est : un résumé du roman, et ensuite deux-trois phrases très générales sur le style, le ton, et la manière dont il convient de lire cet ouvrage.

CB – Quelle est votre impression sur la surproduction éditoriale ?

JMM – Il y a clairement une crise de surproduction, qui est décourageante quand on va dans une librairie et qu’on voit le nombre de romans qui sont parus dans la semaine. C’est absolument effrayant. Et de ce point de vue-là, par exemple, Albin Michel est un des plus gros producteurs de livres, romans et essais, chaque mois. C’est décourageant du point de vue de l’auteur, et c’est décourageant parce qu’il y a des livres... Pour *La Guerre insaisissable*, par exemple, il y a eu très peu de critiques littéraires dans les journaux, mais je comprends, parce que simplement il y avait tellement de livres qui sont parus à l’époque qu’il fallait privilégier certains de ces livres. Je suppose que les journalistes ont leurs critères, mais les critères des journalistes sont souvent des critères de connaissances : ils ont critiqué un jour un auteur, et ils suivent cet auteur – ce qui n’est pas une démarche inintéressante ni injustifiable, mais du coup, ça pénalise beaucoup d’autres auteurs qu’ils pourraient lire, et qu’ils n’ont pas le temps de lire. Ça, je comprends également.

CB – Que pensez-vous de la précarisation des écrivains aujourd’hui ?

JMM – Elle est déplorable mais d’un autre côté, il y a une crise de la surproduction. Il faudrait que les éditeurs se restreignent, mais d’un autre côté, je comprends le jeu éditorial ; on me l’a expliqué plusieurs fois. Un ouvrage qui se vend à plusieurs milliers d’exemplaires permet de financer la publication d’ouvrages qui seront publiés à moins d’exemplaires et qui se vendront moins ; d’où la crise de la surproduction au sens où il faut des locomotives qui entraînent des ouvrages qui se vendront moins. De ce point de vue-là, Albin Michel, d’ailleurs, est l’une des maisons qui cultive le plus ce type de production. Je pense que pour l’instant, on ne peut pas vraiment y remédier. C’est comme ça et malheureusement, je crois que ça va perdurer.

CB – Votre premier titre n’est plus disponible chez Albin Michel. Absent du catalogue, on le retrouve chez FeniXX comme « ouvrage indisponible du XXème siècle ». Quelle est votre opinion sur cette pratique éditoriale ?

JMM – Franchement, je n’ai pas d’opinion là-dessus. Je pense que c’est très bien que le monde digital permette de conserver les tapuscrits, et de conserver les romans. Je pense, d’un autre côté, que l’ouvrage est toujours disponible par des grands groupes de livraison en ligne, comme Amazon par exemple. La plupart des ouvrages papiers – pas des versions digitales – qui ont été publiés au XXème siècle sont encore disponibles via ce canal ; pour le coup, c’est une bonne chose. Non pas que j’approuve la politique d’Amazon, mais ça, c’est un autre problème.

CB – Quel est votre avis sur les nouvelles pratiques d’écriture, en marge du circuit traditionnel de l’imprimé, en particulier les plateformes d’autoédition en ligne ?

JMM – C’est un monde que je ne connais absolument pas. Je pense que l’écriture en ligne est une des voies d’avenir de la littérature. Mais je pense aussi que ça sera une écriture extrêmement différente de l’écriture « papier », si je puis dire. C’est-à-dire que grâce aux liens hypertextes, grâce éventuellement à des accompagnements musicaux, à des accompagnements d’images, il y a une forme de créativité extraordinaire qui pourra se développer ; mais pour l’instant, elle est assez mineure. Si j’étais un auteur plus jeune, si je commençais aujourd’hui à écrire, je recourrais à la capacité créative de l’écriture en ligne, qui n’est pas seulement une capacité d’écriture, mais également une capacité musicale, picturale. Avec les liens hypertextes, il y a là quelque chose qui, probablement à terme, changerait complètement notre conception de la littérature. Mais à mon avis, ça prendra encore un ou deux siècles.

CB – Comment ces nouvelles pratiques peuvent construire leur légitimité, encore sujette à caution aujourd’hui, et comment peut se construire une nouvelle auctorialité à l’ère actuelle ?

JMM – Ça va prendre beaucoup de temps, ne serait-ce que pour la question des droits d’auteur ; s’ils sont suffisamment désintéressés pour publier en ligne sans droits d’auteur, qu’ils le fassent. Mais je pense qu’un éditeur assurerait la promotion, et la diffusion – de manière probablement insatisfaisante, mais il l’assurerait quand même – et il permettrait à l’auteur d’avoir un réseau de lecteurs beaucoup plus diversifié que l’écriture en ligne. Cela dit, il est évident que c’est l’avenir. Je le compare souvent à un moine copiste à l’ère de Gutenberg ; c’est-à-dire que personne ne pouvait, à cette époque, prévoir que tout se développerait autrement, et que les textes seraient lus d’une autre manière ; que la notion de « belles-lettres », d’abord, puis la notion de « littérature » changeraient complètement de signification, et que finalement nous aboutirions à ce à quoi nous avons abouti au XXIème siècle. A l’époque, personne ne pouvait le prévoir ; alors, est-ce que nous pouvons prévoir ce qui va se passer avec l’écriture en ligne ? Non, pas encore. Et il est certain, j’en suis tout à fait convaincu, que c’est l’avenir de l’écriture de fiction.

CB – Comment, aujourd’hui, se construit selon vous la légitimité auctoriale ? Est-elle toujours aussi dépendante de l’injonction éditoriale, ou bien peut-elle se construire autrement ?

JMM – Clairement, elle peut se construire en ligne. Mais en ligne, il y a un nombre réduit de lecteurs, et c’est une question de chance pour que suffisamment de lecteurs s’intéressent à l’ouvrage en ligne. Je pense que pour l’instant, la structure de l’édition est encore la meilleure structure pour un auteur ; en tout cas, la structure de l’édition française. L’édition américaine est une structure tout à fait différente, avec des agents littéraires, qui entrent en ligne de compte. La structure de l’édition française, c’est une structure qui vient du XIXème siècle, et qui perdure, qui pour l’instant a encore quelques années devant elle ; pas beaucoup, me semble-t-il. Mais tout de même, elle va se

transformer, me semble-t-il, et suffisamment s'adapter pour perdurer au moins un siècle. Après, nous verrons – enfin, non, nous ne verrons pas ! Mais tant pis.

CB – Quel est votre avis sur le système de l'agent littéraire, qui suppose une présélection des ouvrages par une instance qui n'est pas éditoriale ?

JMM – Les agents, ça peut être très bénéfique. Par exemple, David Diop est passé par un agent littéraire et ça lui a permis de publier son second roman, qui a obtenu le Prix Goncourt des lycéens, et il se déclarait très satisfait de son agent. Abdourahmane Wabéri a également travaillé avec un agent littéraire en France, et il est très satisfait de cette relation également. Les éditeurs français sont très réservés à propos de l'agent, parce qu'ils expliqueront que l'agent fait monter les prix. C'est-à-dire qu'il négocie âprement les contrats avec l'éditeur, et donc qu'il permet à l'auteur d'obtenir un à-valoir élevé ; mais du coup, l'éditeur va devoir faire une politique de promotion et de diffusion beaucoup plus agressive pour « rentrer dans ses frais ». Donc, ça fait monter le prix de la production de chaque ouvrage, et les éditeurs français expliqueront que ce n'est pas une bonne chose. Mais certains auteurs sont contents d'être avec un agent ! D'autres auteurs, comme moi, s'en passent tout à fait.

Amélie Petit – éditrice (Premier Parallèle)

CB – Pourriez-vous me parler de votre parcours professionnel, qui vous a menée jusqu'à vos responsabilités actuelles ?

AP – Je m'étais inscrite en thèse de philosophie et, au bout d'un seul mois, j'ai commencé à travailler ; j'ai fait un peu de critique littéraire, et des stages dans l'édition : un à la fabrication chez Pocket, un stage ensuite chez Points, puis un chez Flammarion en grand format. J'ai alors été recrutée au Seuil en tant qu'assistante d'édition ; en remplacement pendant quelques mois, puis en indépendante pendant plusieurs années. J'ai fait vraiment beaucoup de choses très différentes : corrections, suivi éditorial, coordination éditoriale, écriture, réécriture, *rewriting*, iconographie ; même aussi un peu de communication ; mais surtout de l'édito, essentiellement en non-fiction, donc essai-sciences humaines. En 2010, j'ai été recrutée chez François Bourin, maison d'édition indépendante qui cherchait un nouveau directeur littéraire. L'idée était de réorienter la production éditoriale vers les sciences humaines, qui était ce que je savais faire. Je n'y suis pas restée très longtemps, la société ayant été rachetée un an et demi après ; c'était donc une expérience très courte, qui était aussi une expérience de chute : très vite, la maison a été en liquidation. Je suis sortie de cette expérience avec plein d'envies éditoriales qui n'avaient pas été assouvies, comblées, satisfaites ; et avec une meilleure compréhension des enjeux économiques d'une maison d'édition, enjeux auxquels je n'avais pas eu accès dans mes autres postes, ou dans mes autres missions en indépendante. Je suis donc sortie de là avec l'envie de créer une maison. J'ai recommencé un parcours indépendant, tout en me formant notamment à l'édition numérique et j'ai suivi une formation en création d'entreprise. J'ai alors rencontré celle qui allait devenir mon associée, une journaliste de la presse numérique dont j'avais publié le livre comme éditrice. On avait des visions, des ambitions et des désirs vraiment très différents, mais on s'est retrouvées autour d'un projet de maison d'édition numérique. On n'avait pas beaucoup d'argent, mais on s'est dit qu'on allait lancer une structure en ligne qui serait entre le journalisme et l'édition, sur le modèle de maisons de journalistes littéraires à l'exemple de The Catalyst aux Etats-Unis ou du site Moyen Courrier en France. Beaucoup de choses se sont faites en numérique, mais on a très vite imprimé des livres, et très vite, l'édition a pris le pas.

CB – Votre structure a été créée en 2015 : comment faire, en tant qu'acteur très récent de l'imprimé et du numérique, pour se distinguer sur ce marché, dominé par de grands groupes ?

AP – On ne se distingue pas des grands groupes. En cinq ans, la structure a beaucoup changé. On publie en ligne, mais notre cœur de métier est vraiment, de nouveau, l'édition papier. Le numérique nous a permis de nous lancer vers le papier, car nous n'avions pas les fonds ; mais on se considère vraiment comme un éditeur traditionnel maintenant, ce que l'on est. On se distingue évidemment : on publie moins que les autres, ce qui paraît évident. En tant que petite structure publiant peu, chaque projet porte une charge importante. Toutefois, je n'ai pas l'impression de faire mon travail différemment de celui que je ferais dans une grande structure, la distinction n'est pas non plus stratégique. En revanche, il est certain qu'en tant que directrice de cette petite maison indépendante, je ne m'occupe pas seulement de l'éditorial, mais aussi du commercial et de tout le reste de la chaîne entière. Un projet n'est pas seulement un projet éditorial, mais naît quand on prend un café avec un auteur, qu'on reçoit un manuscrit, et qui existe cinq ans plus tard, on espère, dans le fonds des librairies. C'est donc en passant par la presse, par les relations avec les libraires, etc. Ce n'est pas la même manière de travailler, mais c'est très lié à la taille de la structure. Sur la partie éditoriale, ce qui nous intéresse est évidemment de publier des livres que ne publient pas les autres ; nous ne sommes pas sur les mêmes marchés que Flammarion et consort. Je la cite comme exemple, mais chaque maison a sa personnalité. Le fait de se distinguer n'est pas très stratégique : on se

distingue parce qu'on essaye de faire des livres qui ne sont pas faits ailleurs.

CB – Comment se répartissent les responsabilités entre les différents membres de votre équipe ?

AP – Nous sommes deux salariées à temps plein, moi et mon assistante. Ensuite, beaucoup de gens travaillent avec et autour de nous : une comptable, des maquettistes, des graphistes, correcteurs... L'équipe est donc plus grande en vérité. La répartition du travail n'est pas très rationnelle : je m'occupe des droits d'auteur, j'échange avec mon banquier comme avec les auteurs, je signe des contrats, je porte des cartons quand il y a une livraison, etc. Notre bureau est aussi un espace de vente, même s'il n'est pas présenté comme ça. Nous sommes au rez-de-chaussée et nous avons une grande vitrine, où se passe tout un travail de présence physique : les coursiers et la Poste passent, il y a beaucoup de transferts d'informations constants, on envoie constamment des fichiers. Toute une partie du travail consiste à informer.

CB – Quelles sont les attentes et les exigences qui vous amènent à publier un manuscrit, qu'il s'agisse d'un primo-romancier ou d'un auteur déjà établi ?

AP – Le sentiment que le projet a une force, un poids ; qu'il dit quelque chose, et qu'il le dit d'une manière singulière, unique. Il faut qu'il y ait une singularité très forte, qu'on ne soit pas dans la redite, qu'on ne copie pas le voisin ; et que par ailleurs, la réflexion soit articulée, que ça ne soit pas un faux livre, mais un livre qui pourrait être lu plus tard. C'est aussi souvent un livre de lecteurs : on écrit rarement de bons livres quand on n'est pas soi-même un grand lecteur. Le livre peut avoir un poids de manière très différente : certaines de nos publications sont vraiment très grand public, mais que je considère comme très originales ; d'autres sont beaucoup plus intellectuelles, plus difficile d'accès *a priori* même si on essaye de faire en sorte que ça ne soit jamais inaccessible.

CB – Votre catalogue compte actuellement 38 titres. Etes-vous inondés de manuscrits ?

AP – Oui. Sans être inondés, on reçoit pas mal de manuscrits et hélas, on n'a pas le temps de répondre à tous. C'est une chose à laquelle il faut remédier et je sais qu'il faut qu'on réponde de manière plus systématique, mais c'est très difficile. On reçoit l'essentiel par mail, et on est vite noyés : il y a peut-être une dizaine de manuscrits ou de propositions qui arrivent par jour. Ça dépend des jours : parfois il n'y en a pas, parfois il y en a plus ; mais il faudrait prendre deux heures par jour pour y répondre, et ce n'est pas la manière dont on travaille. Depuis quelques semaines, on a changé l'annonce sur le site en disant qu'il fallait nous les envoyer en version papier. C'est souvent intéressant, mais pas tout à fait pour nous ; on n'a pas suffisamment de temps pour en consacrer trop à des choses qu'on ne fait pas. J'ai ouvert sur mon bureau un manuscrit que j'ai reçu il y a trois jours ; j'ai très envie de le lire mais je pense qu'il n'est pas pour nous, parce qu'il ne correspond pas à l'esprit Premier Parallèle. Il faudrait que je le lise ; enfin, je vais le lire, j'ai commencé, d'ailleurs, mais ça prend un temps fou. J'ai vu passer plusieurs manuscrits dont je sais qu'on ne les publiera pas, parce qu'ils ne correspondent pas du tout à la ligne ; dès que je peux, je renvoie un mail pour l'expliquer, mais j'avoue que parfois, c'est avalé par les urgences de la journée.

CB – Le site de Premier Parallèle dit vouloir « brouiller les frontières entre les genres ». Le catalogue en ligne n'établit pas de catégories, de thématiques, de classification, etc. Pourquoi ce choix ?

AP – Evidemment, l'écosystème de la librairie fait que les livres ont un genre ; mais en tant que lectrice, c'est une question que je ne me pose jamais. Les projets, les livres, ont une identité propre ; il me semble donc qu'ils sont d'autant plus intéressants qu'ils ne sont pas complètement prévisibles. Brouiller les frontières entre les genres est une manière de se justifier, parce que ce n'est pas une

question que l'on se pose. Le dire sur le site est une manière de répondre à un potentiel étonnement ; mais quand le projet arrive, qu'on décide qu'un livre va exister, on ne se dit pas : « Il sera dans telle catégorie ou tel rayon », on ne calcule pas les coups du mois de mai en pratique, de la rentrée en littérature. Ce n'est pas comme ça qu'on travaille, mais on devrait peut-être : d'un point de vue commercial, c'est une arme. Mais c'est aussi ce qui fait l'intérêt du métier de le refuser. Cette question arrive toujours après coup, précisément parce qu'on ne fait pas du marketing : on publie une pensée, un texte dont on pense qu'il a un poids et dit quelque chose d'important, qu'il permet de faire un peu de silence dans le bruit. Je ne suis pas en train de dire qu'on est plus purs que les autres, que c'est un fait de gloire ; seulement, cela ne se fait pas à notre échelle.

CB – La qualification générique des livres est plus volontiers à l'initiative de l'éditeur que du libraire ou de l'auteur. Celle-ci force-t-elle donc la classification en librairie ?

AP – On y est obligés : nos équipes commerciales nous demandent où mettre le livre et à un moment, il faut bien répondre à cette question. Dans une toute petite librairie indépendante, on peut imaginer que les libraires se posent la question en déballant les cartons, mais à la FNAC ou chez Gibert, il faut qu'il arrive quelque part. Pour des histoires de masse, de volume, il faut que ce soit routé quelque part. Il est normal qu'on nous demande des classifications ; c'est une manière rationnelle de travailler, mais ça nécessite de faire des choix qui ne sont pas toujours simples. *Le Coureur et son ombre* d'Olivier Haralambon est un livre de littérature : c'est un ancien coureur cycliste, qui écrit donc sur le cyclisme, et que je trouve être un auteur majeur, un auteur littéraire. Son livre doit-il être dans le rayon « cyclisme », à côté d'autres biographies sportives, ou bien doit-il être à côté de textes très littéraires, lus pour leur forme ? C'est à chaque fois très difficile de trancher ; ce que je dis le plus souvent aux représentants, c'est qu'en fait, il faut trouver le bon lecteur. Mais les conditions de travail ne le permettent pas toujours.

CB – Les fiches des ouvrages du site indiquent un nombre d'heures et de minutes à côté de la pagination. Cette métadonnée correspond-t-elle au temps moyen de lecture ?

AP – Cela avait du sens quand les textes étaient beaucoup plus courts que ceux qu'on publie maintenant. Finalement, c'est un peu un reste des livres numériques qu'on mettait au tout début, qui faisaient à peine 80 pages. Il y avait cette idée de lire dans le métro, sur sa liseuse, etc. Cela n'a plus tellement de sens maintenant, parce que ça dépend entièrement des lecteurs et de la nature du livre. On l'a laissé parce que le site a été fait comme ça, et ça permet aussi d'avoir une idée du temps de lecture. Je pense qu'il faudrait plutôt qu'on le retire.

CB – Le « roman » est un genre ayant beaucoup évolué dans l'histoire littéraire. En tant que professionnelle de l'édition, comment le définiriez-vous ?

AP – C'est une question à laquelle je ne suis pas sûre d'avoir de réponse. Le roman, c'est vraiment la pensée en train de se faire, et je ne suis pas du tout sûre qu'elle se fasse. Le roman, c'est presque devenu le roman autofictif – ou autofiction, ou roman autofictionnel – plutôt en gros la vague des années 1990-2000... Après, il y a la *narrative non-fiction*, mais ça, est-ce que c'est du roman ? Dans le roman, il y a une dimension d'imagination ; une forme assez classique narrative, mais il peut aussi y avoir un narrateur, omniscient ou non. Je dirais donc : une forme narrative fictionnelle. C'est une des raisons pour lesquelles on n'en publie pas : c'est un peu une catégorie à part.

CB – Comment s'effectue le travail avec les auteurs de votre maison sur les questions de coupe, de correction, de réécriture ? Comment amener un auteur à considérer et accepter les suggestions ?

AP – C’est un peu particulier pour nous, parce qu’on n’est pas une maison d’édition de fiction ; il arrive donc assez rarement qu’on ait un manuscrit final, qu’on corrige. On assiste souvent à l’écriture du manuscrit, on a donc beaucoup d’échanges. J’ai échangé récemment avec un auteur sur des lectures qu’il est en train de faire, et dont il envisage de faire un livre. On a parlé de la manière dont ça pourrait s’engager, à quoi ça pourrait ressembler, et le livre existera probablement dans deux ans et demi. Mais il faut qu’il s’y mette, qu’il voit comment il habite le propos, et comment le propos l’habite. C’est donc beaucoup de travail de lecture et relecture, et aussi d’échange. Il est très rare de recevoir un manuscrit fini, et ensuite de devoir le retravailler. Je n’aime d’ailleurs pas tellement ça, en ce qui me concerne. Il y a une histoire dans l’écriture d’un livre, c’est une affaire de cinétique : une fois l’élan pris, on ne peut plus ralentir la machine, le livre est lancé dans une direction. Une fois que le manuscrit arrive, il est donc très difficile à reprendre. Ma conviction est que si le projet part bien et que les choses sont claires dès le début, ça va beaucoup plus vite par la suite et il y a très peu de corrections à faire. Cela permet de ne pas trop intervenir. Il y a forcément un travail d’ajustement, de proposition de reformulation, d’allègement, d’incompréhension, sur le manuscrit final ; mais ce travail est fait par ailleurs. Le travail d’édition consiste à trouver le centre de gravité du livre : c’est quelque chose qui se fait avec l’auteur. Evidemment, l’auteur est premier, et l’éditeur est un accompagnateur : on n’écrit pas une ligne. En revanche, l’éditeur est presque un lecteur un peu bête, naïf, c’est-à-dire que c’est le premier lecteur. Si je ne comprends pas tel ou tel passage, ou que je n’en vois pas l’intérêt, c’est que quelque chose n’est pas abouti et qu’il faut le reprendre.

CB – Le but d’un éditeur est donc de se projeter dans les attentes du lectorat ?

AP – Non, je ne crois pas ; enfin, ça en fait partie, puisqu’on fait des livres pour qu’ils soient lus. Mais je pense que l’édition est une politique de l’offre et pas de la demande. Le livre a un poids en dehors de sa réflexion, et il faut éviter de se demander ce que va en penser le lecteur final. On le fait toujours un peu car c’est normal, mais parce qu’on se trompe toujours : il n’y a pas de lecteur final, les lecteurs sont tous très différents. Chaque livre a sa personnalité, et c’est ce qu’il faut aider à trouver avec l’auteur : voilà pour moi le travail d’accompagnement éditorial. Le travail que j’essaye ensuite de faire est de chasser le « gras » ; c’est-à-dire d’être précis. Quand on prend la parole et qu’on a pour mission d’être lu, il faut dire des choses précises. Cela vaut aussi bien en littérature qu’en sciences humaines. Quand on lit des romans, et qu’on a l’impression de lire n’importe quel autre roman qui pourrait être paru à la même époque, voire une brochure publicitaire, quelque chose ne va pas. Quel est la précision du langage ? C’est quand même ça qui fait la littérature. Cela dit, je n’ai vraiment rien contre la littérature populaire et grand public ; j’imagine qu’il faut qu’elle aussi soit précise : il y a une forme de précision à trouver pour qu’elle soit bonne. Elle est ailleurs, toutefois.

CB – Possédez-vous des « auteurs-marques » ? Gérard Haddad et Eva Illouz sont par exemple mis en avant. Ces figures d’écrivains bénéficient-ils d’un traitement particulier ?

AP – Est-ce qu’il y a des auteurs qui sont attachés à la maison ? Oui. Est-ce que les auteurs sont importants pour la maison ? Oui. Mais je ne me pose pas la question en termes d’auteurs « marques » ou pas. Gérard Haddad et Eva Illouz publient aussi ailleurs, et n’ont pas attendu Premier Parallèle pour être publiés. J’ai en revanche publié tous les livres d’Olivier Haralambon, puisque j’en étais déjà l’éditrice avant, quand j’étais indépendante et qu’il a publié un livre chez Alma. Il y a des auteurs dont je publierai probablement les prochains livres ; il est sûr qu’il y a une relation de fidélité. Je passe avec mes auteurs un temps fou : quand on publie un livre chez Premier Parallèle, on peut s’appeler tous les jours pendant trois mois, voire plus. C’est une aventure collective, même si l’auteur est aussi l’auteur de cette aventure. Ce qui importe pour moi est la qualité du livre, le défendre de la meilleure manière qui soit pour qu’il soit le plus lu possible, et pour aussi satisfaire des dynamiques qui sont évidentes. Quand j’ai un auteur au téléphone, je ne me

dis pas que j'ai une marque au téléphone : c'est quelque chose de complètement étranger à ma manière de travailler, et qui est aussi étranger à la manière de travailler d'une maison d'édition indépendante. Je comprends qu'il puisse exister des auteurs-marques par ailleurs, ni ne dis que le marketing est inutile. Mais ça, ce n'est pas la perception de l'éditeur : c'est la perception du lecteur et des libraires. L'éditeur ne peut pas raisonner ainsi, à moins d'être très *cheap*.

CB – Le plus important dans la relation avec un auteur est-il la clarté du contrat, la relation de confiance ou d'amitié, l'expérience revendiquée par l'éditeur, ou encore autre chose ?

AP – C'est tout ça. Ce qui m'unit aux auteurs que je publie est le désir que le livre existe, et qu'il ait la meilleure vie possible. Cela nécessite une complicité professionnelle, amicale, etc. Bien sûr, il y a aussi parfois des problèmes. Il y a une joie de faire exister un livre, une forme d'excitation commune : j'ai très envie d'imaginer les futurs livres, de voir leur forme finale, je me demande comment on va pouvoir les défendre. Mais il faut également être rassurant : l'éditeur doit être *clean* sur les comptes, les contrats, etc. Tout doit être très professionnel ; il ne s'agit pas de faire ami-ami et de faire les choses n'importe comment. L'environnement juridique et économique est très important. Il faut aussi être bon : réactif, ne pas laisser mourir le livre ; que l'auteur sente que son projet va être défendu, accompagné, et qu'il va être désiré. Si je me mets à la place de l'auteur, j'ai besoin de sentir que le livre va être attendu, que quelqu'un l'attend. C'est quelque chose de très important ; en tout cas, c'est ce que vivent souvent les auteurs.

CB – Avec quels auteurs votre structure a-t-elle pu entretenir les meilleures relations ?

AP – On a de la chance : ça se passe globalement bien, parce que tous les livres que je publie sont des livres que je désire publier ; je suis fière de chacun d'entre eux. Les auteurs ont des personnalités différentes et variées, donc les relations se passent bien aussi. Cela dit, j'ai eu une mauvaise expérience récemment. Je suis un peu fataliste, mais à un moment, les choses ne sont pas possibles.

CB – D'où peut naître un conflit entre un auteur et son éditeur, et comment le résoudre ?

AP – C'est vraiment du cas par cas. Je déteste ça, donc je pense qu'il faut aller assez vite vers les choses qui marchent. Une fois, je me suis fâchée avec un auteur dont j'ai considéré qu'il me parlait avec un excès de narcissisme, qu'il se comportait mal. On s'est réconciliés, mais il publie quand même son prochain livre ailleurs. Ensuite, c'est comme dans toutes les relations. Il peut y avoir des paroles qu'on n'honore pas, parce qu'on ne le peut pas : là, il n'y a aucune raison de se fâcher, il faut juste trouver une solution commune. Si un auteur n'est pas capable de rendre un manuscrit promis parce qu'il n'y arrive pas, ou qu'il s'aperçoit que ce n'est pas le livre qu'il voulait écrire, il faut juste décider ce qu'on fait : le reporter ou l'annuler ? On perdrait beaucoup d'énergie à se fâcher. En revanche, s'il y a une malveillance, ou une jouissance à emmerder l'autre : là, oui, ça peut mal se passer. Je dis à un auteur sur son texte que je ne pense pas avoir une lecture qui soit la seule bonne et juste : j'ai conscience du fait que je puisse me tromper, être maladroite, etc. S'il peut m'arriver de vexer quelqu'un, je m'en excuse ; mon objectif n'est pas de vexer qui que ce soit, mais d'améliorer le texte le plus possible. Les auteurs le comprennent très bien, donc personne n'est jamais vexé – ou en tout cas, personne ne le dit jamais. Pour le reste, c'est beaucoup de conflits d'egos, qu'il faut juste mettre de côté en se concentrant sur le travail commun. On essaye de faire en sorte que la solution soit évidente : c'est de se concentrer sur le livre, et pas sur les personnes. De toute façon, l'auteur a toujours raison : c'est lui qui signe le livre. Si je souhaite déplacer un paragraphe et qu'il ne veut pas, il n'y a aucun problème, sauf si c'est mauvais ; mais ce ne sera pas mauvais, parce qu'*a priori*, si c'est le cas, on n'en sera pas à ce stade du processus éditorial. Ce qui menace souvent la relation auteur-éditeur, c'est soit le mensonge de la part de l'auteur, ou surtout de la part de l'éditeur, qui va raconter n'importe quoi sur les mises en place, sur la manière dont ça se

passé ; qui va dire qu'il travaille et qui ne travaille pas. Nous, nous travaillons beaucoup et sommes donc responsables : on a une obligation de moyens et pas de fin. Les moyens, on se les donne dans la mesure de nos possibilités.

CB – Comment se déroule la promotion des ouvrages de votre catalogue, avec les relais professionnels ou amateurs ?

AP – Je n'ai pas d'expérience sur ces derniers ; franchement, je ne sais pas très bien quoi en dire. Quand on publie un livre, on se demande qui ça pourrait intéresser. On essaye de s'adresser à différentes personnes. Je ne sais pas très bien quoi en dire. Sinon, on va faire nos services de presse, et contacter les uns et les autres, même les libraires. Si un libraire m'a parlé de *Retrotopia* de Bauman, et qu'on va publier un autre Bauman, je penserai à lui ; je l'aurai gardé en tête, et je lui enverrai. C'est pareil avec la presse : il faut bien la connaître, qui s'intéresse à quoi, puis proposer les livres et accompagner l'échange. Il n'y a donc rien de spécial.

CB – Pourquoi ne pas rebondir sur le jugement amateur ?

AP – C'est vrai qu'il faudrait qu'on soit beaucoup plus présents sur certains blogs pour certains livres. Mais globalement, ce sont quand même des livres politiques, philosophiques, qui sont assez peu sur les réseaux sociaux. Il y en a, mais en général on est contactés directement. Si on était plus nombreux, si on avait plus de temps, on s'en occuperait ; mais ce n'est pas la priorité.

CB – Pourriez-vous me parler d'une réussite et d'un échec inattendus ?

AP – Le premier livre d'Olivier Haralambon, *Le Coureur et son ombre*, est un livre dont je pensais qu'il était difficile et qu'il aurait un public un peu limité. De plus son livre précédent n'avait pas trouvé le même public. Mais il y a eu une presse incroyable, ce livre a eu un gros succès de presse et de librairie. Je trouvais que c'était un livre très beau et très important, mais que rien ne le prédestinait à être un succès : il ne rentrait dans aucune case. Sinon, il y a eu des échecs, mais ils ne sont pas complètement inexplicables. Je pense à un livre que j'aime beaucoup, mais dont l'auteur était absent au moment de la promotion, ce qui aurait été nécessaire : c'était en partie un témoignage. On a eu beaucoup de demande de télé, de radio, mais elle n'était pas là et n'a pas pu le faire. Il y a eu une très, très mauvaise communication et le livre ne s'est pas du tout vendu. C'est dommage, parce que tous ceux qui l'ont lu ont adoré.

CB – Quel est votre regard sur la surproduction éditoriale actuelle ?

AP – Je n'ai pas tellement d'opinion. Je fais ce que j'ai à faire ; je sais qu'il y a une surproduction, mais je n'ai pas de solution à cela. J'essaie de ne pas surproduire, ce que j'aurais du mal à faire de toute façon. J'essaie de ne pas publier des livres dont je ne suis pas fière, dont je ne pense pas qu'ils méritent d'être publiés. Je vois bien quelles sont les contraintes des éditeurs ; je n'ai pas de leçon à donner en disant qu'il faudrait moins produire. Ce serait bien, mais moins produire est toujours relatif aux livres dont on juge qu'ils ne valent pas le coup. Mon voisin pourra juger qu'il le vaut et moi pas ; je me méfie du jugement sur les bons et les mauvais livres. Pour que ça marche bien et que ce soit sain, il faut qu'il y ait de tout. S'il n'y avait que des livres de sciences humaines, on s'ennuierait à périr ; pareil s'il n'y avait que de la littérature de gare. Cette surproduction est compliquée, car on voudrait toujours que ce soit les livres des voisins qui n'existent pas. D'une certaine manière, cette question concerne plus les libraires : on voit tous qu'ils vivent grâce à des livres très grands publics, dont certains se moquent. Il y a une surproduction, mais à chacun de balayer devant sa porte. Cependant, l'économie de l'édition et le système des retours fait qu'on est très vite poussés à la cavalerie, à publier toujours davantage. C'est donc aussi très difficile de réduire la production : économiquement, ça reste un secteur très fragile.

CB – Beaucoup d’auteurs ne peuvent vivre de leur plume. Quel est votre regard sur la précarisation d’une grande partie des écrivains ?

AP – Je n’en ai pas. Je publie beaucoup d’auteurs qui ont par ailleurs un métier. C’est un métier qui a toujours été difficile pour les auteurs littéraires, et une économie généralement très difficile, dont certains tirent évidemment leur épingle du jeu. Je vois le côté double de l’édition : il y a plus de livres et moins de lecteurs. Mais s’il faut donner plus de droits d’auteur, ça dépend d’où on part. De là où on est, nous, on peut difficilement faire plus, sinon la maison s’écroule. Et pourtant, on verse à nos auteurs des droits d’auteur élevés, rubis sur l’ongle. C’est vraiment une économie fragile.

CB – Un tiers de votre catalogue se compose de traductions. Quelles sont vos motivations à ajouter ces textes plutôt que d’autres, et comment se déroule leur acquisition ?

AP – Ce sont essentiellement des livres qui soit nous sont proposés par des agents, soit qu’on a repérés sur les catalogues étrangers et dont on demande les droits. On achète alors les droits et on les traduit. C’est avec le sentiment que pour les livres traduits, c’est un peu le même processus qu’avec des livres en français.

CB – Peu d’œuvres d’auteurs français contemporains s’exportent à l’étranger. Ceux de votre catalogue sont-ils friands du passage à la traduction ?

AP – On a déjà vendu pas mal de livres à l’étranger : un agent s’en occupe. On est ravis et on sort le champagne quand on a un, mais ce ne sont jamais des sommes complètement folles. Il peut y avoir des succès, ce qui compte : les recettes annexes, qui ne sont pas directement reliées aux ventes en librairies sont très importantes pour que l’économie d’une maison tienne. On essaye donc de le faire le plus possible, même si ce n’est pas simple.

CB – Que pensez-vous du modèle de l’agent littéraire ?

AP – C’est un agent qui vend nos droits à l’étranger ; ce n’est pas un agent à qui on achète des livres, ou qui représente les droits d’un auteur. Cela dit, c’est de plus en plus fréquent : très avec les auteurs étrangers, mais ça arrive beaucoup en France. Je suis assez partagée là-dessus : d’un côté, l’intérêt de l’agent est de faire monter les prix. Comme ils se rémunèrent à la commission, ils ont tendance à pousser les avances, à mettre la pression là-dessus ; mais ils peuvent aussi faciliter la publication d’ouvrages. S’ils font un travail d’accompagnement, et qu’ils évitent par ailleurs à un auteur de négocier ses contrats, ce qui est toujours un moment difficile, pourquoi pas. Tout dépend vraiment de la manière dont l’agent travaille et se comporte. Il ne faut pas oublier qu’il y a un auteur derrière, que l’agent a aussi une mission patrimoniale. C’est un métier difficile, et sans éditeur, les œuvres ne paraissent pas ; il faut aussi que celui-ci puisse travailler. De plus, c’est un risque : à chaque fois qu’on publie un livre, on parie sur les rentrées d’argent de ce dernier ; si ça se trouve, on va en perdre à la fin. Le pari ne peut pas être d’asphyxier les maisons en augmentant les intermédiaires, et donc les coûts des projets. Ce n’est pas comme ça qu’on aura une bonne diversité éditoriale.

CB – Quelle est votre politique en matière de couverture numérique du catalogue ?

AP – Mon objectif est que mes livres soient le plus lus possible ; le problème du numérique est que ça va essentiellement aux GAFAM. Les dispositifs et la technologie ne permettent pas aux acteurs indépendants de rebondir véritablement sur les réflexes des consommateurs. Il ne faut rien négliger : les textes sont les mêmes, donc on les met en numérique. A titre personnel, je ne lis pas du tout en numérique, donc je n’ai pas vraiment de pratique. Il m’est arrivé de lire quelques livres

sur ma liseuse, mais je m'en sers surtout pour lire des manuscrits. En tant qu'éditrice, mon rôle est de publier des livres pour qu'ils soient lus, en préservant le plus possible un écosystème qui favorise la diversité éditoriale. En tant que lectrice, ma bibliothèque est celle que j'ai constituée depuis longtemps ; elle est une histoire de lecture, de découverte. Les librairies étant fermées, j'y pioche allègrement pendant le confinement. Finalement, on achète des livres mais on ne les lit pas, c'est bien connu. Mais la sérendipité est permise par le papier, ce que ne permet pas vraiment une bibliothèque numérique : on n'a pas cette présence physique des livres. C'est vraiment une distinction très importante entre le numérique et le papier. Néanmoins, il m'arrive de lire des livres en numérique, et ça me va très bien. Emmanuel Carrère dit dans un de ses livres que seuls les manuscrits ne se perdent pas, mais que tous les manuscrits numériques se perdent. Même quand on n'est pas écrivain, ce qu'on écrit sur des fichiers se perd, et ce qu'on imprime et qu'on range se retrouve ; c'est littéralement la sortie de l'archive. Le numérique est comme des lectures sans archives.

CB – Le prix des ouvrages au format numérique est souvent considéré comme excessif. Vos prix bas sont-ils une réponse aux pratiques habituelles du marché ?

AP – Au début, c'était vraiment abordable parce qu'on était avant tout une maison d'édition numérique. Mais j'ai un peu remonté les prix : d'abord, parce que beaucoup d'éditeurs étrangers insistent pour que le prix dans les contrats ne soit pas trop bas ; c'est souvent une exigence de leur part. Ensuite, parce que c'est une manière de ne pas dévaloriser le livre. Il y a eu un basculement : nous sommes résolument passés du côté du papier, et le numérique a donc chu. Ils restent moins chers que ce qui se fait habituellement : en général, ce n'est que moitié prix, mais ils ne sont plus à 6 € comme c'était le cas au début.

CB – Les plateformes d'autoédition court-circuitent-elles la relation entre l'éditeur et l'auteur ?

AP – Je ne pense pas que les auteurs accèdent à la publication de l'écrit, mais à une sorte d'autoentrepreneuriat de leur propre travail. Je n'ai rien contre moralement, mais je pense que le travail de l'éditeur est aussi de mettre les livres sur les tables des librairies : un livre existe quand il est visible. Pendant les vacances scolaires, j'ai fait un livre avec du papier canson et des feuilles, que j'ai cousu avec du fil blanc et dedans, j'ai écrit un journal. Ça n'en fait pas un livre pour enfants. D'une certaine manière, c'est un livre sans diffusion. Le problème, c'est que quand on publie un livre en ligne, on est complètement noyé s'il n'y a pas de libraire derrière pour le conseiller, pour le mettre sur table, en parler, c'est comme si ça n'existait pas. Et je ne parle même pas de la correction, du travail éditorial, de la couverture, de tous ces savoir-faire accumulés qui font qu'à un moment, un livre devient un livre. On devient un livre en faisant un PDF et en l'imprimant, ou en en faisant un ePub. Pour que ça devienne un livre, il faut qu'il soit considéré socialement comme un livre.

CB – Beaucoup de plateformes s'inspirent du système traditionnel et proposent des services à la charge de l'auteur.

AP – Bien sûr ! Mais ce qui fait qu'un livre est considéré comme un livre, et pas comme un document encapsulé sur internet, est qu'il a aussi un éditeur qui a pris un risque. Je serais un peu embêtée si ça devait se généraliser, mais ce n'est pas un point de vue moral que j'adopte. Si un ami vous dit avoir publié un livre sur Iggybook, vous ne considérez pas qu'il a publié un livre, mais qu'il a écrit un livre. Les choses peuvent changer ; mais ce qui fait que quelque chose existe, c'est le regard qu'on pose sur lui.

CB – Que pensez-vous ces pratiques de récupération d'auteurs autoédités par l'édition

traditionnelle ?

AP – Je n'en pense pas grand-chose. Tant mieux pour eux. Je pense qu'ils payent de grosses avances et que c'est très bien. Ce ne sont en général pas des livres qui m'intéressent. Il me paraît logique qu'on fasse ça ; ils font bien leur métier. C'est devenu le service de manuscrit, en quelque sorte ; ça corrobore ce que je disais avant : le livre accède au statut de livre quand c'est Michel Lafon qui les publie. Michel Lafon donne à l'auteur autopublié le galon d'auteur publié, et du coup cet auteur peut dire qu'il a écrit un livre. On peut écrire des livres ; mais le livre n'est socialement reconnu que s'il est présent sur les tables des librairies. Je ne juge pas la qualité des textes : il est tout à fait possible qu'il y ait des chefs-d'œuvre dans les méandres d'internet ; seulement, pour qu'un livre existe, il doit être lu.

CB – Est-ce la même chose lorsqu'il n'y a pas de reconnaissance des tiers autres que l'éditeur au sujet des ouvrages autopubliés ?

AP – Il y a toujours des exceptions, mais parce que l'auteur aura publié ailleurs auparavant. Il y a un cachet ; c'est une activité sociale, comme toutes les activités. Je ne peux pas mettre en bas de chez moi une plaque avec écrit : « libraire ». Ça ne suffira pas à accueillir chez moi des gens ; ça ne fera pas de moi un libraire.

CB – Ce qui importe le plus serait donc la professionnalisation des acteurs du marché du livre ?

AP – Est-ce que c'est la professionnalisation, finalement non, pas tellement. C'est la magie du social : à un moment on dit que quelque chose a une valeur, et il en a une : si à un moment, j'écris un journal de confinement et que je le mets sur internet, on va dire que je mets mon journal de confinement sur internet ; si demain Gallimard le publie, ça va devenir un livre. Ça ne veut pas dire que le texte est moins bon quand il est sur le blog, ou quand il est dans un livre : le texte est le même. Je ne dis pas que les gens qui s'autoéditent ont tort de s'autoéditer ; je ne dis pas que ce qu'ils font est mauvais, pas du tout. Simplement, il ne faut pas qu'ils attendent des choses qui ne viendront pas.

CB – La mort du livre souvent annoncée n'a pas eu lieu. Comment voyez-vous le futur du livre et du livre numérique ?

AP – Je n'en sais rien, mais je ne suis pas très inquiète.

CB – En étant la plus synthétique possible dans vos réponses, comment définiriez-vous un auteur, et un éditeur ?

AP – Un auteur, c'est quelqu'un qui écrit ; un éditeur, c'est quelqu'un qui lui permet de devenir auteur.

Anaïs Pournin – auteur (Evylis), chargée de coordination et de production (Le Seuil/Flammarion)

CB – Pourriez-vous commencer par me raconter votre parcours dans l'édition, ce qui vous a menée jusqu'à votre poste actuel et les différentes responsabilités que celui-ci implique ?

AP – J'ai fait un Master 2 d'édition à l'université de Nanterre, qui avait pour intitulé « Rédaction et édition de l'écrit ». Il comportait un semestre de cours puis un semestre de stage. J'ai fait un premier stage aux éditions Armand Colin, maison de sciences humaines, suivi de deux autres : un au Cherche-Midi et un autre chez Points, maison de poche des éditions du Seuil. Pour ces trois stages, mon intitulé de poste était celui d'« assistante d'édition ». Je travaillais donc sur des catalogues un peu différents : chez Armand Colin, mon travail portait essentiellement sur des ouvrages universitaires, du type « préparation aux concours du CAPES » ou autres ; quelques ouvrages de philosophie ou de droit. Il s'agissait principalement de préparation de copie, un peu d'échanges avec les auteurs, de correction sur épreuves... Ensuite, au Cherche-Midi, qui a un catalogue plus grand public et qui travaille sur des grands formats, c'était pareil : j'étais également assistante d'édition et de coordination ; il y avait donc beaucoup de préparation de copie et de préparation sur épreuve. Je travaillais également pour les éditions Sonatine, qui étaient prises en charge en termes de fabrication et de composition par le Cherche-Midi. Un troisième stage chez Points enfin, où j'ai essentiellement fait de la rédaction de quatrièmes de couvertures, des fiches de lecture, des fiches promotionnelles : il y avait pas mal de rédactionnel, y compris de briefs de couvertures pour aider les graphistes à déterminer où aller en termes de choix graphiques. Ce stage m'a permis de continuer à exercer en tant que rédactrice de quatrièmes *freelance* pour Points, ce que je fais toujours actuellement. Suite à ça, j'ai obtenu un premier CDD au sein du groupe Seuil, cette fois rattaché au sein du service des sciences humaines, mais toujours pour le poche : c'est un poste à la fois d'assistante et de coordinatrice éditoriale, dans le cadre du recouvrement de la collection « Points thématiques », qui recouvre l'histoire, la philo, les sciences, l'éco, les essais... C'est essentiellement un travail de coordination : consulter les auteurs sur les changements de visuels, faire des recherches iconographiques pour trouver des idées de visuels et aider les graphistes, revoir les quatrièmes selon une nouvelle maquette, vérifier les droits d'exploitation, entreprendre les démarches pour renouveler les contrats si nécessaire... J'ai ensuite eu un second CDD au Seuil, toujours au service des sciences humaines, en tant qu'assistante d'édition pour une collection grand format, la « Librairie du XXI^{ème} siècle ». J'avais là beaucoup de contacts avec les auteurs, je m'occupais des demandes de contrats, du contrôle d'épreuves, du collationnement, de l'établissement d'index... Pour cette collection donc, mais aussi ponctuellement pour d'autres telles que « Liber » ou « Hautes études », qui est une collection en coédition avec Gallimard et l'EHESS. J'ai également fait à ce moment un peu de travail de coordination sur les revues « Poétique » et « Communication ». Après ce deuxième CDD, j'ai été embauchée en CDI ; toujours au Seuil, mais cette fois au service fabrication. Cette fois, on est passés sur des missions davantage techniques, relevant surtout du contrôle de mise en page, contacts avec les imprimeurs, relecture des couvertures, établissement de plannings pour respecter les dates de BAT, et ce sur l'ensemble de la production du Seuil, allant du poche au grand format en passant par les sciences humaines, les revues, la littérature... J'avais peu plus d'autonomie, mais il y a toujours cette tâche du contrôle qualité/technique sur deux éditeurs tiers, fabriqués par le Seuil mais ne lui appartenant pas directement, à savoir les éditions du Serpent à Plume, qui ont fait faillite depuis, peu avant mon départ, et les éditions Anne Carrière, qui est en réalité un collectif derrière lequel se cachent aussi les Forges de Vulcain, le Nouvel Attila, La Ville Brûle... Après quatre ans et demi dans ce service, j'ai changé de décor, de maison et de poste, pour rejoindre le groupe Flammarion/« J'ai Lu », où j'exerce depuis trois mois. J'y ai un poste de « Correction et coordination » : je travaille essentiellement pour la maison « J'ai Lu », qui s'occupe du poche. Là, on coordonne une équipe de

travailleurs à domiciles, ce qui représente une demi-douzaine de correcteurs. On leur attribue les travaux de relecture ; on prépare les textes avant la mise en compo puis on les remet ensuite aux correcteurs, on contrôle leur travail. On a aussi un travail de relecture de tout ce qui passe chez « J'ai Lu », à savoir les couvertures, les revues de presse, les supports pour les représentants ou les libraires – choses ponctuelles ou plus récurrentes. Pour la partie Flammarion, j'ai une mission de coordination : je ne vois pas les textes mais les correcteurs déclarent les travaux qu'ils effectuent, ce qui me permet d'établir une sorte de planning de correction et de faire de façon mensuelle des statistiques sur les heures travaillées par chacun. C'est un des rares postes que j'ai occupés où je ne suis pas en contact avec les auteurs. C'est un service à part entière, qui est du coup indépendant de la fabrication, de l'édition, du service graphique : je suis un peu à la jonction de tout cela.

CB – Pourquoi vous être dirigée vers le milieu de l'édition ?

AP – Ce n'est pas un milieu très connu du grand public ; en tout cas, ça recouvre une réalité qui n'est pas forcément perceptible par tous et sur laquelle il y a une espèce de cliché, de préjugé. On n' imagine pas qu'il y a autant de métiers ou de possibilités. Pour l'édition, je savais vouloir faire quelque chose en rapport avec les livres. J'ai fait des études de lettres et l'objet-livre m'a toujours passionnée, du point de vue de la lecture comme de l'écriture. Les filières littéraires mettent en avant un nombre de débouchés assez limités. J'ai envisagé très brièvement l'enseignement, puis la librairie, la bibliothèque mais sans vraiment me renseigner sur les études nécessaires. L'Université de Nanterre où j'étais alors proposait un Master « Rédaction et édition de l'écrit », comportant cet aspect rédactionnel qui m'a toujours plu. En investiguant, j'ai réalisé que « édition » recouvrait une infinité de métiers. Le métier d'éditeur, qui fait rêver sur le papier, mais aussi les autres : assistant d'édition, graphiste, correcteur... Sans idée précise, je me voyais évidemment plutôt du côté éditorial, travail sur le texte. Avant mon premier stage, j'avais ce désir de travailler dans une maison d'édition littéraire, avec les grands noms de la littérature. Je me suis retrouvée par la force des choses chez Armand Colin, maison d'édition de sciences humaines, d'ouvrages universitaires et pédagogiques, ce qui a été vraiment formateur. Ce stage m'a d'emblée ouvert les horizons et évité que je me limite à un seul type de maison ou de poste. J'ai réalisé qu'il fallait investir ce milieu petit à petit, sans se figer dans des envies utopistes, idéalistes, mais pas représentatives de la réalité. Aujourd'hui, je me sens à ma place dans un poste qui n'est ni vraiment du côté éditorial, ni de celui de la fabrication ; c'est un poste hybride, qui demande beaucoup de coordination, et qui reste centré sur le texte.

CB – Qu'est-ce qui vous a motivée à vous lancer dans l'écriture ?

AP – Pour l'écriture, je n'ai pas vraiment eu d'encouragement mais plutôt un besoin, une envie de raconter des histoires, qui s'est développée très tôt. J'ai très vite aimé jouer avec les mots. Le besoin de coucher des pensées, des événements sur le papier pour les transformer, utiliser cette matière pour l'amener à un autre niveau s'est fait ensuite plus urgent. J'ai aussi participé à des ateliers d'écriture, qui en imposant des contraintes, libèrent paradoxalement l'imaginaire. C'était donc un besoin, une envie et un plaisir. Peut-être moins aujourd'hui : il y a toujours la notion de plaisir ou d'apaisement quand l'écriture a été produite, mais c'est plus laborieux que ça pouvait l'être quand j'étais plus jeune.

CB – Comment la spécificité des différentes lignes éditoriales se construisaient, et comment y intégrait-on des œuvres ou des auteurs en particulier ?

AP – Je n'ai jamais été à des postes pivots pour avoir un point de vue global et pertinent sur la question. Armand Colin est une maison centrée sur de l'universitaire, donc des ouvrages de commande, qui répondent à un besoin précis : les éditeurs vont chercher les auteurs selon leur diplôme ou leur spécialisation. Cette ligne éditoriale obéit aux règles du marché scolaire, aux

programmes, aux concours, etc. La ligne du Cherche-Midi était plutôt grand public, faite pour attirer le plus grand monde. Des biographies ou autobiographies de personnalités, pas forcément écrites par elles. Dans les faits, quelqu'un derrière faisait l'essentiel du boulot. Il y a un peu de littérature au Cherche-Midi, également grand public, quelques polars, etc. « Points » est un cas particulier. Ce n'est pas la maison la plus puissante sur le marché du poche, loin de là. Mais en tant que maison de poche des éditions du Seuil, on est sur un catalogue à la fois assez exigeant et qui a fait ses preuves, qui est prestigieux et très précis. Le Seuil est sur le devant de la scène en termes de science humaines, en grand format comme en poche. Pour ce qui est de la fiction, « Points » a fait beaucoup pour essayer de dynamiser son catalogue qui est, je le répète, assez exigeant, et a essayé d'attirer davantage de public par de multiples voies. La littérature y est un peu haut-de-gamme ; le polar marchait très bien, moins aujourd'hui, pour causes d'auteurs décédés, ou passant chez un autre éditeur ; pour attirer le plus grand monde, « Points » est passé vers du *feel good*, du « grand roman », qui est une collection de presse historique, du récit, du roman historique, de la *chick lit*, du *true crime*, et aussi un segment jeunesse, qui n'a jamais été développé. Récemment, « Points » a changé sa charte graphique, pour aller paradoxalement vers quelque chose de très littéraire, très épuré, avec de petites illustrations au lieu d'illustrations pleine page. Il y a donc à la fois une volonté de développer d'autres segments, et une volonté de ne pas renoncer à l'image de marque de « Points » : un éditeur littéraire, avec toute une charte pas forcément « snob », mais où on ne publie pas Marc Levy ou Guillaume Musso. Pourtant, Le Seuil est beaucoup plus connu pour son département de sciences humaines que pour celui de fiction. Il y a quelques années la collection « Seuil policiers » est devenue « Cadre noir », ce qui a davantage de cohérence puisqu'on avait déjà « Cadre rouge » sur la fiction française et « Cadre vert » sur la fiction étrangère. Ce qui gravite autour est le « hors-collection » où s'établissent les « chartes auteurs » dont je reparlerai. Le Seuil a récemment recruté une editrice spécialisée dans la littérature « accessible », à destination du grand public. Cette volonté répond donc à un besoin financier ; mais dans la stratégie de la ligne éditoriale de la maison évoquée par Hughes Jallon, le président, il n'est pas non plus question de renier l'image que peut avoir Le Seuil, qui a un certain rayonnement même si le chiffre d'affaires n'est plus trop au rendez-vous. Le but est d'innover par certains aspects, tout en conservant une identité : ils ont récemment créé un partenariat avec Delcourt, pour adapter des titres de sciences humaines en bandes dessinées. La volonté du président est d'aller vers des innovations, un peu sur de la niche. C'est déjà le cas avec les éditions du Sous-sol, qui fait de la non-fiction littéraire ne marchant pas toujours très bien, mais donnant parfois des bonnes surprises. Quant à « J'ai Lu », cette maison a un énorme catalogue, qui ne se centre absolument pas sur la part de littérature contenant ce qu'on appelle vraiment des textes « littéraires ». Il y a quand même de grands auteurs chez Flammarion et qui passent en poche chez comme Houellebecq ou Olivier Adam, mais ça reste une partie moindre du catalogue. On y mise plutôt sur la romance contemporaine, historique, érotique. Ce sont d'ailleurs souvent des traductions inédites de romans anglo-saxons qui passent directement en poche. On trouve aussi de la littérature « féminine contemporaine », un peu *girly* ; des documents parfois polémiques sur des sujets racleurs ; une grosse partie bien-être et développement personnel avec « Points vivre », et qui marche très bien. On voit enfin une grosse partie sur les littératures de l'imaginaire avec de la *fantasy*, des romans d'anticipation, et des romans *young adult*. « J'ai Lu » a publié notamment *Le Trône de fer* en poche. Ce segment montre une volonté de faire du grand public, avec des textes très accessibles.

CB – Comment définiriez-vous le genre du « roman », comparativement à d'autres genres qui ne relèveraient pas de la littérature ou d'autres genres de la littérature ?

AP – Je dirais deux choses : d'abord, j'estime que tout auteur part d'une manière plus ou moins explicite de quelque chose qu'il a vécu, ressenti, imaginé, et décide ensuite de le coucher sur papier, de manière un peu brute au début. L'idée est celle de la transformation de la réalité, qui crée le roman. « Romancer » une réalité ou une idée, avec l'intervention de la subjectivité de chacun, renvoie à un détachement du réel, même si paradoxalement des romans sont très réalistes et d'autres

s'en éloignent. Soit créer quelque chose de très éloigné de ce qu'on connaît, comme dans la *fantasy* ou le fantastique ; soit de créer une autre réalité pouvant ressembler à la nôtre mais avec interventions d'un regard, d'un avis. Mais l'intervention d'une subjectivité peut être aussi le choix d'avoir un regard neutre sur les choses, ce qui différencie le roman d'un genre comme le document ou le journal intime. La deuxième chose est le style, le choix des mots, sans pour autant être dans quelque chose de rythmique – on basculerait alors dans la poésie. Dans ce qui crée le roman, il y a l'idée que l'auteur aime manipuler la langue, fait un choix d'assemblage de mots, qu'il crée sa plume et son empreinte particulière. On n'est pas dans l'écriture journalistique, factuelle, à moins d'un choix conscient de l'auteur d'être dans cette démarche-là, ce qui est un style en soi. En tant que personne qui écrit, j'aime l'idée de partir de quelque chose que j'ai vécu, quitte à le poser d'abord de manière un peu brute et factuelle sur le papier, puis de le retravailler, de le remanipuler en faisant attention au choix des mots : remplacer un mot par un autre, faire attention aux synonymes et aux répétitions... On construit quelque chose qui doit avoir une cohérence, mais aussi une beauté.

CB – Quelles vont être les attentes et les exigences qui vont amener un éditeur à publier un manuscrit, que ce soit un primo-romancier ou un auteur déjà établi ?

AP – C'est une question compliquée. Qu'est-ce qui détermine les exigences d'un éditeur ? Ce milieu fonctionnant beaucoup au copinage – on passe des manuscrits parce que c'est le fils de machin, etc. – fait que les romans qui paraissent en ayant été bêtement et méchamment envoyés à un service de manuscrits sont une proportion assez moindre. Quand bien même un roman est choisi, un énorme travail de réécriture, chapitre par chapitre, est souvent fait entre l'éditeur et l'auteur, surtout en fiction. Au sujet de l'exigence, on voit beaucoup de romans ou autres qui, à l'état brut, nécessitent beaucoup de travail. Quand ils arrivent au moment de la prépa, ils ne sont vraiment pas propres. Le texte ne va pas nécessairement passer à la trappe sous prétexte que le manuscrit n'est pas niquel, surtout si l'auteur a déjà un nom, même si en tant qu'autrice, j'ai tendance à dire que quand on envoie un manuscrit à un éditeur, il vaut mieux au maximum éviter les fautes d'orthographe, avoir une grammaire et une syntaxe irréprochables. Il y a ensuite ce que sous-entend cette question, à savoir la présence d'une ligne éditoriale, de collections, et le besoin d'une cohérence à faire paraître tel titre dans telle collection, pourquoi et comment. On voit des éditeurs qui croyaient beaucoup à tel texte ne rentrant pas dans leur propre collection, ou dans le domaine qu'ils avaient l'habitude de publier et qui, plutôt que « céder » le texte à un autre éditeur, n'ont pas hésité à prendre la place de l'éditeur dans une collection qui n'est pas la leur pour faire paraître ce titre. Il y avait notamment une volonté de l'éditeur de faire paraître Edouard Louis dans la collection « Cadre rouge », alors qu'il aurait pu être publié hors collection. Quand un éditeur a un coup de cœur pour un auteur, il va tâcher de l'accompagner quoi qu'il arrive, même si ça signifie de ne pas forcément le publier dans sa collection ; mais on a aussi vu des projets qui passaient d'éditeur en éditeur. De plus, il faut prendre en compte la personnalité de l'auteur, qui peut être compliquée. Perrine Desproges, pour sortir une anthologie Desproges, a créé les éditions du Courroux plutôt que de poursuivre avec Le Seuil. Sa vision, son envie ne donnaient pas la possibilité de s'entendre sur la forme, l'objectif, les coûts. Certaines maisons sont créées pour accueillir des projets qui ne rentrent dans aucun cadre, ou pour lesquels on n'arrive pas à trouver un terrain d'entente. Un auteur doit être prêt à faire des concessions quand il envoie un manuscrit et qu'il est contacté par une maison d'édition, doit être ouvert à la critique et être capable d'entendre qu'il y a un travail qui est nécessaire ; il est rare qu'on accepte tel quel. L'éditeur a une vision plus globale et plus juste du marché, et qu'il est plus à même de dire : « si vous voulez que ça rentre dans une collection, il faut plus axer là-dessus ». Ça peut être frustrant : un éditeur peut demander une V2, de repenser le roman, ce qui demande énormément de travail, mais sans aucune garantie d'être publié au final. Il est tout à fait possible que la V2 ne soit pas acceptée, ce qui n'est pas une position évidente pour l'auteur.

CB – Comment se déroulent les rencontres avec les auteurs ? D'autre part, comment travailler avec l'auteur sur son texte et l'amener à considérer les suggestions qui lui sont faites ?

AP – L'édition est un milieu qui fonctionne beaucoup au copinage, à l'affect, au réseau et au piston. On est souvent publié parce qu'on connaît tel éditeur ou un ami à lui. C'est à double tranchant : des relations amicales qui préexistent entre l'auteur et l'éditeur peuvent servir le projet, parce qu'on est francs l'un envers l'autre. Mais ça peut être aussi moins simple pour la même raison : si on a des choses pas faciles à faire entendre sur un retravail à faire, des corrections à montrer, ça peut être plus difficile à faire passer justement parce qu'on est amis. En tant que fabricante j'ai été amenée à être un relais entre l'auteur et l'éditeur ou le correcteur ; là encore, tout dépend beaucoup de la personnalité de l'auteur comme de l'éditeur : un auteur peut être à l'aise parce qu'il connaît les rouages, ou que c'est dans son caractère, et faire confiance aux professionnels de l'édition, apprécier les suggestions, remercier. A l'inverse, des auteurs primo-romanciers mais aussi d'autres très installés peuvent être pénibles, se crisper sur les corrections, vouloir voir chaque modification, même si c'est une virgule. Il faut trouver un juste milieu : c'est un devoir de reporter à l'auteur des incohérences ou des erreurs, mais l'auteur ne doit pas stresser et vérifier tout ce qui a pu être ajouté ou complété. Dans les sciences humaines, l'idée est le fond ; l'auteur peut accepter les modifications qui ne sont pas discutables, si elles ont plus à voir avec la forme. C'est beaucoup moins simple dans le domaine de la littérature. Intervenir dans un texte de fiction, c'est intervenir sur le style, et l'auteur peut le prendre personnellement. Concrètement, l'auteur se déplace ou échange par mails, peut vouloir discuter, voir le jeu de la correctrice, faire valoir ses justifications. C'est encore une fois du cas par cas. Le cas des livres polémiques est un peu particulier : là, un bras de fer s'engage entre l'éditeur, qui souhaite que l'auteur édulcore son propos pour éviter les problèmes juridiques à publication, et l'auteur qui peut tenir particulièrement à une phrase, un mot, un paragraphe. Le deuxième livre d'Edouard Louis, *Histoire de la violence*, comportait assez d'informations pour remonter à une certaine personne, qui a souhaité attaquer Le Seuil pour atteinte à la vie privée et diffamation. Dans le troisième livre, l'auteur souhaitait traiter un homme politique connu d'assassin, et était très réticent à l'idée de changer quoi que ce soit. A l'éditeur de faire valoir ses arguments de vente, de prise de risque en publiant, de confiance en l'auteur en échange d'une confiance de ce dernier à l'éditeur. C'est aussi de la stratégie, de la pédagogie de part et d'autre.

CB – D'où peuvent naître les conflits entre un auteur et son éditeur, et comment les résoudre ?

AP – Sur comment s'exerce l'autorité, ce qui importe est la confiance et le respect mutuel. Chacun a ses compétences et son domaine d'expertise, peut laisser l'autre évoluer sur le sien propre, et se faire confiance en cas de situation problématique. L'auteur est propriétaire de son « bébé », mais l'éditeur a une vision plus globale du marché. Il ne part pas de rien, mais s'appuie sur une vision du marché, ou de la collection dans laquelle le livre va sortir : ce qu'on en attend ou ce que le lecteur espère. Il ne s'agit pas non plus pour l'auteur de renier son travail. A chacun d'être capable de lâcher du lest, tout en étant ferme quand c'est nécessaire sur des points polémiques ou juridiques. C'est aussi une question de volonté d'à quel point un auteur a envie d'être publié. Un besoin de reconnaissance ou une envie de partager son travail, son œuvre, ne va pas forcément sans concession ; c'est un prix à payer pour obtenir un certain rayonnement. Parmi les auteurs qui ne trouvent pas leur public ou même d'éditeur, beaucoup s'autoéditent. Les maisons à compte d'auteur demandent à l'auteur de participer financièrement à la publication. Pour moi, l'idée est celle d'un effort mutuel, réciproque.

CB – Le plus important dans la relation entre un auteur et son éditeur est-il le contrat, la relation de confiance, l'affirmation de son expérience par l'éditeur ?

AP – Le respect et la confiance mutuels, pour aller ensemble vers un projet commun. Essayer de ne

pas braquer ni brusquer, faire en sorte que tout se passe le mieux possible. Certains sont pénibles, à prendre avec des pincettes, d'autres disponibles et charmants. L'éditeur doit savoir s'adapter ; on ne peut pas non plus traiter tous les auteurs de la même façon selon qu'ils sont jeunes, âges, primo-romanciers, anciens, qu'ils ont fait leurs preuves... Et en même temps, l'auteur doit aussi avoir une position, une posture d'humilité vis-à-vis de l'éditeur qui lui donnera des conseils avisés, du moins en accord avec la ligne éditoriale et avec ce qu'on attend de lui. Mais quand bien même ce milieu fonctionne beaucoup au copinage et aux relations d'amitié qui préexistent entre l'éditeur et l'auteur, il est évidemment fondamental qu'un contrat vienne un peu asseoir le partenariat ; pour qu'il n'y ait pas de problème pas la suite, qu'on soit d'équerre sur qui touche quoi, comment, à quel moment, dans quelles conditions. Mais il faut aller au-delà de ça, sinon, si on est juste sur un contrat d'édition bête et méchant, rien n'empêchera l'auteur, dans un futur proche, d'accepter de quitter la maison d'édition pour une autre, si les conditions financières y sont plus avantageuses. Derrière cette base, un vrai lien doit se créer, et c'est souvent le cas. Alix Penan, responsable de la littérature chez Flammarion et auparavant éditrice aux éditions de L'Olivier, a emmené quelques auteurs avec elle quand elle est partie, notamment Olivier Adam. Dans ses remerciements ou même dans le corps du texte, ce dernier parle d'ailleurs souvent de ses liens avec son éditrice, qui l'a accompagné depuis le début, et qu'il ne voyait pas quitter. C'est un auteur qui a besoin d'être rassuré et encadré. Il a su trouver en la personne d'Alix ce soutien qu'il attendait ; il était donc important pour lui que ça se poursuive. Voilà pourquoi il y a le contrat, mais aussi la suite, bien au-delà.

CB – Comment l'instance éditoriale peut se projeter dans les attentes sur lecteur pour se démarquer sur le marché ?

AP – C'est le rôle des équipes presse et marketing. On vit à une époque ultra-connectée, où les réseaux sociaux prennent de plus en plus d'importance, et les maisons d'édition ont tout intérêt à avoir une équipe dédiée au digital : webmarketing, animation des réseaux sociaux, etc., pour porter les livres auprès du public jeune et connecté. Tout ceci est aussi dépendant du genre : pour la littérature un peu « classique », on appréciera un passage à *La Grande Librairie*, des articles, une double page dans *Le Monde des livres*, un passage à la radio, sur France Culture... Pour ce qui est davantage grand public, ou ce qui veut toucher un public jeune, c'est essentiel de passer par les réseaux sociaux pour assurer un rayonnement : un jeu-concours pour gagner tel livre ; un partenariat avec *Babelio* ou des booktubeuses, des boîtes de livres... Chez « J'ai Lu » une équipe marketing de plusieurs personnes dédie chacune à un certain secteur : une pour la littérature féminine dans son ensemble, un autre pour le polar, une sur l'imaginaire... La partie « promo » va se rapprocher de médias ou de supports un peu différents selon le genre : magazines féminins, invitation de l'auteur à des salons sur le fantastique... Il y a un recul de la presse écrite, qui certes marche, mais dans une moindre mesure qu'auparavant. Ce qui est important aujourd'hui, c'est le *buzz* sur Facebook ou Instagram ; relayer le bouche-à-oreille virtuel. Un petit film promotionnel ou des QR codes pour trouver un extrait de musique dans le livre ne remplacent pas une signature en librairie, ni une apparition télé ou radio ; mais ça pourrait avoir de plus en plus d'impact aujourd'hui, surtout sur le public jeune, qui lit de moins en moins et qui a besoin d'être un peu interconnecté. Beaucoup de choses dépendent du public visé. Evidemment, les classiques peuvent exister au-delà même de la promotion ou des publicités. Il y a l'objet-livre en lui-même, qui peut être original dans sa charte graphique, ou *via* un bandeau, une citation de presse, un sticker indiquant « déjà tant de lecteurs », si le livre a eu un prix littéraire.... Tout ça participe au rayonnement du livre en librairie. De façon plus étendue que ces accessoires qu'on trouve sur le livre, il y a également toute la PLV²²³ : stock-pile, encarts, marques-page, etc., qui sont également des opérations promotionnelles pour encourager à la lecture. Le marketing chez « J'ai Lu » marche énormément sur des opérations que font souvent les maisons de poche pendant l'été : l'offre d'un *goodie*, d'un tote-bag, d'une gourde ou d'un livre pour plusieurs autres livres achetés. Beaucoup de films sont des adaptations

²²³ Publicité sur lieu de vente.

cinématographiques de livres ; là aussi, il y a tout un terrain à investir : remplacer la couverture par l’affiche du film, faire gagner des places...

CB – Comment un prix littéraire peut-il aider au succès d’un livre ou à la carrière d’un auteur ? Comment se déroule le travail de promotion d’un l’auteur primé ?

AP – Il faut savoir pour les prix littéraires les prix les plus prestigieux : Goncourt, Renaudot, Femina, Médicis... qu’on est quand même sur quelque chose de truqué. Tel auteur, tel éditeur connaît telle personne dans le jury, etc. Il faut être lucide sur le fait qu’il y a des logiques, des quotas : une femme l’a une année, donc plutôt un homme l’année suivante ; faire gagner *l’outsider* une année... Ça représente des chiffres de ventes non négligeables, mais je trouve qu’il y a des Goncourt qui ne mériteraient pas d’être des Goncourt. Ce sont les gros acteurs qui sont primés : Gallimard, Grasset, le Seuil un petit peu. C’est assez rare que des petites maisons obtiennent les plus grands prix. Evidemment, il existe maintenant un nombre de prix infinis : on trouve même le Prix des Prix, qui récompense parmi tous les ouvrages primés, le « meilleur », le Prix du Style, le Prix de la page onze... tous les prix ne sont pas prescripteurs. En jeunesse, les prix, qui n’interviennent pas du tout à la saison des prix littéraires qu’on connaît – ne sont absolument pas prescripteurs et ne changent pas grand-chose, à part pour la BD jeunesse, via Angoulême. 2014 a été l’année d’obtention d’au moins trois prix très prestigieux, juste pour Le Seuil : le Goncourt pour *Pas pleurer* de Lydie Salvayre ; le Prix Décembre pour *Sigmund Freud, en son temps et dans le nôtre* d’Elisabeth Roudinesco ; le Prix Médicis pour *Terminus radieux* d’Antoine Volodine en « Cadre rouge », un Femina. Les maisons d’édition sont dans les *starting-blocks* pour les prix littéraires : c’est un processus dans lequel la fabrication est très importante. A partir du moment où un titre est toujours en liste à la deuxième ou troisième sélection, on va prévoir avec les fabricants le scénario où on obtient le prix. Une place au planning est réservée pour tirer à tant d’exemplaires, un fichier de bande est envoyé en amont à l’imprimeur. Tout est pensé de telle sorte qu’au moment où le prix tombe, on le sait en général quelques heures en avance ; jusqu’à une semaine pour les prix un peu moins prestigieux. Pour les grands prix – le Goncourt, le Femina, le Renaudot – on le sait à 13h, comme tout le monde, ou un quart d’heure avant : il faut pouvoir être très réactifs. Si le titre en question obtient le prix, cette préparation en amont avec l’imprimeur permet de lancer tout de suite la réimpression du livre, qu’il n’y ait pas de temps mort ni de rupture en librairie, et surtout que le livre soit très vite mis en avant avec sa bande « Prix Goncourt ». Le plus prescripteur est le Goncourt des lycéens ; le Seuil l’a eu en 2018 pour *Frère d’âme* de David Diop en « Cadre rouge ». On considère qu’il a été assez décevant, malgré ses 200 000 exemplaires. Un Goncourt des lycéens peut tabler sur le double, voire le triple. En général, on prévoit aussi plusieurs jours après des places au planning chez l’imprimeur au cas où le succès serait vraiment au rendez-vous et qu’il faille imprimer : évidemment, imprimer 100 000 exemplaires ne prend pas le même temps que 6 000. En 2019, L’Olivier, qui appartient au Seuil, a eu le Goncourt, pour *Tous les hommes n’habitent pas le monde de la même façon* de Jean-Paul Dubois ; celui-ci marche extrêmement bien : en fin d’année, le livre était déjà à plus de 500 000 exemplaires. Là encore, tout avait été calibré, même si on ne s’y attendait pas forcément et que ça a été une belle surprise pour le groupe. Pour ce Goncourt-là, ça s’est ensuite traduit par un passage de Jean-Paul Dubois le jour même au journal télévisé, qui a ensuite rejoint les locaux de L’Olivier où une petite sauterie avait été organisée en son honneur. Ça veut souvent dire une bonne semaine de promotion intense pour l’auteur, des invitations à la télé ou à la radio. Le retentissement est en général assez important dans la presse et dans les différents médias. Un Goncourt est énorme, pour un auteur. On dit que le Goncourt multiplie environ par dix les ventes d’un livre ; au moment où Lydie Salvayre l’a obtenu, on était autour de 40 000 exemplaires, et on a terminé à environ 350 000. Jean-Paul est passé de 60 000 à plus de 500 000. Indépendamment du tirage fait avec la bande, on peut aussi envoyer des bandes aux libraires pour qu’ils recouvrent eux-mêmes les livres, qu’aucune vente ne soit perdue.

CB – Y a-t-il des « auteurs-marques », dans ces maisons d’édition ? Bénéficient-ils d’un

traitement particulier ?

AP – Oui, bien sûr : il y a des traitements particuliers. En général, on autorise l’auteur à regarder ses premières épreuves seulement. Mais on va souvent autoriser les auteurs qui ont fait des bonnes ventes, les auteurs « maison », ou ceux qui sont dans la maison depuis longtemps, à voir leurs deuxièmes épreuves, voire le BAT, à regarder toutes les corrections proposées. On va les bichonner sur le processus de fabrication, autoriser une remise de manuscrit plus tardive... C’est dû soit à une notoriété – on a tout intérêt à le garder au catalogue, donc on fait ce qu’il faut – soit au fait que ce sont des auteurs anciens et qu’on a pas envie non plus de voir s’en aller, mais pas pour les mêmes raisons : ils participent à l’image de la maison, à son standing. Ça peut être les deux : un auteur qui vend extrêmement bien, et qui en plus est la parfaite illustration de la ligne éditoriale, de ce que la maison cherche à faire rayonner à l’extérieur. Le Seuil est aussi assez amateur des « chartes auteurs » : certains auteurs ne sont pas publiés dans une collection, sont hors-collection mais ont leur propre charte, avec une typo spéciale pour leur nom, des illustrations qui appartiennent au même univers, au même genre, pour que ce soit très identifiable en librairie. C’est le cas pour certains auteurs au Seuil qui peuvent avoir leur identité. Je l’ai aussi constaté chez « J’ai Lu » : Nora Roberts, qui est extrêmement prolifique, a sa charte graphique. La couleur peut changer selon la couverture, mais en on a toujours cette typo, cette police qui revient, avec au-dessus du nom de l’auteur, sur le plat 1, « Déjà 400 millions de lecteurs dans le monde ». Paulo Coelho a aussi une charte bien à lui : le nom de l’auteur est dans une police particulière, et les illustrations sont toujours dans une certaine gamme de teintes, plutôt pâles. On parle ici de deux auteurs très prolifiques, qui se vendent très bien, donc on a tout intérêt à les distinguer des autres en librairie. Je ne pense pas avoir travaillé dans des maisons d’édition qui se reposent vraiment sur *un* auteur ; mais certaines maisons vont savoir un ou deux auteurs-phares, à qui ils dédient une charte particulière, pour les rendre identifiables entre mille : Marc Levy, Guillaume Musso chez Calmann-Lévy maintenant, Catherine Pancol chez Albin Michel, dont la charte est très colorée et « *girly* ». Il y a évidemment un traitement particulier, qui a à voir avec la notoriété de l’auteur, le succès de ses livres, mais aussi son ancienneté dans la maison : on peut avoir envie de mettre en avant un auteur qui est auteur historique, qui a fait ses preuves, qui peut-être au fil du temps se vend un peu moins, mais qui reste fidèle.

CB – Le passage en poche est-il manière de rebondir sur un succès et d’appuyer la renommée de son auteur, ou bien un moyen de redécouvrir ce dernier ?

AP – Pour un auteur, passer en poche est un vrai signe de reconnaissance. Tout auteur a envie de passer en poche, parce que c’est une seconde vie pour son livre, c’est plus de temps sur le marché. Un grand format reste en avant dans les librairies de trois à six mois, un peu plus si succès exceptionnel, alors qu’un poche, même sorti il y a plusieurs années, peut toujours être facilement trouvable ou commandable, mis à l’honneur s’il vend bien. Des livres en grand format qui ne se sont pas bien vendus ne passent pas nécessairement en poche, et du coup sont difficiles à trouver : on sera obligé de les commander d’occasion sur Amazon. Il y a donc cette problématique de la pérennité, de la postérité, du prolongement du rayonnement d’un livre. J’ai pu observer deux choses : un groupe d’édition avec sa propre maison de poche, comme Le Seuil avec « Points », ou Flammarion avec « J’ai Lu », veut mettre en avant les auteurs de son catalogue, donc va multiplier les parutions de poche des auteurs « maison ». Pour Flammarion, ça sera aussi les auteurs de chez Autrement ou Pygmalion ; au Seuil, aussi L’Olivier, Sous-sol, Métailié. Il y a ensuite les achats à l’extérieur, pour lesquels les critères de parution en poche ne sont pas les mêmes : l’auteur doit être un peu connu, ou qu’il y ait des chiffres énormes pour le grand format, un bouche-à-oreille très important, beaucoup de presse... tout un *buzz* pour que les enchères soient importantes et donnent envie à l’éditeur de poche de se mouiller, de mettre la main au portefeuille pour l’avoir dans son catalogue. Pour les auteurs « maison », il y a une logique : les ventes en grand format doivent atteindre un certain seuil, mais moindre que pour un achat extérieur. Il y a l’idée d’une continuité,

d'un cycle : ça commence en grand format et ça se termine en poche. Le passage se fait en général entre six et huit mois après la parution : ses ventes se sont épuisées, c'est le bon moment. Mais des livres se vendent extrêmement bien en grand format et n'ont pas intérêt à passer en poche : le prix de vente étant plus élevé, autant continuer l'exploitation en grand format. Je pense notamment au *Capital au XXIème siècle* de Piketty, paru en 2013 et passé en poche en 2019. Il y a d'ailleurs pu avoir des conflits sur d'autres titres, ou des désaccords entre l'éditeur poche et l'éditeur grand format d'un même groupe : l'éditeur poche pressurise pour le passage et l'éditeur grand format résiste en argumentant, que le livre se vend très bien et va attendre que les ventes grand format s'essoufflent. *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes, hormis une édition limitée chez « Points » fin 2019, n'a jamais été passé en poche de façon pérenne. Ce livre est sur toutes les listes de réimpression avec des tirages de l'ordre de 5 000 exemplaires, et on est au moins au quarantième tirage. Il y a encore d'autres logiques à passer en poche, comme des concessions : si un auteur d'habitude bon vendeur a moins bien marché, mais qu'on trouve d'ordinaire en poche, on passera aussi celui-ci. Un éditeur poche table toujours sur un taux de transformation de cinq ou dix. L'idée est l'intérêt d'un nombre de ventes plus important, en raison du prix de vente moindre. On connaît enfin tous les avantages du poche : le côté pratique, transportable.

CB – Quel est votre regard sur le rayonnement du livre d'un auteur à l'étranger ? Avez-vous eu des retours d'auteurs sur leur intérêt et leur avis sur la question ?

AP – Au Seuil, c'est assez segmenté : chaque chargé de droit a tel ou tel pays en charge. Les droits étrangers ont toujours été très importants, au Seuil. Ils ont toujours réussi à tirer leur épingle du jeu, même pendant des périodes troublées, ou des années moins bonnes financièrement. Beaucoup de ces ventes se font en Europe, mais on peut avoir des choses plus inattendues, des pays plus exotiques. La vente à l'étranger intervient essentiellement au moment du grand format : c'est au moment de la mise en composition du livre, quand l'attachée de presse approche les journaux, que les chargés de droits étrangers réfléchissent à des pays où éditer le livre. C'est un travail très précis, qui détermine quelle maison approcher selon le public du livre. 2014 a été une année importante dans ce domaine : Edouard Louis et Piketty sont les deux titres du Seuil qui se sont le mieux vendues à l'étranger. Evidemment, le fait qu'un titre ait un prix littéraire, notamment le Goncourt, va amener les éditeurs étrangers à se rapprocher de la maison pour demander ses droits. Il y a enfin les événements, comme Francfort, Londres, qui permettent de faire rayonner les livres.

CB – Quel peut être l'intérêt du jugement amateur ? Peut-il aider au rayonnement du livre, être un outil pour un éditeur ?

AP – Il faut vivre avec son temps, mettre à profit ce qui peut l'être. Les réseaux sociaux sont une part énorme de la vie des moins de trente ans. Si on veut amener à la lecture les jeunes, qui lisent de moins en moins, il faut passer par ces canaux. On perd évidemment en qualité et en légitimité, mais si ça permet que le livre continue à se vendre et à rayonner, il faut s'en servir et l'utiliser. C'est ce que beaucoup de maisons d'édition font : « Points » a des partenariats avec un panel de booktubers et de blogs. En échange du livre à sortir, obtenu gratuitement, la bloggeuse ou le blogueur, la booktubuse met en avant le livre sur sa plateforme. Ça permet un rayonnement qui peut faire la différence dans les ventes, en étant un canal touchant un type particulier de public. Le public de *La Grande Librairie*, de France Culture, ou qui lit la presse littéraire n'est pas le même que ceux qui vont aller sur Youtube ou sur un blog. Ça ne marcherait pas pour tous les types de livres. Des blogs qui acquies une vraie notoriété, et une légitimité presque égale à la presse écrite, même si dans un genre un peu différent. Il est arrivé que des quatrièmes de couvertures ne citent pas la presse écrite mais un blog, ça a prouvé ses effets. Ce n'est pas à négliger : c'est une autre forme de promotion du livre. On le voit dans les encarts publicitaires pour les films, qui citent maintenant, des comptes lambda de téléspectateurs. On met en avant ce qui peut parler aux plus jeunes, à la société actuelle. Pour des encarts publicitaires de livres, on ne va pas citer *Lire* ou *Le Monde des*

livres, mais un lecteur banal ou une personnalité un peu *mainstream* qui s'exprime. On peut avoir sur les bandeaux des livres, au lieu d'un « prix Goncourt » ou « Déjà 100 000 lecteurs convaincus », une citation d'un autre auteur ou d'une personnalité, qui pourra encourager les ventes.

CB – Que pensez-vous de la précarisation d'une grande partie des écrivains aujourd'hui ?

AP – On ne peut que le constater : c'est un milieu où très peu d'écrivains arrivent à vivre de leur plume. Ça se recentre sur un petit nombre, et d'autres font ça en marge d'autres activités, puisque la seule publication de leurs livres ne suffit pas. Beaucoup d'auteurs ont pu vivre de leur plume il y a encore quelques années, et aujourd'hui vendent moins, parce le marché du livre est surchargé. Il y a tellement de nouveaux titres tout le temps que c'est difficile, à la fois pour un primo-romancier de se faire sa place, et pour un romancier installé de la conserver. Heureusement, plein de petites maisons d'édition, qui ont tendance malheureusement à se faire bouffer par les grosses, gardent l'initiative de privilégier des jeunes auteurs, choisissent de faire confiance et de se lancer dans une aventure. Bien sûr, les grosses maisons, dans la mesure où elles ont un certain budget, peuvent l'utiliser intelligemment en continuant à promouvoir les auteurs qui ont fait leurs preuves, qui ont du succès, et qui permettent la pérennité d'une maison, mais aussi utiliser ce budget pour prendre un peu de risques et faire de la place à d'autres auteurs plus jeunes. La collection « Arpège », chez Stock, privilégie justement plutôt des primo-romanciers. Il y a aussi un geste, une confiance, un optimisme de l'éditeur dans le succès futur d'un titre. La situation reste très compliquée pour beaucoup d'auteurs, qui n'arrivent pas à en vivre : ça tue des vocations, évidemment, et il faut aussi se dire qu'on est à une époque où de plus en plus de gens écrivent. Certains avec plus ou moins de succès, pas forcément parce qu'ils ont écrit mieux mais parce qu'ils ont le réseau, ou qu'ils ont été au bon endroit, au bon moment. C'est un vrai problème et les grosses maisons pourraient être en mesure d'y remédier ; en tout cas, d'accorder un budget, de parier sur des auteurs pas *bankables*, confidentiels au début. On le voit bien dans toute l'histoire de la littérature : des tas d'auteurs n'ont jamais été connus de leur vivant, et sont devenus des auteurs classiques, considérés comme des génies littéraires, après leur mort. Malheureusement, la reconnaissance d'un auteur ne se fait pas forcément de son vivant.

CB – Quelle politiques de couverture numérique des catalogues avez-vous observé ? Quid des politiques de prix ?

AP – Toutes les maisons pour lesquelles j'ai travaillé le pratiquaient. Il y avait toujours une clause numérique dans les contrats. Au Seuil quand le numérique commençait à exister, quelqu'un avait comme mission d'envoyer aux auteurs des avenants à leur contrat sur la partie numérique, pour qu'ils acceptent de céder leurs droits. Ce n'était pas toujours une mince affaire : dans certains cas, les auteurs pouvaient être décédés et les ayants-droits pouvaient être très à cheval sur la propriété intellectuelle, et ne voyaient pas d'un bon œil le numérique. Toutefois, il ne faut pas se leurrer : le numérique représente une part très moindre des ventes de livres. *Pour en finir avec Eddy Bellegueule* a terminé quasiment à 150 000 ventes papier, mais 10 000 en numérique, soit une division par dix des ventes, et ce chiffre est énorme pour un livre numérique. Je ne parlerais pas de « politique » pour Le Seuil, mais plutôt d'une espèce d'automatisme de produire l'ePub avec ce que ça peut comporter comme problèmes : pour un livre illustré, il faut demander les droits de reproduction pour les deux versions. Ce n'est pas un terrain très investi, car l'ePub reste juste la version numérique du livre ; il y a peu d'enrichissement, qu'on peut voir dans d'autres maisons plus avant-gardistes, où en tout cas plus positionnées sur la question. De mon expérience, le numérique est juste le livre sous un autre support. Le fait qu'il ne décolle pas s'explique en partie par le prix de vente trop élevé. Dans la tête des gens, c'est quelque chose d'immatériel, donc qu'on s'attendrait presque à voir bradé à un ou deux euros. Ce qui est impossible, puisque comme pour le papier rentre en compte la question des droits d'auteur, et que ce serait déprécier la valeur du livre que de le vendre si bas. Le livre reste la propriété de l'auteur, et on ne peut pas le brader comme on ferait

sur une brocante. C'est un marché à investir. Le peu d'initiatives que j'ai vues a été très vite abandonné : « Points » avait notamment eu l'idée de nouvelles numériques inédites, écrites par des grands noms du catalogue, et sur abonnement : ça n'a pas bien marché et été mis sur le banc de touche. Il peut y avoir des initiatives tout à fait louables, mais qui représentent une partie moindre de l'exploitation du livre : « J'ai Lu » propose ponctuellement des nouvelles numériques de grands noms d'auteurs, mais détachées de l'œuvre, comme un préquelle à une série de *fantasy* ou d'imaginaire.

CB – Pour essayer de faire face à la surproduction éditoriale, ou au filtre de la sélection par les éditeurs, beaucoup d'écrivains vont aujourd'hui se tourner vers des plateformes d'autoédition en ligne. Cela menace-t-il la relation entre l'éditeur et l'auteur ?

AP – Ce sont deux choses différentes. Il faut être lucide sur le fait qu'un auteur autoédité n'aura jamais la même reconnaissance qu'un auteur publié dans une maison reconnue, littéraire, etc. Je parle de reconnaissance littéraire, de postérité ; pas forcément de succès. On a bien vu celui de *Fifty Shades of Grey*. Ça ne figurera pas au panthéon des grandes œuvres littéraires, et ça aura une postérité extrêmement relative et limitée. L'initiative des maisons à compte d'auteur ou l'autoédition est bien sur le principe : tout le monde ne peut pas trouver sa place sur le marché littéraire. Il y a trop d'auteurs, trop de manuscrits, et après, chaque maison a ses exigences, et certaines se retrouvent avec des textes qui n'ont leur place nulle part. Il est donc bien que cette possibilité-là puisse émerger pour des auteurs, d'avoir un rayonnement quoique peut-être un peu relatif. Il y a des pépites qui s'y cachent mais il faut rester prudents : beaucoup de choses sont aussi, ou doivent être extrêmement médiocres, et c'est aussi pour ça que ces auteurs-là n'ont pas trouvé leur public. Parce que la qualité n'est pas au rendez-vous. Je ne pourrais pas dire en quelles proportions mais une majorité de livres autoédités le sont parce que ça ne « méritait pas » une place dans une maison davantage reconnue. Ça a été le cas dans l'histoire de la littérature, d'auteurs qui se sont fait rejeter par toutes les maisons d'édition et qui finalement ont trouvé leur place et le succès, donc tout est relatif. J'ai une expérience de l'autoédition : j'avais envoyé trois de mes nouvelles à Evylis, qui est une maison d'édition à compte d'auteur, et deux ont été choisies pour paraître dans un recueil collectif. J'ai signé un contrat d'édition qui stipulait que je devais participer aux frais de fabrication du livre en achetant, en préachetant trente ou quarante exemplaires du livre à moitié prix. Je n'ai rencontré personne, je ne me suis pas déplacée, on m'a envoyé le contrat que j'ai renvoyé signé. Les personnes étaient sympathiques, mais je ne peux pas considérer qu'il y a eu un vrai lien d'éditeur à auteur. Dans ces maisons-là, on est plus du tout là-dedans, puisqu'on part du principe qu'on édite un peu tout. D'ailleurs, on ne m'a demandé aucun retravail : mes textes sont parus tels quels. Je ne pense pas qu'il y avait de coquilles, mais s'il y en avait eu, est-ce qu'elles auraient été corrigées ? On m'a juste montré la maquette, sans même le texte en entier. Il ne faut pas s'attendre à un standing ni à un vrai circuit. En termes de mise en page intérieure, ce ne sont pas des maisons qui ont de grosses ressources : le papier est bas-de-gamme, la couverture très, très laide. On sent bien le manque de moyens. C'est aussi un problème de l'autoédition ou des maisons d'édition à compte d'auteur : ce ne sont pas des livres qu'on va mettre en avant dans une librairie, parce qu'ils ne sont pas beaux. Je ne suis pas du tout contre, mais il faut savoir l'image que ça renvoie, qui n'est pas celle de qualité et de légitimité.

CB – On observe en France une réémergence de la figure de l'agent littéraire, qui dit chercher à rééquilibrer le rapport entre l'auteur et l'éditeur. Qu'en pensez-vous ?

AP – Je n'y connais pas grand-chose. Il est sûr que l'agent a un rôle de rééquilibrage entre la part de droits d'auteur qui revient à l'auteur par rapport à la marge que peut se faire l'éditeur. Certains sont réputés pour être des requins. Je sais qu'ils sont là pour représenter au mieux les intérêts de l'auteur, et du coup, ne vont pas se laisser convaincre facilement, avoir des conditions et des exigences très précises sur le contrat. Souvent ce sont des échanges longs, laborieux, il faut être fin stratège. C'est

une protection supplémentaire pour l'auteur, mais ce sont souvent les auteurs qui vendent déjà bien, qui ont déjà un historique... qui ont la chance de se faire représenter par ces agents-là. C'est divisé entre d'un côté les grands auteurs avec les gros requins d'agents, et de l'autre les petits auteurs qui ont du mal à se faire publier, qui ne vont clairement pas avoir la possibilité de se faire représenter par un agent.

CB – La prophétie de la « mort du livre » n'a pas eu lieu. Comment voyez-vous le futur du livre et du livre numérique ?

AP – Le livre numérique ne remplacera jamais le livre papier. C'est trop différent, des gens resteront envers et contre tout attachés au papier, à l'objet-livre. Ce n'est pas pour rien qu'on a ce qu'on appelle des « beaux-livres ». Il existe des domaines précis dans lesquels le livre numérique ne pourra pas, physiquement, se substituer à l'objet-livre ; même dans les secteurs où il le pourrait, il ne supplantera jamais le livre papier. Mais ça se démocratise quand même : on achète des liseuses, qui prennent beaucoup moins de place que des livres. J'entends l'argument « commode », « connecté », « pratique »... Mais j'ai vraiment un goût qui ne disparaîtra pas pour le livre papier, d'avoir une bibliothèque à soi qui soit physique, tangible, palpable. Pas cent cinquante titres enregistrés sur une liseuse. Pour le futur du livre, je pense que les jeunes lisent de moins en moins ; la littérature prescrite à l'école fait qu'on maintient quand même un certain niveau de lecture. Il y a un certain terrain à investir sur le livre numérique, mais qui ne serait pas juste un ePub bête et méchant du livre papier. Quelque chose qui serait plus enrichi, ludique, transversal entre différents supports, une plus-value différente, peut-être connectée, en lien avec la société contemporaine. Cela pourrait faire gagner le livre numérique en visibilité sur le marché du livre.

CB – En étant la plus directe possible dans vos réponses, comment définiriez-vous un auteur et un éditeur ?

AP – L'auteur est un producteur de contenu, si on veut vraiment le dire en termes prosaïques : il produit quelque chose. C'est un créateur, un inventeur. Il va proposer ce contenu à un éditeur. Le rôle de l'éditeur est de manipuler, de s'approprier ce contenu pour le discipliner, pour le faire correspondre à une ligne éditoriale, un catalogue, une collection. Le rôle de l'éditeur est de donner une visibilité, un rayonnement à ce contenu, dans les meilleures conditions possibles, sans l'altérer. Il peut y avoir des modifications lors du retravail du manuscrit, mais il ne faut pas attenter vraiment au cœur, au fond de l'œuvre. Il y a donc un créateur de contenu, et quelqu'un qui, sans le transformer, le rend visible et lui donne la possibilité d'une postérité, d'une visibilité au plus grand nombre.

CB – Y a-t-il un point particulier que vous voudriez aborder, ou une anecdote à raconter ?

AP – *Mémoires vives* d'Edward Snowden a très longtemps été baptisé « Projet X », pour éviter les fuites. Le nombre de personnes au courant du livre, de la teneur de l'auteur, était extrêmement limité : le graphiste, le fabricant, l'éditeur, la direction du Seuil, mais c'est tout. Il a fallu utiliser des voies un peu différentes pour garder le secret le plus longtemps possible. Normalement, on envoie le fichier Word préparé au compositeur *via* mail. Là, le texte arrivait par bouts et tout le monde travaillait en même temps dans les différents pays. On procédait à l'ancienne : le fichier était mis sur une clé USB, qui partait par coursier. De la même façon, les épreuves arrivaient par coursier, sur une clé USB, de telle façon qu'aucune info ne puisse être transférée par inadvertance. Comme deuxième anecdote, on avait décidé de traduire le titre par *Mémoire vive*, au singulier. Evidemment, quand on donne un titre d'un ouvrage, surtout quand c'est une traduction, on s'assure que le titre n'est pas déjà pris. Et en fait, catastrophe : un document avait été publié sous le même titre, donc il était impossible de le choisir à nouveau pour ce titre-là. En plus, c'est intervenu tardivement dans le processus : les épreuves étaient en cours de correction, etc. Il avait été vendu aux représentants

comme ça, on ne pouvait pas non plus complètement modifier le titre, la direction du Seuil a choisi simplement de mettre le titre au pluriel. C'est pour dire les problématiques auxquelles un éditeur est parfois confronté sur le titre.

Julia Richard – auteur (Luciférines/Le Héron d'Argent/L'Homme Sans Nom)

CB – Vous êtes l'autrice et l'illustratrice de *Faites vos jeux*, publié initialement en 2016 aux éditions Luciférines, et repris en 2018 aux éditions du Héron d'Argent. Vous êtes aussi l'autrice de *Carne*, dont la sortie est prévue en juin 2020 aux éditions de L'Homme Sans Nom.

JR – *Carne* devait initialement sortir en mars pour Livre Paris ; la sortie a été repoussée d'abord à mai, puis juin. J'avais à l'origine signé avec Midgard pour *Faites vos jeux*. Avec Asgard et Locomodo, ces trois maisons d'édition fonctionnaient ensemble comme des sous-collections, mais éditées par la même équipe dans trois maisons différentes. Ils éditaient beaucoup et avaient un gros rythme de sortie ; j'étais la prochaine sortie prévue mais suite à des problèmes financiers, ils ont arrêté leur activité et je n'ai plus jamais entendu parler d'eux. Mes seuls échanges avaient été relatifs au contrat, et je n'ai pas perdu mon temps à travailler le texte avec eux.

CB – Pourriez-vous me parler des raisons qui vous ont amenée à vous lancer dans l'écriture de fiction ?

JR – J'ai commencé à écrire à neuf ans, et plus sérieusement à quinze. A ce moment, j'ai eu une idée d'histoire, et j'ai commencé à travailler dessus, en me donnant dix ans pour y parvenir. Je n'avais eu le soutien d'absolument personne : je viens d'une famille assez traditionnelle, orientée sur les sciences ; les choses artistiques n'étaient pas du tout la priorité. Dans mon coin, je suis finalement partie sur une trilogie de *fantasy*. Après des problèmes de santé, il a été très dur de me remettre dans cette histoire-là. J'avais déjà écrit peut-être quatre-vingt pages, je ne savais pas comment les continuer mais n'avais pas envie de les virer. J'ai mis ce projet de côté, et je me suis dirigée quelques années après dans le *thriller*. J'ai écrit *Faites vos jeux* à dix-neuf ans, et je l'ai publié à vingt-cinq, j'ai donc atteint mon but. Et depuis, je continue.

CB – Avez-vous des modèles d'écriture, une filiation littéraire ?

JR – Je n'ai pas du tout fait de recherche, ou de formation dans l'écriture. J'ai un diplôme d'économie, et aujourd'hui je fais du marketing. Je n'ai pas de médium de prédilection, et je lis vraiment de tout : des bandes dessinées, des mangas, des romans, des romans graphiques ; l'inspiration peut venir aussi un peu du jeu vidéo. Je me demande seulement « Comment traiter telle problématique ? »

CB – Quand avez-vous décidé de proposer votre roman à la publication ?

JR – Assez rapidement. Après avoir fini l'histoire, l'avoir un peu retravaillée et corrigée, j'y voyais un intérêt. Il y a bien sûr des moments douloureux, où l'on se dit en se relisant : « Ce n'est vraiment pas bon ! », « Ça n'a aucun intérêt », « Je perds mon temps », « Je me ridiculise ». Mais en réussissant à relire mon histoire de manière assez fluide, en me disant qu'il y a quelque chose, j'ai fini par penser qu'il était temps de le présenter à un éditeur. Mais depuis que *Faites vos jeux* a été publié, je ne l'ai plus jamais lu. J'ai dû le rouvrir parce qu'on m'avait signalé des problèmes de maquette et des coquilles.

CB – Avant d'avoir soumis vos manuscrits à des maisons d'édition, les avez-vous fait lire à des regards non-professionnels ?

JR – Je l'avais fait avec ma mère, pour le premier tome de ma trilogie avortée. Pour *Carne*, j'ai demandé à un bon ami à moi, qui est critique et écrivain non édité. Se trouver un bon bêta-lecteur est très compliqué ; lui m'a permis de garder confiance en moi. C'est surtout pour me rassurer que

je l'ai fait lire ; mais c'est quelque chose que je devrais faire plus systématiquement.

CB – A quels éditeurs avez-vous pu vous adresser, et pourquoi ceux-ci ?

JR – Au départ, je pense que j'ai fait comme tout le monde : très naïvement, j'ai contacté les grosses maisons d'édition, qui m'ont envoyée sur les roses. Quand j'étais adolescente, j'avais sur le mur de ma chambre ce que j'appelais « Le mur des lamentations », où j'avais accroché toutes les lettres de refus. Il y en avait d'absolument infectes, avec des fautes de frappe, signé du service des manuscrits ou du secrétariat. Dans le lot, j'en avais quand même eu une d'Albin Michel, très encourageante. Elle disait : « On est allé jusqu'au comité de lecture, on a beaucoup débattu dessus ; on pense toutefois qu'il y a beaucoup trop de retravail pour nous. C'est donc un "non", mais on vous encourage à continuer dans votre démarche ; vous avez du potentiel, etc. » C'est aussi ce qui m'avait permis de continuer. Au bout d'un moment, je me suis dit que j'allais chercher des plus petites maisons pour avoir mes chances, et aussi pour avoir un traitement un peu plus humain. A l'époque, j'avais eu plusieurs propositions de contrat, de maisons de taille un peu similaires à Luciférines qui m'a acceptée. Il y avait notamment Rebelle, qui n'avait qu'un seul *thriller* publié à l'époque. Je trouvais que le nom allait être décredibilisant ; leur logo a une grosse rose ; ils publient majoritairement du *young adult*, de la *chick lit*, de la *beat lit*... J'ai pensé que j'allais avoir du mal à m'insérer dans le catalogue. Ils ont retravaillé le logo depuis, mais le catalogue reste assez loin de ce que je fais. A l'inverse, j'aimais beaucoup la démarche des éditions Luciférines : la directrice avait comme démarche de dire qu'elle venait d'un Master en édition, qu'elle avait mon âge, qu'elle publiait des choses sombres. J'aimais bien sa manière de penser, donc je lui ai fait confiance.

CB – C'est donc un milieu avec lequel vous vous êtes progressivement familiarisée ?

JR – Aujourd'hui encore, j'apprends de mon expérience, notamment du marketing, pour m'améliorer. Je sais comment monter un dossier pour proposer une publication à des éditeurs. Dire que j'ai déjà été publiée, indiquer le nombre d'exemplaire vendus, ce sont aussi des arguments : les éditeurs voient que j'ai déjà un public. Je pense aussi avoir mûri, amélioré ma manière de présenter les choses. Il y a un déclic très important à avoir, qu'à mon sens certains auteurs ne comprennent toujours pas : l'éditeur n'est pas là pour réaliser nos rêves. Eux aussi sont là dans une démarche de rentabilité, et veulent vendre un produit qui corresponde à leur modèle économique, à un public et à un prix donné. Le roman, et l'auteur par extension – sont des produits. Il faut savoir se vendre ; sans cela, on est nettement moins pertinent.

CB – Que pensez-vous de l'édition littéraire en France ?

JR – Seulement dix auteurs et autrices font 25 % des ventes de fiction en France. Sans Musso, Levy, Gavalda, Schmitt, Nothomb, etc., il ne reste plus grand monde. De plus, certaines de ces personnes n'écrivent pas leurs propres livres. J'ai rencontré un auteur qui écrivait il y a quelques années pour un grand nom, et qui aujourd'hui écrit sous le sien. Il m'a expliqué que dans le lot, des auteurs n'ont pas écrit depuis des années. Ils sont tout le temps en librairie, à la radio, à la télé... Ce sont des démarches de promotion parasites, qui ne leur laissent plus le temps d'écrire. Ils ont fait leurs preuves au début, et désormais leurs produits sont assez standards, faits par d'autres. Eux ont un autre métier. Frank Thilliez, qui écrit encore aujourd'hui ses livres, est entouré d'une équipe de dix personnes. Je ne sais pas comment il travaille avec eux, peut-être qu'il joue l'homme d'orchestre, qu'il peaufine, qu'il leur demande de faire des recherches en amont ou quoi que ce soit. Ce sont des machines. En France, le statut juridique de l'auteur est à peu près inexistant, mais le statut que lui donne le public est très fort. Les gens sont intimidés, même à mon niveau : j'ai dû vendre un peu moins de deux mille livres, et j'ai vu des lecteurs extrêmement intimidés à l'idée de venir me parler ; je suis quelqu'un de complètement normal, je n'ai rien de spectaculaire, mais les gens nous donnent cette espèce d'aura : c'est un peu étrange.

CB – Avez-vous vu une différence entre votre vision du rôle éditorial et la façon dont les éditeurs agissaient dans les faits ?

JR – Le Héron d'Argent, Luciférines et L'Homme Sans Nom se présentent tous comme des éditeurs : ils ne se cachent pas de vouloir faire du chiffre, ils sont très sérieux et sont tous très fiers de leur travail. Après, eux ont chacun une démarche très différente. Luciférines est une maison extrêmement sérieuse, mais j'en suis partie parce que leurs intentions de croissance ne se sont pas du tout réalisées. Pendant les deux ans que j'y ai passé, on faisait du sur-place. Il y avait un certain côté amateur ; de plus, la directrice est quelqu'un de réservé, qui attend que les gens viennent voir sur le stand. J'ai aussi tendance à être pudique, mais ce qui marche est d'aller chercher les gens, de les accompagner, d'attirer leur attention, sans pour autant faire de la mauvaise vente. Le Héron d'Argent a le problème inverse : eux se présentent comme très professionnels, mais ne le sont pas toujours. C'est une belle maison et les éditrices se donnent vraiment à fond ; elles font tout elles-mêmes et n'ont pas vraiment de distributeur, mais leur démarche peut être un peu parasitaire. Alors que j'étais chez Luciférines, les éditrices du Héron d'Argent m'ont proposé de passer chez elles, mais voulaient que ça soit moi qui aille négocier les conditions de mon propre départ. C'était délicat, mais la directrice de Luciférines a été très professionnelle, alors que j'étais probablement son titre qui vendait le mieux : elle m'a dit qu'elle n'était pas là pour tenir en otage un de ses auteurs. Cependant, Le Héron d'Argent m'avait fait miroiter une bonne mise en avant, ce qui n'est finalement pas vraiment le cas. Je pense que la maison a entre-temps changé son *business-model*, se concentre sur des bouquins un peu faciles de *young adult*, qui se vendent bien ; de l'imaginaire/*fantasy* un peu tous publics ; et sur des albums illustrés pour augmenter le panier. Elle a aussi tendance à traiter ses auteurs en salon comme des employés, voulant qu'ils fassent la promotion de tous les bouquins de la maison. De plus, elle ne me rembourse pas assez lors de mes déplacements pour me permettre de rentrer dans mes frais. Je le fais pour le plaisir, pour rencontrer mon public, mais c'est simple : à 12 %, quand on m'achète un roman, c'est comme si on me payait un café.

CB – Pouvez-vous me raconter votre passage aux éditions de L'Homme Sans Nom, suite à cela ?

JR – Au début, les deux éditrices du Héron d'Argent n'étaient pas intéressées par *Carne* : elles avaient dit vouloir des projets tous publics et le thème n'étant pas du tout familial, il n'y avait pas de possibilité de le publier avec là-bas. Elles m'ont tout de même recommandée à une autre maison belge, Séma, avec laquelle elles ont un partenariat. Quand je leur ai dit que j'avais la possibilité d'aller chez L'Homme Sans Nom, qui est une structure beaucoup plus grosse que Séma, on a essayé de m'en dissuader.

CB – Etes-vous satisfaite de vos à-valoir, de vos droits d'auteur, et de la communication des éditeurs à ces sujets ?

JR – C'est un milieu de requins. Le Héron d'Argent est très bon dans ce qu'il fait, vend très bien, mais est aujourd'hui dans une démarche de rentabilité, à l'échelle d'une petite maison d'édition mais qui me fait penser aux grosses : ça ne me plaît plus trop. Pour la commande d'un album illustré qui devrait paraître en 2021 ou 2022, une réécriture des contes des Mille et une nuits qu'il a fallu épurer pour en faire quelque chose de tous publics et qui m'a demandé un travail énorme en amont, j'ai vu que le contrat me proposait 4 %, et qu'on ne m'en avait pas parlé ! Après négociation, l'éditrice m'a cédé ses droits de co-auteur et de directrice de collection : elle a un pourcentage de coauteur, de directrice de collection, d'éditeur, d'associée de la maison d'édition ! Pour la réédition de *Faites vos jeux*, j'ai réalisé moi-même les illustrations à leur demande, et je n'ai rien touché dessus. Elles m'assuraient de bonnes ventes mais le livre ne se vend pas du tout plus

que dans sa première édition. Je me sens un peu lésée, ce que les autres auteurs disent aussi.

CB – La clarté de L’Homme Sans Nom et de Luciférines était-elle de meilleure qualité ?

JR – Oui, Luciférines n’a pas réussi à croître autant que voulu, mais c’est une structure honnête : la directrice a bien expliqué qu’elle comptait sur l’entraide entre auteurs. Le problème vient d’un partenaire, qui n’a fait signer de bon à tirer ni à l’éditrice, ni à moi avant d’envoyer le livre chez l’imprimeur. Le livre a été imprimé sans être corrigé ! Les avis négatifs que j’ai en ligne sont ceux qui reprochent des fautes que je n’avais pas faites. L’éditrice ne pensait pas que ça allait se passer comme ça mais j’en veux au système, pas à la personne. Souvent, le public ne comprend pas que l’auteur est responsable de l’histoire, pas de l’objet qu’on achète. J’essaye de rendre une copie aussi propre que possible mais je ne suis pas correctrice. Pourtant, c’est quand même moi qu’on juge derrière.

CB – Le monde de l’édition reste mal connu du grand public : l’auteur est la figure principale à laquelle on se réfère.

JR – Oui. Au départ, je partageais tous les avis que je recevais sur *Faites vos jeux* sur ma page Facebook. Au bout de quelques mois, j’ai eu un avis négatif d’un service de presse qui me reprochait les fautes, l’absence de personnages genrés et d’intrigue amoureuse... En fait, la chroniqueuse traitait des romances et l’éditrice n’avait pas vérifié avant de lui envoyer le SP : ce n’était pas du tout le public ciblé ! J’ai quand même partagé son avis pour montrer que je prenais tous les retours en compte, en précisant qu’il y avait eu une erreur de casting. J’ai reçu quarante-huit heures d’insultes extrêmement violentes de sa communauté, en plus d’une vague de 1/20 – puisqu’il n’est pas possible de mettre un zéro sur les plateformes. A l’origine, ça venait d’un blog qui avait une petite audience, mais dix 1/20, ça descend beaucoup les moyennes, qui comptent énormément pour les gens s’ils veulent acheter le livre. Des amis voulaient me défendre en mettant des 20/20, mais on m’a accusée de créer des faux comptes ! J’ai peut-être été maladroite dans ma réponse et je n’aurais juste pas dû partager cet avis ; mais je pense sincèrement que la personne n’a pas du faire attention au livre qu’elle allait lire. Mais le système aide quand même beaucoup. Un booktubeur a chroniqué mon livre à ses débuts, ce qui a permis de le donner à d’autres communautés, et donc de l’amener vers d’autres booktubers. Pour une petite maison d’édition comme Luciférines, c’était assez improbable que j’arrive à en vendre près de 1 500 exemplaires, quand on sait qu’un livre en France se vend en moyenne dans les 800. Si on enlève l’exemple des *best-sellers*, vendre trois cents pour un premier roman rend déjà content.

CB – Pourriez-vous me parler de la façon dont se passe le travail d’accompagnement sur le texte, sur les questions de coupes, de réécriture, et comment l’auteur peut accepter les conseils et les suggestions faites ?

JR – L’éditrice de Luciférines n’a procédé qu’à de petits ajustements littéraires, mais ne m’a rien demandé de changer. Un de ses amis, qui a un œil de scénariste, l’a relu et m’avait recommandé plusieurs choses, que j’ai prises ou non : j’ai refusé son conseil de tuer un des personnages dès le début, ce qui aurait exigé que je réécrive tout le livre, mais il m’a aussi suggéré de revoir sa division. De huit parties, je suis passée à une cinquantaine de chapitres et cela m’a été très utile. Avec cette éditrice, il n’y a pas vraiment eu de gros travail, sinon ce découpage peut-être un peu artificiel des chapitres ; mais ça se faisait assez naturellement. Quand *Le Héron d’Argent* l’a repris, les éditrices m’ont fait changer plusieurs choses : de mettre des titres aux chapitres, ce que je n’avais absolument pas prévu, et qui n’est pas très naturel pour moi ; de trouver des idées d’illustrations pour des gravures intérieures, qu’elles ont mises au début de chaque chapitre ; de changer l’âge d’un personnage pour le rajeunir. Elles m’ont aussi demandé d’alléger un peu la fin, pour que les gens aient plus de chance de la comprendre. On en revient à l’idée qu’elles vont parfois

un peu trop loin pour faire de la vente, ce qui ne me plaît pas trop, et sur l'idée de facilité de lecture pour le grand public, ce qui n'est pas mal : j'ai peut-être demandé trop d'exigence et d'attention de la part du lecteur pour que la fin soit intéressante. En revanche, à L'Homme Sans Nom, le niveau de travail n'a rien à voir ! Je n'ai pas fait le moindre salon avec eux mais je les connais déjà bien, à force : je les vois souvent et je suis très amie avec plusieurs de leurs auteurs, donc j'ai vraiment hâte de rejoindre leur équipe. Il a quand même des défauts, comme par exemple d'être inexistant sur les réseaux sociaux. Pour moi qui viens du marketing, c'est un peu choquant. Mais au niveau du retravail, l'éditeur m'a aidée à faire un boulot énorme sur les corrections, à des années-lumière de ce que j'ai pu connaître avec les autres. Mon contrat est un peu plus exigeant avec L'Homme Sans Nom, puisque j'ai une clause de préférence : je dois lui soumettre les deux prochains romans que j'écris. Au départ, c'était cinq ; je lui ai dit que j'étais mal à l'aise avec cette clause, parce que si ça se passe bien, j'aurais plaisir à lui proposer mon nouveau roman ; par contre, je n'aime pas l'idée d'être contrainte dans le cas contraire. Pour lui, c'est une sécurité : il m'a dit qu'il voulait prendre des risques avec les gens qu'il choisissait de publier ; qu'il ne m'interdirait pas de partir mais que si ça marchait bien, il pouvait après me négocier comme un joueur de foot, si jamais une grosse maison me repérait et me voulait absolument. Il est pragmatique. Je lui ai couru après, car je voulais absolument aller dans cette maison. Je lui ai soumis une première fois le manuscrit et il m'a dit qu'il aurait préféré que le livre soit médiocre, car alors refuser aurait été plus facile. Selon lui, le projet avait du potentiel, mais il en attendait beaucoup plus par rapport à mon niveau. Il m'a donc donné des pistes de retravail, des idées générales que je pouvais accepter ou pas, mais en l'état, c'était un non. Il m'a suggéré d'aller plus dans la déconstruction, dans la folie ; que j'aille au fond de ma démarche pour que ça soit un peu plus provocateur et irrévérencieux. On a retravaillé le livre sur Word : il avait mis des commentaires tous les cinq mots ! C'était parfois simplement pour vérifier qu'il comprenait bien toute ma logique. J'étais dans la retenue, et c'est lui qui m'a permis de me débloquer, seulement en me posant des questions. Je me suis énormément amusée avec le retravail ! C'est là qu'est apparu tout l'humour noir. On a bien dû ajouter quarante pages ensemble.

CB – Certains éditeurs qui ne vont pas toucher au manuscrit. Qu'est-ce qui justifie cette entreprise éditoriale : faire correspondre le livre à un genre donné, dont l'éditeur connaîtrait les tenants et les aboutissants ainsi que les attentes du lecteur ?

JR – Je pense qu'en simplifiant la fin et en rajeunissant un de mes personnages, Le Héron avait comme idée de pouvoir le vendre à un public large : c'était vraiment dans une optique de rentabilité du projet. Luciférines ne m'a quasiment rien fait toucher. *Carne* est dans un style beaucoup plus hybride : *thriller*, fantastique, horreur... on a beaucoup hésité pour savoir s'il fallait le mettre en SF ou non, sachant qu'il pourrait très bien aller en littérature générale. Il sera finalement en fantastique : beaucoup de choses tiennent de la SF, dont l'aspect dystopique, mais on craignait que les gens pensent « vaisseaux spatiaux » ou « *space opera* » en voyant ce genre sur la couverture. Ce projet est un peu comme *Fight Club* : en quoi le ranger, en anticipation ? La maison est divisée en quatre pôles : policier, science-fiction, fantastique, *fantasy* : il faut bien le ranger ; les cases rassurent aussi les auteurs. L'éditeur ne m'a pas aiguillée pour que le texte rentre dans un genre, mais m'a juste aidée pour qu'on aille le plus loin possible avec l'idée que j'avais, et qu'on puisse tous les deux être fiers du texte et le défendre. Je sais qu'il a des textes « tactiques », qu'il n'aime pas forcément mais dont il sait qu'ils vont plaire à un public. Le mien lui a vraiment plu, il y croit, même si c'est quelque chose de risqué, y compris pour la couverture. Je pense qu'avec ce type de texte, il faut assumer ce qu'on met dedans. Il a pris des risques, et m'a dit préférer perdre 30 % des points de vente à cause de la couverture, mais que les 70 % restants sauront pourquoi ils le veulent. C'est courageux de sa part, son rôle est rempli : il travaille sur le texte et sur le projet. Je sais qu'il peut aussi s'améliorer sur toute la partie promotion et marketing, mais il y travaille. De plus, il défend ses auteurs, même dans les salons quand il y a des problèmes avec des visiteurs, ce qui n'est pas forcément le cas de tout le monde.

CB – Pensez-vous que l’accompagnement d’un éditeur puisse changer la manière d’écrire par la suite ?

JR – Oui. Je suis très satisfaite de *Carne* : j’ai travaillé dessus pendant un an et demi, et on a travaillé pendant des mois ensemble. Mais il m’a aussi dit que dans quinze ans, ce livre sera un brouillon, par rapport à ce que je ferai. C’est génial et il a raison, mais ça fait mal. Il croit au potentiel des gens, et n’a pas peur de publier des choses risquées. Je crois qu’il m’a donné des directions générales par sa manière de penser, simplement par des réflexions qui m’ont permis de prendre de la hauteur, sans me contraindre.

CB – Le rapport de confiance joue-t-il dans le principe de la clause de préférence ?

JR – En effet. J’ai essayé de me renseigner, et le Code est très creux. Il n’y a aucun cadre là-dessus. Faut-il que ce soit un nombre d’années et de livres dans un genre défini ? Est-ce qu’« imaginaire » est trop large, et que l’éditeur a le droit de me dire : « Il faut que ça ne soit que de la dystopie » ? Qu’est-ce qui constitue un périmètre suffisamment restrictif pour ne pas polluer l’auteur ? Et puis, qu’est-ce qui constitue une œuvre ? Si je fais *Toto va à la plage*, et que j’en écris deux pages, est-ce que ça constitue une œuvre ? Je me dis que je pourrais toujours écrire des textes très mauvais dans le seul but d’être refusée pour pouvoir partie après, si ça se passe mal. Mais je suis confiante ; et puis, ce n’est pas vraiment une clause d’exclusivité : je lui propose, et l’éditeur me dit si ça lui va. Sinon, j’ai le droit de proposer le texte ailleurs. Il n’y a pas de conditions indiquées non plus : je peux décider de vendre un texte ailleurs s’il refuse de doubler mes droits d’auteur.

CB – *Faites vos jeux* est catégorisé comme *thriller*, mais cela n’apparaît ni sur la couverture, ni sur le site des deux éditeurs. Y a-t-il une raison à cela ?

JR – L’indication doit apparaître au dos, sur un des revers, à un endroit ou à un autre. Je suis d’accord avec l’appellation, parce que le *thriller* est le suspens qui va provoquer le frisson²²⁴. Je ne suis pas dans du policier, parce qu’il n’y a pas d’enquête, de flics, de meurtre, de coupable, de crime : je suis vraiment dans le huis clos, donc le « *thriller* » colle entièrement. Il y a quelques éléments fantastiques, mais je pense que c’est trop léger ; l’étiquette « *thriller* » suffit. Mais certaines personnes ont été déstabilisées par ça, alors que je ne m’étais absolument pas posé la question. Pour *Carne*, c’est plus compliqué. Le livre raconte une fausse apocalypse zombie, qui pose déjà un débat sur la manière de le classifier. Dans la culture haïtienne, c’est du vaudou ; habituellement, ce sont des morts-vivants. Mais dans mon cas, il n’y a rien de tel, comme une fausse épidémie. Les zombies sont un prétexte pour introduire une réflexion sur la société. Il pourrait être en littérature générale, mais il joue aussi sur l’anticipation sociale, et la dystopie renvoie plutôt à la science-fiction. La pandémie repose sur l’arrivée du surnaturel dans le monde existant. Je me retrouve donc à cheval entre la dystopie la science-fiction, le fantastique, l’anticipation sociale et la littérature générale. C’est hybride.

CB – De fait, que pensez-vous de l’estampillage des ouvrages du fait des éditeurs ? C’est un guide que le public ou le critique peuvent rejeter.

JR – D’un point de vue purement commercial, ça rassure les gens. Le fait d’avoir une étiquette recentre complètement l’idée que va avoir le lecteur d’un livre avant de l’avoir lu, lui permet de savoir si cela peut coller ou pas à ses attentes. Dans une grande majorité des cas, c’est bien ; mais sur des livres comme le mien, c’est un peu compliqué, puisque l’indication peut être déceptive. Les lecteurs peuvent s’attendre à du Edgar Allan Poe avec la seule indication « fantastique ». Par ailleurs, les gens ne font pas forcément toujours la différence entre fantastique, *fantasy*, science-

²²⁴ *Thrill* en anglais.

fiction, etc... Alors, comment classer ? *La Passe-miroir* de Christelle Dabos est un roman jeunesse, qui se lit très bien mais le dernier des quatre tomes est très exigeant, et n'a pas beaucoup plus au public d'origine pour cette raison. Le genre oscille entre *fantasy*, fantastique et science-fiction, prend des éléments de chacun. Il a simplement été classé en « littérature jeunesse imaginaire » ; mais comme c'est Gallimard, c'est facile à vendre.

CB – La littérature générale est parfois appelée « blanche », en opposition aux sous-genres, et se définirait donc plutôt en creux. Comment cerner le « roman », et ses frontières floues ? Equivaudrait-il à la fiction ?

JR – Je pense que le roman au sens de cette « littérature blanche », est un peu de fourre-tout de tout ce qu'on ne va pas qualifier, où l'enjeu va théoriquement être mis sur le style. C'est en tout cas, à mon avis, l'image un peu élitiste que l'on peut en avoir. Mais il y a aussi beaucoup d'auteurs d'imaginaire dont le point fort est le style, comme Alain Damasio. Lui pourrait tout à fait être mis dans la littérature blanche, au même titre que Murakami qui l'est déjà, bien qu'il penche énormément vers le fantastique. Mais le vendre en fantastique ferait « sale ». *1984* et *La Guerre de mondes* sont rangés dans les « classiques » et pas dans la science-fiction, car les gens qui lisent de l'imaginaire s'attendent à beaucoup plus d'évasion. Le roman est quelque chose que je qualifierais d'un peu plus lisse, d'un peu plus creux, où l'emphase va être mis sur le style qui sera meilleur ou plus travaillé d'une manière générale, mais où il n'y a pas forcément d'enjeu ou de problématique réels qui sont mis en avant. La science-fiction ou la *fantasy* essayent de faire rentrer le lecteur dans un monde dont il n'a pas l'idée avant même de décrire les événements en détail, ce qui est extrêmement compliqué. Trop de style perdrait les lecteurs, alors qu'il faut rester efficace.

CB – La littérature de genre a longtemps eu assez mauvaise presse. Quel peut être le rôle de l'éditeur dans sa légitimation, auprès des critiques comme du grand public ?

JR – Les éditions Bragelonne en donnent un bon exemple. Ils se sont lancés en 2000 et ont fait ce que personne ne faisait à l'époque, publier de la *heroic fantasy*, de l'imaginaire mais sans faire de la republication de classiques comme *Le Seigneur des anneaux*. Le milieu anglo-saxon de la *fantasy* est énorme, mais le français était quasiment inexistant à l'époque. Ils ont donc publié des auteurs américains contemporains en faisant de beaux ouvrages, de belles couvertures, pour montrer qu'il s'agissait d'un univers riche et pas forcément enfantin. Mais ils en souffrent maintenant, et sont arrivés au point où les couvertures se ressemblent toutes un peu. Comment montrer que le genre continue à évoluer ? Le public ciblé à l'origine est agrandi, certes. Mais comment ramener vers ce genre-là un public nouveau, extérieur ? Quelque chose de très identifiable comme la *fantasy* est aussi bloquant pour un public qui pourrait aimer par ailleurs des livres qui tiendraient de l'imaginaire, mais qui n'ose pas parce n'en comprend pas les codes, que c'est un univers qu'il n'a pas l'habitude de côtoyer. Le rôle de l'éditeur est de trouver une manière de rencontrer son public, de savoir cibler les gens qui pourraient se retrouver dans les ouvrages publiés, mais aussi le faire valoir à un public plus large ; c'est-à-dire d'aller sur le *mainstream* ; d'avoir une identité sérieuse en ligne. Tout ça se fait aussi par la communication, mais ce n'est pas simple de se créer une crédibilité. Avoir fait du marketing ne m'aide pas à vendre en salon ni à deviner les goûts des lecteurs, mais me permet de gagner un peu de lucidité par rapport à ce milieu-là.

CB – Quel est votre regard sur la surproduction éditoriale ? On reproche parfois à certains éditeurs de ne mettre vraiment en avant que leurs gros auteurs, au détriment des plus petits.

JR – C'est pour cette raison que ça m'intéresse moins aujourd'hui d'aller dans une grosse maison, parce que je sais qu'ils ne miseront pas sur moi. J'aurai un temps très limité de quinze jours, peut-être d'un mois si j'ai de la chance, pour faire mes preuves en librairie. Si je ne suis qu'une sortie parmi vingt sur un mois, ça ne sert à rien. Je préfère être une sortie parmi quatre sur une année, ça

me donne plus de chance de défendre mon roman. Toutefois, il est normal d'exploiter les têtes d'affiches ; c'est ce qui fait venir les gens sur les festivals, ce qui leur permet d'acheter le livre qu'ils voulaient puis de découvrir d'autres choses. Ces grosses têtes d'affiches sont nécessaires. Au sujet de la surproduction, je dirais d'abord que les coûts de production des livres ont largement diminué par rapport au siècle passé, ce qui fait que les éditeurs peuvent se permettre de prendre beaucoup plus de risques. Ils peuvent produire avec des quantités plus ou moins élastiques, et essayer de capter différents publics en publiant plus. On sait surtout que les gens veulent toujours plus de nouveauté, ils sont donc obligés d'aller dans cette direction. Malheureusement, la réalité est que le public ne s'est pas étendu, donc plus d'acteurs doivent se partager le même gâteau. Le problème est aussi que si la surproduction encourage à prendre des risques, elle encourage également à la facilité, à republier toujours les choses qui marchent, mais parce que ça plaît, que des lecteurs veulent relire toujours et encore la même chose. *Harry Potter* a été beaucoup décliné, bien que le sujet touche à plein de thèmes et permette de faire des choses similaires mais quand même uniques. D'autres genres, comme celui des vampires, sont extrêmement réduits. S'il y avait une plus petite production, *Carne* n'aurait aucune chance de sortir, c'est un sujet sur lequel les éditeurs n'auraient pas forcément parié. Mais d'un autre côté, si l'offre était plus réduite, je vendrais plus.

CB – Voudriez-vous idéalement vivre de votre plume ?

JR – Oui et non. Un écrivain est hyper isolé et moi, j'aime bien avoir des collègues de travail. Toute la journée seule, c'est compliqué, d'autant plus que je suis plus productive le soir. Dans tous les cas, l'écriture est solitaire. Pendant des mois, on n'échange pas avec son éditeur, on travaille sur une idée sans trop savoir où on va. Je ne sais pas être bonne dès le départ, donc les premiers jets sont très durs. On peut se trouver très mauvais, avoir des blocages, des pages blanches... Ce n'est pas simple comme métier, et le stress est permanent. Ce qui est aujourd'hui un plaisir deviendrait une nécessité. Evidemment, si je fais un tabac et que je peux vivre de ma plume, je n'aurai pas de pression ; mais si j'ai une optique de rentabilité avec une publication par an, ça va être plus compliqué. J'ai vraiment peur de ce rythme isolé.

CB – Que pensez-vous de la précarisation des auteurs ?

JR – Aujourd'hui, on n'est pas protégés, on n'a pas de statut juridique clair ; un auteur en conflit avec un autre auteur ou un éditeur ne peut pas aller aux Prud'hommes. Il n'y a pas vraiment de syndicat non plus. Les ressources sont extrêmement fluctuantes. Il y a bien les à-valoir, mais c'est plus de l'argent de poche à mon niveau. C'est de l'argent qu'en plus je touche dès maintenant, mais que je ne toucherai pas ensuite, ça ne me permet pas de me financer. De plus, on est dans un pays où avoir des agents est très mal vu. En Angleterre, avoir un agent est obligatoire pour défendre ses intérêts, mais ici, c'est un frein. Je pense que ça emmerde les éditeurs d'avoir à gérer des agents, parce que ce sont des gens plus éduqués, qui ont une meilleure marge de négociation. On nous ressort souvent que parler d'argent, c'est sale, qu'on fait ça pour l'art. Du coup, on a un pouvoir faible. C'est tellement difficile d'avoir un contrat d'édition qu'on n'est pas en mesure de négocier après, alors qu'on est en droit de le faire. Ma formation en école de commerce m'a permis de me blinder : je suis capable de lire et de comprendre un contrat d'édition, mais ce n'est pas le cas de tout le monde. Il y a trop d'auteurs naïfs, qui veulent seulement signer. Dans mon contrat initial avec Le Héron, je ne touchais rien sur les opérations de solde, avant pilon. Il y avait des choses comme ça, auxquelles on ne fait pas forcément attention : on peut se faire avoir, alors qu'il faut vraiment comprendre ce qu'on signe. A l'inverse, le contrat de mon éditeur actuel faisait vingt-neuf pages, et avait même prévu le coup sur une possible évolution des formats sans qu'il y ait besoin de faire un avenant, grâce à la formule « technologies actuelles et futures » ! Si les ebooks, les PDF, si tout ça ne tient plus, pas de problème !

CB – Avez-vous l'impression qu'il existe un rapport de domination entre l'auteur et l'éditeur,

au désavantage du premier ?

JR – Complètement. Jusqu'à présent, je suis tombée sur des gens éthiques et qui faisaient bien les choses. Je râle sur Le Héron, mais il faut aussi dire que ce sont d'anciennes autrices de Midgard et de Lokomodo, qui ont monté leur maison d'édition sur les cendres de celles-là. Elles ont réédité leurs livres et ceux de quelques autres personnes qui étaient publiées avant, et qui avaient été laissées sur le carreau. Elles ont leur problématique de rentabilité et j'admets que chacun défende ses intérêts, mais elles comprennent aussi le point de vue des auteurs. C'est compliqué de faire des ventes, mais aujourd'hui, rien n'est fait pour faciliter une négociation de la part des auteurs. Je peux claquer la porte de mon travail demain et retrouver assez facilement de l'emploi, bien négocier mon contrat ; pas avec l'édition. J'ai galéré à trouver un éditeur pour *Carne*, malgré des retours extrêmement encourageants ; le texte a été jugé bon et assez bien écrit, mais on l'a trouvé aussi trop contemporain, trop ambitieux, les éditeurs ne voulaient pas s'y risquer. Quand on n'est pas sûr de soi, comment négocier avec éditeur après ? C'est très compliqué.

CB – Quel est votre regard sur les prix littéraires ? Les littératures de l'imaginaire sont mises de côté par les prix les plus prestigieux en France ; mais elles ont aussi des prix qui leur sont dédiés, quoique d'une moindre visibilité.

JR – Les Goncourt, les Renaudot et compagnie, ce sont des potes entre eux qui se filent les prix. En 2018, ils avaient prénommé première liste du Renaudot un auteur autoédité, mais c'était un arriviste, quelqu'un qui avait beaucoup publié mais qui était ami avec le jury. Son livre n'était juste pas assez bon pour être édité dans la voie classique ; enfin, c'est ce qui se dit. Mais d'une façon générale, l'autoédition n'est pas du tout mise en avant, les petits éditeurs non plus, et l'imaginaire encore moins. Dans le milieu de la littérature de l'imaginaire, le problème est d'ailleurs le même. Je pense à un auteur ayant écrit un livre alors qu'il avait déjà une petite communauté de quelques milliers d'abonnés sur Youtube. Forcément, une maison d'édition était intéressée pour l'éditer et le livre a bien marché. Il a été nommé à plusieurs prix et a obtenu celui de l'Uchronie. J'ai malgré tout été étonnée qu'il l'obtienne plutôt que celui d'un autre auteur, qui correspondait beaucoup plus au genre selon moi. Le jury avait expliqué à cet auteur refusé que pour être reconnu, le prix devait être donné à un livre déjà bien vendu, et qui allait continuer à bien se vendre derrière. La qualité n'a plus grand-chose à voir là-dedans, c'est ennuyeux. Tous les prix fonctionnent sur le copinage. Cela n'empêche pas de pouvoir être repéré par un blogueur, un membre de jury qui va nous mettre en avant. Tout le monde a cette chance, mais certains ont plus de chance que d'autres.

CB – J'aimerais aborder la question du numérique. *Faites vos jeux* est référencé sur le site du Héron d'Argent – il a bien entendu disparu de celui des Luciférines –, en revanche, il n'y a aucune trace de *Carne* sur le site de L'Homme Sans Nom, ni de fiche d'auteur. La couverture numérique de l'éditeur semble toutefois à jour et ne donne pas de préférence au fonds plutôt qu'aux nouveautés.

JR – La bonne nouvelle, c'est que je suis bien dans le catalogue, et sur le site : j'ai ma fiche et le dessin de mon portrait dans la version imprimée. C'est simplement leur volonté en ce moment, suite au Covid, de ne présenter ni moi, ni leur dernier titre. Au sujet des plateformes de vente, je crois que la mise à jour de *Faites vos jeux* n'a pas été faite sur le site de la FNAC, mais il est sur Amazon, donc il n'y a pas de problème. C'est toujours compliqué avec le changement d'édition.

CB – Que pensez-vous de la politique des prix du numérique pratiquée par les éditeurs, que les lecteurs considèrent parfois comme excessifs ?

JR – Je n'ai pas en détail les prix d'impression, de distribution, la part des libraires. Je sais effectivement que ma part auteur est préservée en numérique comme en papier : le pourcentage est

invariable sur un prix de vente, mais les revenus se font donc au prorata. C'est en effet cher quand on voit qu'il n'y a plus l'objet papier, mais il y a aussi des soldes. Il y a aussi d'autres modèles intéressants, comme les livres USB. Ce sont des formats de la taille et de l'épaisseur d'une carte bleue, avec la première de couverture imprimée dessus et une micro-USB branchable dans un ordinateur, un smartphone, une tablette, le tout emballé dans du plastique. On peut quand même les dédicacer en salon ! J'ai dû en voir pour la première fois en 2016. Ça fonctionne surtout quand on veut offrir un livre à quelqu'un qui ne lit que sur tablette. On n'offre pas qu'un fichier mais un objet qui se prête, s'échange, se collectionne... L'idée est bonne mais elle n'a pas pris sur le marché, à cause de l'aspect « gadget ».

CB – La « mort du livre » annoncée au début des années 2000 ne s'est pas produite. Comment voyez-vous le futur du livre et du livre numérique ?

JR – Je pense qu'il y a un attachement au poids, à l'odeur du papier qu'on ne peut pas enlever. Les gens qui ont eu envie d'utiliser des USBooks se sont acheté une tablette, ils ont fait la démarche et sont convaincus aujourd'hui. En revanche, ceux qui aiment le papier veulent constituer une bibliothèque : c'est comme ça qu'ils consomment. Même si le marché du USBook est mature aujourd'hui, il va être compliqué de révolutionner les habitudes et de convaincre les consommateurs. La courbe de croissance n'a pas du tout remplacé le livre. Il y a aussi la question du piratage ; il y a aussi ce genre de déboires avec le numérique, même si on ne peut rien y faire. Je ne sais pas combien de fois mon livre a été téléchargé légalement, mais je ne vais pas leur taper dessus. Je pense aussi que ceux qui ont envie de lire le livre, de le posséder, de le faire dédicacer, ceux-là l'achètent, tout simplement.

CB – Le marché du livre a-t-il vocation à changer ?

JR – Il faudrait y avoir des régulations comme pour le *streaming* : des modales avec une offre dédiée et disponible uniquement sur certaines plateformes, comme ce que font Netflix, Amazon Prime ou HBO. Les consommateurs s'y abonnent pour découvrir du nouveau contenu, et l'algorithme de l'offre est adapté à chacun. Il faudrait imaginer un modèle aussi pointu pour les livres, mais c'est très compliqué.

CB – C'est un peu comme ça que fonctionne déjà le système des recommandations sur les sites de vente.

JR – Ce sont des suggestions qui vaudraient aussi bien pour des vêtements. Il y a aussi les *trailers* numériques qui sont apparus pour les livres. Le Héron d'Argent en a fait un pour moi, diffusé sur un écran du stand pendant les séances de dédicaces : l'écran capte l'attention. Mais de là à réussir à faire des plateformes dédiées aux livres que les gens vont vraiment consulter... J'ai du mal à y croire. Je pense que le livre numérique a une belle vie devant lui ; que le papier va petit à petit se casser la gueule, mais qu'il existera toujours.

CB – Que pensez des nouvelles pratiques en marge du circuit traditionnel, comme l'autoédition en ligne ? Cela peut-il court-circuiter le rôle de l'éditeur ?

JR – Le problème de l'autoédition est qu'on y trouve à boire et à manger. Des livres autoédités m'ont déjà mis une claque. La qualité était là et l'auteur a d'ailleurs fini par être repéré. Mais je pense qu'il n'a pas dû avoir la bonne manière d'aborder des éditeurs ; peut-être que son manuscrit n'était pas bien ficelé au départ... Toutefois, c'est effectivement un peu la caricature que tout le monde fait, de dire que les autoédités sont les rejetés des maisons d'édition, ceux dont personne n'a voulu. C'est vrai ; beaucoup se tournent là-dessus pour réaliser leur rêve d'être édité, de vendre leur livre. Mais personne ne vérifie la qualité de contenu derrière, ils font eux-mêmes la maquette et le

reste ; ça marche ou non. On parle souvent d'Aurélié Valognes : c'est comme dire que n'importe qui peut devenir Bill Gates. Son manuscrit était prêt et elle n'a pas voulu attendre de le soumettre à des maisons d'édition. C'était selon elle un livre qui allait marcher pendant l'été, et elle voulait qu'il soit prêt au milieu du printemps. Elle a fait son truc avec les motifs à carreaux, et ça a cartonné. Est-elle restée dans l'autoédition pour autant ? Non, parce qu'être dans l'autoédition veut dire avoir 100 % de ses revenus – sans compter la part d'Amazon, qui se gave largement – mais demande aussi de savoir être auteur, correcteur, maquettiste, illustrateur, marketeur... Ce sont des métiers comptables qui se cachent derrière. C'est bien de pouvoir être entouré ; on est déjà tellement seul quand on écrit. Bien sûr, les auteurs aimeraient être payés plus pour leur travail : nous sommes le plus petit maillon de la chaîne du livre, alors que sans nous, il n'y a pas de livres. Personne ne peut nous remplacer. Certes, n'importe quel auteur peut remplacer un autre auteur et personne n'est vraiment irremplaçable, mais personne ne fera exactement la même chose ; alors que deux imprimeurs, par exemples, sont interchangeables. C'est aussi un peu dommage qu'il n'y ait pas de garde-fou sur la qualité des publications ; ça n'aide pas non plus à démocratiser l'idée que l'édition incarne un modèle vieillissant, élitiste, et surtout népotiste. Pour être publié dans les grandes maisons, il faut avoir un nom ou alors être youtubeur. Nota Bene, qui est vidéaste sur l'Histoire, a créé un vrai contenu dans un livre ; mais EnjoyPhoenix, Natoo, ou même des footballeurs sont d'abord des gens qui ont des millions de *followers* : si un seul pourcent de leur communauté achète leur livre, c'est banco ! C'est ce que veulent les gens. Ces auteurs n'ont pas un lectorat, mais un public. C'est un peu le rêve américain, le ticket de loto, où tout le monde peut se dire : « je peux faire de l'autoédition et être publié, ça va fonctionner. » Pire encore, certaines maisons promeuvent des services d'autoédition payants avec leurs lettres de rejet ; si on entre un code qu'ils fournissent au moment de payer l'un de ces services, on peut par exemple bénéficier gratuitement de six mois de suivi client de ses ventes. C'est scandaleux.

CB – Certains sites d'autoédition jouent un rôle d'éditeur, mais aussi celui d'agent littéraire en prenant une part pour soumettre l'ouvrage auprès des maisons d'édition traditionnelles.

JR – L'autoédition permet aux gens de croire en leur projet, qu'ils soient bons ou non. Dans le lot, on trouve aussi des livres extrêmement atypiques, qui n'ont pas su trouver preneur parce qu'ils ne s'inséraient pas dans des genres ou dans des catalogues... *Carne*, qui ne rentre pas dans les cas, aurait été bon candidat à cela. Si je n'avais pas de maison d'édition, j'aurais peut-être tenté ma chance, en sachant que j'avais ma petite communauté derrière. Mais ces sites s'enrichissent sur l'espoir des gens. Le problème à l'origine est que l'élitisme et le snobisme des grosses maisons d'édition fait que ce réseau-là n'est ni crédible, ni fiable. Il y a des auteurs qui collent des pages de leur projet, qui l'envoient aux maisons et qui s'aperçoivent que celui-ci leur est renvoyé sans avoir été touché. Il n'y a aucun garde-fou.

CB – L'autoédition reste-t-elle un terrain foisonnant pour les littératures de genre, qui vont trouver à s'exprimer et chercher une légitimité difficile à trouver dans le circuit classique ?

JR – La littérature de genre inclut aussi la *fan fiction* : on y trouve d'excellentes choses, mais ce sont des exceptions. Quelqu'un qui a une vraie plume peut quand même être repéré par des maisons d'édition. Mais dans la littérature de genre, on trouve surtout les gens qui vont ont envie d'écrire leur histoire et de se projeter dans leurs personnages.

CB – Que pensez-vous des phénomènes de récupération de succès de l'autoédition par le système classique ? Est-ce un moyen de trouver de la légitimité en étant dans le système classique ?

JR – Est-ce que *Fifty Shades of Grey* est légitime ? Pas même au sein de la catégorie « livres érotiques », je pense. Ce n'est pas ce que j'appelle de la qualité ; c'est dommage que ça soit cela qui

soit mis en avant. Il n'y a toutefois pas de raison pour que de bonnes choses ne se trouvent pas dans la littérature érotique. Mais ne n'est pas parce qu'un livre se vend bien qu'il en devient légitime. Alors, qu'est-ce qui devient légitime ? Si quelque chose divertit des millions de gens, cela devient techniquement légitime dans les faits, par-delà mon jugement mon jugement de valeur. Le problème est que des livres qui pourraient divertir des millions de gens ne sont pas repérés.

CB – Comment un auteur peut-il se sentir légitime à se dire « auteur » ? Suffit-il de publier, même à son propre compte ou en autoédition, ou bien le passage par un éditeur et une équipe de professionnels est-il indispensable ?

JR – Je pense tout d'abord que « romancier » ou « écrivain » désignent des gens dont c'est l'activité principale : c'est ce qu'ils font dans la vie. A mon niveau, je ne suis pas écrivaine : je suis surtout professionnelle du marketing, et je n'écris que quand je peux ; je ne m'y donne pas à 100 %. En revanche, et c'est une question d'ego, il faut à mon sens avoir au moins écrit un livre complet et l'avoir finalisé pour se dire « auteur ». On peut tenter de le mettre en ligne, de le faire éditer ; payant ou non, peu importe le *business-model* auquel ça correspond : je ne parle pas de rémunération, mais d'abord d'un public derrière. C'est la description *a minima* ; beaucoup de gens sur Instagram se décrivent comme « auteurs », alors qu'ils n'ont écrit que trois pages de *fan fiction*. Ceci décrédibilise le métier des gens qui s'y donnent à fond ; ce n'est pas simple d'écrire un livre. C'est similaire à celles qui s'y disent modèles en se contentant de quelques photos retouchées sur Photoshop. Un vrai modèle sait poser, a du charisme, c'est un métier pour lequel elle est rémunérée, et ne se contente pas d'une communauté d'abonnés.

CB – Quid de la professionnalisation du statut d'auteur qui n'existe pas en tant que telle, au contraire d'autres acteurs du milieu du livre ?

JR – J'ai un contrat qui fait que je touche des droits ; mais à part ça, je n'ai aucune reconnaissance et je ne suis protégée par rien : pas de congés maladie ou grossesse. En cas de problème avec ma maison, je n'ai aucune structure pour me protéger en tant qu'employée, car je ne suis que *freelance* : j'ai un revenu qui fluctue mais pas un salaire. Aucun autre statut ne fait ça. On n'arrête pas de parler de l'exception et de la culture françaises, de la nécessité de mettre les artistes au premier plan. Ils vivent dans la précarité. François Schuiten, le dessinateur de *Blake et Mortimer*, a rangé le crayon faute de pouvoir en vivre. C'est un nom connu mais même lui ne vend pas assez. Une autrice de L'Homme Sans Nom écrit de la *chick lit* sous le nom de Lucie Castel : elle boucle un titre en trois mois et vend beaucoup plus que ses polars, qu'elle écrit sous le nom d'Oren Miller, et qui lui prennent un an. Il faut être lucide, la réalité du marché compte aussi : certains genres ne demandent pas de faire de la qualité, mais des codes pour savoir quoi faire. Bien sûr, tout le monde ne peut pas faire du Musso. Mais je pense qu'on peut être honnête en disant vouloir de l'argent et de la gloire en écrivant.

CB – Il existe aussi des ateliers d'écrivains qui essayent de tempérer un peu leur précarisation.

JR – On m'a parlé aussi de la SOFIA, qui verse des droits sur la base des prêts en bibliothèque.

CB – Mais un compte SOFIA exige un contrat d'édition et n'accepte pas les auteurs autopubliés.

JR – C'est dommage ; les bibliothèques pourraient faire le tri et choisir de mettre en avant ou non ces livres. On reste dans une espèce d'élitisme : il peut y avoir des choses très bien en autoédition.

CB – Faut-il que l'écrivain se médiatise ?

JR – Oui. Certains font le choix de faire comme bon leur semble, sans que l'éditeur ne leur fasse changer les choses. D'autres ont simplement peur de présenter leur livre à des éditeurs, peur d'aller en salon sans l'envie. Certains veulent faire les choses à leur rythme, et ils ont le droit. Mais aujourd'hui, pour avoir une chance d'émerger, il faut se déplacer. Un article a paru il y quelques années au *Nouvel Obs*, sur le thème : « Pourquoi les écrivains sont-ils de plus en plus beaux ? » Les auteurs médiatiques vont aussi à la télé, et il faut être médiatique, présent sur les réseaux. Le Héron d'Argent m'a fait créer un compte Instagram d'auteur. Au début, je ne savais pas quel contenu mettre dessus ; je ne voulais pas faire un blog de conseils d'écriture. Je n'ai pas écrit beaucoup de livres, je n'ai pas du contenu qui se renouvelle en permanence : je ne pense donc pas avoir la science infuse pour faire cela. Mais je ne veux pas non plus quelque chose où je ne mets que des photos de mon bouquin. De temps en temps, je mets aussi des *reposts* d'avis, des photos de mon chat, parce que j'ai rien à mettre ! Je mets également des livres que je lis ; mais c'est délicat de faire de la critique quand on est dans cette situation.

CB – Certains auteurs font du *storytelling*, et racontent leur vie d'auteur plutôt que de parler des textes.

JR – Je n'en suis personnellement pas capable. Mais il est vrai qu'il y a une image publique à donner. Quand je vais en salon, je m'habille bien, je me maquille bien, je suis souriante... Un auteur devient un personnage public, c'est une posture obligée. En même temps, ce sont les lecteurs qui nous placent dans cette aura-là. Ils ont un certain niveau d'attente, et ce n'est pas déplaisant en matière d'ego. Mais pour bien vendre, il faut aussi bien présenter. J'ai vu des avis en ligne sur mon livre où les gens disaient : « Elle est sympa », « Elle est souriante », « Elle est drôle », etc.

CB – Quels conseils donneriez-vous à un écrivain qui voudrait être publié, ou se publier ?

JR – Il faut faire le point sur ses attentes, ce qu'on est prêt à faire ou non. Une maison d'édition fait toucher moins de droits d'auteur, et peut demander un engagement, par exemple avec des dates de dédicaces. Il faut s'attendre à ce qu'on demande à altérer le livre. En revanche, l'autoédition exige de se prendre en main, d'être l'homme-orchestre : faire la comptabilité, la mise en page, la correction, gérer son projet de A à Z, comme une micro-entreprise, ou de sous-traiter les tâches. Il faut cerner ce qu'on est capable de faire, ce dont on a envie, ce qui nous correspond. Suite à cela, c'est une question de séduction : comment faire adhérer un univers à son public, ou avant ça, à un éditeur. Pour ça, il faut avoir un projet bien travaillé, qui correspond aux canons du genre, mais aussi qui apporte quelque chose de nouveau. Il faut être capable de le présenter rapidement et clairement, en quelques phrases. C'est le fameux *elevator speech*. Quand on soumet quelque chose à un éditeur, il y a toute une mise en forme à faire au départ. Je mets le titre en avant, je décris l'histoire en quelques phrases, puis mon ambition en-dessous – ce n'est pas la même chose, mes coordonnées, et enfin ma biographie d'autrice. Ensuite, il faut un résumé détaillé, avec toutes les grandes péripéties, et la fin incluse : que la personne voie si le projet est bien ficelé ; où l'on va et pourquoi. L'éditeur doit savoir à quoi s'attendre. Les premières pages doivent être impeccables et réussir à convaincre rapidement ; l'histoire va forcément mettre du temps à se mettre en place, mais il faut qu'il puisse être happé. C'est cela qui, pour moi, fait qu'on peut convaincre un éditeur. Il faut savoir pourquoi on fait un projet, quelle est notre problématique, quels sont nos enjeux.

CB – L'acte d'écriture est d'abord un acte qui doit s'adresser à un éditeur, avant de s'adresser à un public ?

JR – Non, mais je pense que tout ce qui est écrit n'est pas fait pour être publié ; si derrière, il y a cette optique, alors il faut accepter de faire des compromis. Si le projet ne correspond pas à quelque chose de commercialisable, il ne faut pas s'étonner derrière de ne pas trouver preneur.

CB – Y a-t-il un dernier point que vous voudriez aborder ?

JR – Peut-être sur le statut des autrices, mais c'est quelque chose de transversal à la société. Nous ne sommes pas plus protégées qu'ailleurs des lourdauds ; même dans les maisons d'édition, il va y avoir des jeux de charme. C'est comme dans la vie : il faut être charismatique et bien présentée pour mieux vendre. Mais le fait que l'on n'ait pas de statut pose beaucoup de problèmes : comment sommes-nous protégées par la loi en cas de harcèlement par un éditeur ? La question se pose aussi sur les congés grossesse. C'est une condition féminine qu'on ne peut séparer du statut d'auteure, et malheureusement, rien n'est prévu aujourd'hui.

Jérémie Rueff – éditeur (Sycko/Ecuries d’Augias)

CB – Pourriez-vous commencer par me parler de votre parcours professionnel, qui vous a mené jusqu’à vos responsabilités actuelles ?

JR – J’ai commencé à faire de l’édition par hasard, en fac de psycho. Le livre est quelque chose qui m’a toujours intéressé, mais qui me paraissait inaccessible. J’ai finalement découvert le jeu de rôle puis commencé à écrire des scénarios, et j’ai été recruté en tant qu’auteur par Les Ecuries d’Augias, petit studio de création qui travaillait notamment sur le jeu de rôle *Crimes*. Dans le même temps, je suivais des ateliers d’écriture avec un éditeur régional à Reims. De fil en aiguille, l’édition est un milieu qui m’a paru un peu moins inaccessible. Les Ecuries étaient un studio de création dont un éditeur s’occupait de publier les ouvrages, mais il a coulé. Plutôt que de le repropose à un autre, on a privilégié la solution de devenir nous-mêmes petit éditeur associatif. J’ai donc appris quelques compétences sur le tas, sur différents postes. Il a fallu qu’on se recycle pour faire tourner le studio, mais avec la composante éditoriale. Pour pérenniser cela, j’ai voulu me professionnaliser. J’ai donc été à l’Asford, faire un BTS tout en continuant mes activités d’édition indépendante à côté. J’avais déjà l’expérience de plusieurs bouquins de jeu de rôle faits sur mon temps libre, et je voulais capitaliser dessus de façon professionnelle. Tout ce qu’on allait aborder était des questions que j’avais déjà plus ou moins considérées sur le tas. Ça me permettait d’allier la théorie à la pratique. Au sujet du financement participatif, on était l’un des premiers éditeurs de jeux de rôles à en faire. C’est quelque chose que j’ai suivi dès le départ ; j’ai accompagné le développement de la plateforme Ulule, que je connais quasiment depuis ses débuts. Maintenant, ils ont des managers de projets dédiés à certains secteurs ; je me suis occupé d’expliquer comment ça fonctionnait à celui qui s’occupe des projets *geeks* aujourd’hui.

CB – Pourquoi avoir gardé le modèle du financement participatif aujourd’hui ?

JR – Au niveau des jeux de rôle, faire sans aujourd’hui revient à se tirer une balle dans le pied, sans grosse licence ou contraintes contractuelles avec des grandes boîtes. Mais je mets une certaine qualité d’objet dans les jeux que je fais, ce qui a un coût. Je n’ai pas les reins assez solides pour proposer un projet qui coûte potentiellement des dizaines de milliers d’euros. Le financement participatif n’est jamais que la souscription 2.0 ; ce n’est qu’une continuité d’un modèle de financement qui existe depuis le XIX^{ème} siècle, sauf qu’on utilise désormais internet pour le faire. Éditorialement, le principe n’est pas nouveau, mais la façon de l’utiliser a beaucoup évolué avec les systèmes de paliers pour créer de l’engagement, etc. C’est aussi devenu un outil de marketing très fort, par rapport notamment au circuit classique du livre. Les jeux de rôle ne sont pas directement dans les circuits de librairie mais dans celui des boutiques spécialisées, qui ne fonctionnent pas pareil. Les librairies ont notamment les offices et les retours, les boutiques sont sur de la vente ferme. Il n’y a d’obligation des commerçants à en prendre tant le jour de la sortie, mais pouvant les retourner plus tard, ce qui limite. Nous n’avons pas de diffuseur non plus : en librairie, les diffuseurs vont faire les commerciaux chez les détaillants ; ici, il faut faire sa place en terme de visibilité, sur le net ou ailleurs ; et donc sa propre publicité. Le financement participatif sert énormément à cela. C’est incontournable aujourd’hui sur des projets d’édition qui suivent des modèles d’ouvrages classiques ; sans passer par du *print on demand*, les économies d’échelle font que c’est plus sûr, d’une part, de passer par la souscription, et d’autre part, de s’assurer une visibilité pour la sortie.

CB – Comment trouver sa place sur le marché et s’y distinguer ?

JR – En ce qui me concerne, ça a été la qualité d’ouvrage ; notamment, d’un point de vue technique, avec un papier plus épais qu’ailleurs. Il n’y avait pas grand monde sur le marché de secteur, sinon de vieilles licences. J’ai pris de court les éditeurs déjà sur place avec *Within*, un livre au-dessus de

tous les standards en matière de fabrication et de qualité d'objet, que personne n'attendait. Il y a eu une reconnaissance factuelle, mais ces éditeurs se sont sentis menacés. Ils se demandaient d'où je sortais, alors que Les Ecuries existaient depuis un moment.

CB – Vous vous décrivez parfois comme éditeur, et parfois comme fabricant professionnel. Quelle en est la raison ?

JR – Techniquement, je ne suis pas éditeur professionnel. Même si on voit toute la filière du livre dans le BTS Edition, le principe est de travailler pendant deux ans sur un projet, et de faire absolument tout dessus. La finalité reste que quand je travaille pour d'autres boîtes, c'est en tant que fabricant et pas en tant qu'éditeur. On m'a remarqué pour mon travail de fabrication, sur lequel j'ai capitalisé ; même sur les projets d'après, je donnais plus d'importance sur l'aspect physique du livre comme faisant partie du choix du projet éditorial. Je propose donc rarement des améliorations de mes livres, car ils représentent ce que je veux donner comme sentiment. Je ne vends pas un livre au rabais en espérant atteindre mon projet réel. Je veux qu'il y ait une uniformité de collection et de fabrication, et pas avoir un livre en souple, un en dur sous prétexte qu'il n'y a pas eu le même financement ou la même accroche au niveau du public. Je fais d'autres choix, notamment sur le papier : il est labellisé, provient de forêts exploitées durablement. Ce qui m'a fait connaître est ma défense des jeux d'« auteurs » comme s'il s'agissait de *blockbusters*. Je fais principalement du système maison, beaucoup de créations françaises mais pas de grosses licences ; je veux que le jeu, le contexte et le système servent le même intérêt, celui d'une expérience ludique originale. Il y a donc d'une part la fabrication, et d'autre part le fait de ne pas prendre les gens pour des idiots ou des vaches à lait sur les financements. J'expliquais les coûts, pourquoi les paliers de projets vus ailleurs étaient délirants et sans rapports avec les prix réels. Enfin, à l'époque et encore maintenant, la plupart des éditeurs de jeux de rôle sont des passionnés, mais pas des professionnels du livre. Mon diplôme validait ce que je disais aussi et me donnait une crédibilité supplémentaire.

CB – Comment se passent une réussite ou un échec inattendus dans le montage de projet ?

JR – Le premier objectif est d'essayer de rentabiliser les projets que je présente : si je ne gagne pas trop d'argent, j'essaye au moins de ne pas trop en perdre. Même si les objectifs sont assez conséquents, je ne suis pas dans un mode « grand capital ». Quand ça marche mieux que prévu, je décide souvent de fournir un peu plus, ce qui peut être un piège : j'ai par exemple proposé des scénarios supplémentaires pour *Crimes*, mais le projet a seize auteurs, et a donc mis des années. Une réussite permet également de faire un peu plus d'investissement en amont sur d'autres projets. Le but est de pouvoir pérenniser sur la suite des livres.

CB – Vous a-t-on déjà proposé de vous affilier à une plus grosse entreprise ? Si non, comment concevez-vous votre indépendance ?

JR – On m'a déjà proposé des associations, ce à quoi je n'ai pas donné suite ; j'ai mes objectifs personnels à atteindre avant, pour lesquels je veux avoir les coudées franches. De plus, je n'étais pas toujours d'accord avec certaines politiques éditoriales menées par les acteurs m'ayant proposé ça. Ce Je ne l'exclus pas à terme : gérer seul ce travail me prend énormément de temps. Mais il faudrait une base de confiance, où je pourrais aussi avoir un rôle : si on prend mes gammes, on me prend avec. C'est peut-être une vision idéalisée ou fantasmée, mais j'ai développé une certaine vision éditoriale des projets, et je ne veux pas que ça perde de son âme en devenant quelque chose de commercial tout-venant.

CB – Quelles sont vos attentes vos exigences pour accepter de monter un projet ?

JR – Je fonctionne finalement comme un éditeur classique : soit on me propose des projets, soit je

vais aller les chercher. J'ai tendance à m'intéresser au genre horrifique depuis longtemps, ce que je continue d'explorer avec les jeux que j'édite. Je peux également publier des choses iconoclastes ou qui changent : j'ai par exemple sorti en 2012 un jeu de rôle érotique dans la collection « In Vitro », que je dirigeais aux Ecuries, et qui contenait de petits projets expérimentaux avec une thématique forte. J'aime également me faire plaisir sur la fabrication : si un projet peut fournir une expérience physique de lecture, et pas seulement une énième déclinaison, je vais m'y m'intéresser. Mes goûts personnels comptent aussi : il est difficile de me proposer un projet médiéval-fantastique, parce qu'il y en a quinze mille sur le marché, et que ce n'est pas ce qui me plaît le plus. Je veux qu'on me propose une expérience, qu'il y ait un propos et un parti pris forts ; une personnalité qui se démarque. Le pire rebutoir pour me proposer un jeu est de dire qu'on peut faire ce qu'on veut dedans ; quand on plaît à tout le monde, c'est qu'on ne plaît à personne. Parfois, c'est aussi parce qu'il y a des relations que je construis avec certains auteurs, et que j'ai envie de bosser avec eux. Il y a forcément le potentiel commercial, mais aussi un aboutissement personnel. Si le projet m'intéresse, je vais voir comment le valoriser au mieux. Je mets donc beaucoup de temps à travailler sur les projets : j'ai notamment mis cinq ans à convaincre un auteur de travailler avec moi.

CB – Sur les traces des poilus est un titre du catalogue éloigné de la ligne éditoriale. Quelles sont les motivations à l'origine de ce projet ?

JR – Je n'ai pas sorti projet de ma besace ; c'est une synergie qui s'est créée avec l'auteur de *Crimes*, dont ce livre utilise le même système : il y avait donc une certaine filiation. J'ai travaillé en tant que prestataire – plus qu'éditeur – pour un collège, et fourni une prestation et l'aspect administratif lié au livre. Travailler avec des mineurs et une institution d'Etat est assez particulier : on n'est pas censé pouvoir faire de bénéfices. L'accord signé était de compter dans mes frais un certain nombre d'ouvrages que je pouvais vendre derrière, mais il n'y aura pas de retraitage.

CB – Quel va être le rôle de l'éditeur pour légitimer les littératures de genre, auprès des critiques comme du grand public ?

JR – *Sur les traces des poilus* faisait partie de cette démarche-là, en utilisant le fonctionnement de *Crimes*, jeu d'enquête horrifique avec une dimension historique très marquée. Ça n'est pas un livre d'Histoire, mais c'est une façon de s'intéresser à une période de l'Histoire, et de découvrir des choses de façon plus agréable qu'en ouvrant un livre plus théorique. Ça fait également appel à tous les classiques de la littérature fantastique du XIXème comme *Frankenstein* ou *Dracula*. Il y a une certaine filiation avec des auteurs qui, bien que ça soit de la littérature de genre, sont quand même des classiques reconnus. Il y a de plus la reconnaissance qu'a pu avoir *Sur les traces des poilus* avec une labellisation du Comité du centenaire. Ces choses montrent que le jeu de rôle n'est pas seulement une pratique mais aussi un outil et un média pouvant être utilisés à des fins pédagogiques. C'est un de mes chevaux de bataille de dire que l'édition de jeux de rôle n'est pas si différente de l'édition de genre, pour peu qu'on s'en donne la peine. Je n'ai pas de distributeur, ce qui serait trop compliqué financièrement, mais mes ouvrages sont aussi référencés dans les bases de données des librairies pour qu'il soit plus facile de les commander. J'essaye de faciliter cet accès en librairie, ce qui n'est pas le cas d'autres éditeurs de jeux de rôle. Certains veulent les y faire revenir, d'autres affirment que ça ne marche pas. En réalité, il ne faut pas les poser et attendre : c'est un ensemble qu'il faut défendre. Pendant longtemps, la plupart des éditeurs se contentaient de sortir des livres sans les défendre commercialement mais se reposaient sur le fait que ça soit des classiques, avec tels auteurs, etc. Les rééditions des jeux des années 1980 et 1990 l'ont montré. On arrive à la fin de cette vague, mais ce qui marche aujourd'hui reste les choses auxquelles les gens jouent depuis quinze ou vingt ans, si ce n'est plus. Certains affirment depuis des années qu'il y a un potentiel dans les librairies mais personne ne se lance, même ceux qui avaient les moyens de le faire. Et là, il suffit alors qu'un gros éditeur arrive avec un petit produit, même assez fade : Editis a créé 404 Editions, une filiale dédiée au jeu de rôle. On s'est fait coiffer au poteau par les grosses

maisons qui ont vu venir le coup.

CB – Un de vos titres grand public, *L'Empire de l'imaginaire*, vise également à renforcer cette légitimité.

JR – C'est aussi donner une légitimité au genre que de raconter son histoire. Il existe beaucoup d'ouvrages théoriques ou pratiques sur comment faire du jeu de rôle, mais pas sur l'histoire, du moins en français. Ce sont donc des livres que je suis allé chercher, parce il n'était pas normal qu'il n'y ait rien sur le sujet. Ce n'est pourtant pas un genre anodin : la littérature de l'imaginaire a eu un grand impact dessus, et la société du divertissement actuelle lui doit énormément. Quand j'y suis venu, il restait encore l'aspect de ne pas devoir trop en parler, parce que les gens ne le comprenaient pas. Ce sont des choses qu'on ne peut pas souligner s'il n'y a pas des ouvrages de référence sur le sujet : les gens ne comprennent pas si le sujet reste dans un vase clos.

CB – *L'Empire de l'imaginaire* est décrit comme étant « rédigé comme un roman ». Comment définissez-vous ce genre, dont les frontières ont beaucoup évolué ?

JR – Cet ouvrage est rédigé « comme un roman » dans le sens il se lit assez facilement, notamment avec du dialogue, là où d'autres livres vont être beaucoup plus factuels et arides. *L'Empire de l'imaginaire* se rapproche du roman dans la mesure où il est autant un divertissement qu'une source d'informations. C'est un premier pas pour s'intéresser à quelque chose de plus large, de s'intéresser plus au créateur, et pas seulement à la création. Il porte sur Gary Gagax, a un côté plus humain et subjectif et pas uniquement descriptif. C'est beaucoup plus grand public qu'un livre universitaire sur le sujet. Ce n'est pas une question de donner une définition du roman ; c'est plus le style et la démarche avec laquelle ça a été fait. Dans les littératures dites « blanches », des choses vont s'apparenter à la science-fiction ou à l'anticipation mais ne sont pas présentées comme telles parce que ça ferait « sale ». Quelle est la différence, hormis la définition qu'on en donne ? Je pense notamment à Houellebecq, qui rentre totalement dans ce principe et qu'on trouve en « blanche ». Ça tient au personnage et au sujet.

CB – Comment travaillez-vous avec les auteurs en matière de coupes, de corrections, de réécriture ; comment également les amener à considérer vos suggestions ?

JR – Tout dépend de si l'auteur arrive avec un manuscrit déjà rédigé, ou bien si c'est quelque chose sur lequel on va travailler ensemble. Quand le manuscrit est déjà rédigé, je vais voir s'il est cohérent ou s'il y a des choses à améliorer. Ça peut n'être qu'une question d'ordre ou de présentation : un chapitre qui serait mieux avant un autre pour des questions de compréhension. Ensuite, le but est de figurer les informations. La première édition de *Crimes* était sous-titrée « roman-jeu » ; les règles étaient distillées au fil du texte et rédigées comme un roman : on suivait un personnage principal et ses enquêtes. C'était un projet hybride, intéressant à lire mais moins en termes de praticité d'utilisation. Les scénarios étaient bien découpés, mais le livre de base était difficile à utiliser : il n'y avait pas beaucoup d'index, le sommaire n'était pas clair ; il fallait naviguer un peu à vue dans le livre. La deuxième édition a requis un travail là-dessus : on a évacué tout le côté « roman » pour aller vers un manuel plus facile à utiliser. Retrouver une information est plus facile dans un manuel de la deuxième édition. L'auteur et moi avons travaillé ensemble sur ce projet pendant cinq ans. Lui se concentrait sur la création et nous étions beaucoup dans l'échange. Il n'y a pas eu de souci particulier pour amener l'auteur à accepter ces modifications. Quand je suggère des coupes ou des remaniements, je motive. Je dis : « Ici, il faut peut-être pas indiquer telle chose ; ça serait bien si on l'enlevait pour telle ou telle raison, ou qu'on le remettait ailleurs car ça serait plus pertinent là-bas », etc., mais je ne dis pas : « Ça, il faut couper ! ». Ça ne va pas être arbitraire. Donc on va travailler sur l'objectif : chacune de mes suggestions va avoir un but ; si un autre but est recherché par l'auteur, on va voir comment allier les deux. C'est un travail de collaboration, qui nécessite

beaucoup de travail avant de dire que le manuscrit est définitif.

CB – L'autorité de l'éditeur à agir sur le texte vient-elle de sa capacité à se projeter dans les attentes du lecteur, ou bien de faire correspondre le livre à un genre qu'il maîtrise ?

JR – Tout cela à la fois. Mon rôle n'est pas de valoriser l'auteur mais la création. L'auteur est valorisé *via* sa création ; mais mon objectif n'est pas de vendre un auteur en tant que tel, mais une œuvre. Ce que je suggère est pour le bien de l'œuvre, pour qu'elle fonctionne le mieux, que ce soit sur le marché ou par rapport à son propos. Quand bien même l'auteur est connu, je ne suis pas là pour lui lécher les bottes, mais pour dire ce qui fonctionne sur le marché, ce qu'il faut faire ou non. Je ne suis pas là pour faire en sorte que ce soit l'auteur qui soit connu, sauf peut-être indirectement. Je ne suis pas là pour soigner les egos ; mon job, c'est de faire des bouquins, et de faire en sorte qu'ils se vendent. Chez certains, il peut y avoir confrontation entre ces deux objectifs-là. J'ai une vision assez holistique de la conception. Quand je travaille avec l'auteur, je pense déjà à la façon dont le livre va être commercialisé, à la forme qu'il va avoir. Je pense à des aspects qui ne sont pas forcément ceux auxquels pense l'auteur. Lui va se concentrer sur sa part de création, moi sur tout le reste. Sans parler d'autorité, il y a un partage des compétences. Mon expérience, le travail que j'ai déjà fait sur les autres ouvrages est reconnu ; on va se dire que je sais de quoi je parle, que je ne sors pas de n'importe où. Je n'ai donc pas forcément besoin de me battre pour défendre quelque chose : il y a une confiance. Ça va dépendre des auteurs, mais globalement, je n'ai pas de gros débat là-dessus car on sait ce qu'on s'apporte mutuellement. Je n'ai pas énormément de projets ; la relation que j'ai avec eux est autant personnelle que professionnelle, ce qui aide aussi.

CB – Quelle est la nature des contrats signés avec les auteurs, une fois le projet lancé ?

JR – Ce sont des contrats d'édition tout à fait classiques, tels qu'ils peuvent être pratiqués dans l'édition générale. Ni à compte d'auteur, ni à demi, mais des vrais contrats.

CB – D'où les conflits d'autorité entre auteur et éditeurs peuvent-ils naître, et comment les résoudre ?

JR – Avant même de signer le contrat, il faut savoir quels sont les objectifs. Ma démarche est d'arriver avec des projets définis et des objectifs clairs. Un de mes projets a pris des années pour cette raison. A l'inverse, certaines grosses boîtes ne sont pas là pour valoriser la création, mais se contente de coller un titre sur un projet en sachant que ça se vendra, avec un côté je-m'en-foutiste. Mon truc est de valoriser une œuvre qui m'intéresse, de dire à l'auteur ce qui serait le plus intéressant à faire. Il m'est arrivé d'avoir des projets intéressants, mais où l'auteur n'était pas forcément partant pour défendre son œuvre ou s'impliquer sur certains aspects. S'il n'est pas d'accord, si je n'ai pas son soutien je ne peux pas faire tout cela à mon niveau. Je ne suis pas là uniquement pour faire le prestataire, à la solde d'un auteur en mal de publication. Certains ont été recalés par tous les éditeurs, parce qu'ils refusent de changer leur vision. J'ai vu passer un projet comme ça ; je comprenais pourquoi il plaisait à l'auteur, mais il n'aurait pas fonctionné sur le marché aujourd'hui. Si je suis sûr que ça va faire un flop, ça ne m'intéresse pas. Je n'ai pas d'argent à perdre là-dedans. Ce sont parfois des crève-cœurs : des projets assez avancés avec les auteurs, mais on réalise à un moment que ça ne marchera pas. Il vaut mieux alors arrêter maintenant, plutôt que de divorcer dans la douleur plus tard.

CB – Le principe du *crowdfunding* repose sur l'existence d'un public fixe, présent et acquis. Comment promouvoir les ouvrages du catalogue par la suite ?

JR – Le public vit l'aventure du financement avec l'éditeur, et en devient presque l'ambassadeur ; il est le premier à en parler. Si le travail est bien fait, les premiers qui l'attendent et le reçoivent vont

en parler sur les réseaux au moment de la sortie, et amorcer la machine par le bouche-à-oreille. Ça marche aussi pour les boutiques, à qui il est possible de proposer des souscriptions. Quelques-unes jouent le jeu du financement participatif avec certains éditeurs, d'autres sont beaucoup plus réfractaires. C'est de la diplomatie plus qu'autre chose, et ça repose sur la vente directe : elles vont voir le chiffre d'affaires monter sur le projet, mais pas les coûts derrière. J'ai entendu souvent dire que le financement participatif tuait les boutiques de jeux de rôle : ce n'est pas le cas. D'abord, celles-ci sont très peu nombreuses en France, et ensuite, elles auraient moins de produits à vendre sans ce système. On fournit à la fois des clients et des produits. Le genre était moribond jusqu'à la fin des années 2000, mais a explosé dans les années 2010 avec le financement participatif. Il y a également moins de circuit maintenant : certains projets sont des exclusivités Kickstarter. Les marges que prennent les boutiques empêchent de vendre des projets trop complexes au grand public, et ne lui sont d'ailleurs pas destinés : le public ciblé reste les spécialistes qui ont le temps, l'argent et la motivation pour le faire. Les éditeurs ne sont pas ceux qui vivent le mieux, et ils ne sont pas là pour faire la charité aux boutiques qui, elles, ne se posent pas cette question.

CB – Comment prendre en compte les jugements amateurs, par-delà les relais traditionnels, comme les revues spécialisées, la radio, la télé ?

JR – « Amateur » n'est pas le terme que j'utiliserais ; je l'utilise plus volontiers pour les créations en opposition à la création professionnelle, ou du moins éditées de façon professionnelle. Il existe des médias de presse assez spécialisés, et d'autres font effectivement des choses sur Youtube, etc. Certains le font de leur propre chef et ne demandent rien, parlent seulement de ce qu'ils aiment ou non. Là, je vais voir les retours qui se font. Je vais aussi consulter des forums, mais il faut faire le tri sur ce qu'il se dit : tout le monde peut publier un message, mais c'est autre chose de publier un livre. C'est aussi parfois un moyen de voir si un objectif du livre n'a pas été atteint : quelque chose qui n'a pas été compris ou n'est pas assez clair. J'y suis attentif surtout pour voir ce que les gens ont aimé ou non, sans pour autant y donner plus d'importance que ça devrait en avoir : je travaille assez sur mes projets pour faire en sorte de ne pas trop les remettre en question à la sortie. Si une seconde édition est nécessaire parce que la première est ratée, il y a peut-être un souci. Il y a ensuite les influenceurs : quelques-uns peuvent avoir des choses intéressantes à dire selon le sujet, peuvent parler de ma boîte ou de mes projets à leur communauté. Certains me contactent pour obtenir des services de presse : si le blog est pro, développé et engagé, pourquoi pas ; s'il y a des fautes d'orthographe partout, non. Si je n'en retire rien, je ne vais pas le faire : mon travail est aussi de défendre commercialement les ouvrages de mes auteurs, je ne suis pas là pour faire la charité. S'il peut y avoir un retour, alors c'est du donnant-donnant. Je préfère aider un volontaire qui a du potentiel, même s'il a du mal, plutôt que des blogs à peine tenus à jour et dont le gérant dit ne pas pouvoir faire de critiques parce que les éditeurs ne lui envoient rien. On commence tous comme ça : il faut amorcer la pompe soi-même, faire ses preuves avant de pouvoir exiger une reconnaissance des autres. Je l'ai vécu en tant qu'éditeur : j'ai travaillé sur beaucoup de projets avant de sortir de l'ombre et de devenir professionnel. Ce n'est pas sale, ça fait partie du parcours.

CB – La précarisation d'une grande partie des écrivains est une question récurrente dans le milieu littéraire, et reste d'actualité. Quel est votre regard sur cette situation ?

JR – Le système est fait de tel façon qu'il y clairement un souci. Quand un livre se vend en librairie ou boutique, plus de 50 % du prix part pour le distributeur et le détaillant. Ensuite, mes ouvrages sont assez beaux : un pourcentage correspond à la fabrication. Il reste enfin la part pour les auteurs, éditeurs, illustrateurs, etc. Je propose à mes auteurs des contrats que je ne pense pas être mauvais, surtout au vu de mes moyens : je fais des avances, ce que tout le monde ne fait pas, et ils touchent quasiment l'équivalent de ce qu'ils peuvent avoir sur un roman en littérature classique. C'est honorable, car il faut rajouter derrière le coût des illustrateurs, qui est parfois plus important que celui des auteurs. Je ne me sens pas « coupable », de ce côté-là. J'aimerais cependant trouver des

relais différents, ou une façon de pouvoir valoriser mieux financièrement, mais le fonctionnement de la distribution rend ça compliqué. Un excellent chiffre ne veut pas dire que je peux payer mon auteur normalement. L'idée est de croire ou non en un auteur, en son projet. C'est une question plus large et complexe de celle de la seule relation entre l'éditeur et l'auteur, car elle repose sur tout le réseau de distribution, et notamment sur le distributeur. C'est l'un des points centraux ; le plus difficile à remettre en question, c'est la distribution. Je ne peux pas lutter à mon niveau. Des grosses boîtes essayent d'imposer leurs conditions. C'est une lutte de base, et c'est là-dessus qu'il faudrait trouver des solutions. Le financement participatif aide parfois un peu, peut permettre de valoriser un peu mieux, ou de façon plus immédiate, mais c'est aussi parfois de la poudre aux yeux.

CB – Que pensez-vous des prix littéraires, prestigieux ou plus discrets, et dédiés aux littératures de genre ?

JR – Le prix est une façon de valoriser le travail, que ce soit des illustrateurs, des éditeurs, des auteurs. Les prix discrets ont au moins de la visibilité auprès du public recherché, et donnent aussi plus de visibilité. Il y a parfois des choses qui peuvent passer sous les radars. Dans les faits, les choses qui vont être les plus visibles sont celles connues, avec des éditeurs dispensant de grosses licences, mais c'est un premier pas. Je ne vais pas me plaindre que certains soient plus visibles que moi, mais essayer de voir ce qu'il faut faire pour l'être plus. Si quelqu'un obtient un prix, ma vision est de voir ce qui fonctionne, mais également ce que ça donne derrière : des prix d'estime n'ont aucun impact financier, ne font aucune vente. Ceux du jeu de rôle n'ont pas d'impact particulier comparativement à l'édition classique. Dans cette dernière, les distributeurs vont acheter directement une grosse quantité d'ouvrages : c'est beaucoup plus facile pour les retirages. Il y a immédiatement beaucoup de présence en librairie après le prix. Le jeu de rôle n'aura pas forcément de tirage avec un tampon du prix, parce que ce sont souvent des projets d'auteurs. Personnellement, je n'irai jamais mettre un gros tampon imprimé sur mes couvertures, à la rigueur un logo, un bandeau ou un autocollant. De plus, les prix vont à la limite mettre les projets un peu plus en avant pendant quelques semaines, mais un tirage ou une réimpression nécessitent d'avoir déjà écoulé un certain nombre, autrement dit que ça soit déjà un succès commercial. Les meilleures ventes sont au moment de la sortie : les boutiques vont en acheter, les distributeurs vont faire un peu plus de pub, mais une fois le produit dans ses stocks, il ne va pas le mettre en avant. De plus, les gens derrière les prix partent d'une bonne intention, mais n'ont pas forcément le côté « pro » : je ne trouve pas leur compétence si pertinente, ce sont des prix qui font amateurs. Je ne vais pas courir après : à l'heure actuelle, par rapport à ce que je fais dans mon travail, les prix ne me donneront que trois *posts* sur Facebook et deux sur Twitter. L'apport ne va pas être énorme en termes de visibilité : on verra mon livre sur des réseaux qu'*a priori* je drague déjà. J'ai présenté mes ouvrages au prix de La nuit du livre, qui récompense notamment la fabrication, qui rassemble des gens reconnus de la profession, mais le prix mérite encore de mûrir. Je n'ai pas l'impression qu'il soit si impactant pour l'instant.

CB – Le Label de L'Homme-Orchestre se présente comme une prestation de services de fabrication, mais pas d'édition. Comment fonctionne-t-il ?

JR – L'idée de L'Homme-Orchestre m'est venue d'un constat : toute la frange indépendante des auteurs dits « de jeux de rôle », est active dans l'autoédition. Je n'ai pas tant de souci avec cela qu'avec le fait que le travail des éditeurs soit décrié, présenté comme le grand Satan commercial, en disant qu'ils ne servent à rien. Mais mon cœur de métier est d'optimiser et de présenter des ouvrages qui, à défaut d'être uniques, ont un contenu valorisé par leur contenant. Or, ces auteurs publiaient la plupart du temps sur des plateformes d'impression à la demande, dont le principe est à l'opposé de mon travail. Sur ces plateformes, peu importe le contenu ; le contenant est souvent de l'impression numérique, donc dans le bas-de-gamme du service : pas de bonne qualité, et cher. L'idée me hérisse : on entend dire que les éditeurs prennent de l'argent aux auteurs, mais il faut voir

les prix que ces plateformes prennent pour publier un livre qui tombera en lambeaux au bout de deux semaines. Parmi ces travaux amateurs, il y avait quand même quelques vraies perles. Je trouve dommage de devoir commander en impression à la demande sur Amazon ou Lulu, sans pouvoir les trouver en boutique. Quel est l'intérêt de dire qu'on va gagner moins d'argent en passant par un éditeur, pour passer sur une plateforme qui va donner un peu plus à l'exemplaire, mais où on va vendre quatre fois moins ? Le principe de L'Homme-Orchestre est de proposer mes compétences pour obtenir un vrai tirage, qui puisse être référencé et disponible dans les boutiques ; qu'il y ait une fabrication professionnelle et une qualité meilleure, et donc pas des contraintes de formatage des plateformes d'impression à la demande. Mon objectif est de valoriser cette prestation, qui reste un contrat d'édition, même s'il est assez particulier : les droits qui me sont cédés ne sont pas les mêmes que sur une autre licence moins indépendante, ou bien sur laquelle j'aurais un travail éditorial. Je vais vérifier que le projet ne va pas à l'encontre des lois, notamment sur la dimension des mœurs : apologie de la violence ou du nazisme, etc., mais L'Homme-Orchestre n'a pas de ligne éditoriale. Je ne m'implique pas sur l'aspect créatif, ni ne vais pas choisir les illustrateurs : ce sont les auteurs qui défendent leurs projets comme ils veulent. Je suis prestataire de service, mais me rémunère avec une marge sur les ventes, comme je le ferais pour n'importe quel livre que je publie. Cela fait plus de titres dans mon catalogue, et aussi plus de visibilité. La rentabilité se fait sur le long terme.

CB – Ce modèle est-il comparable à une plateforme d'autoédition ?

JR – Sur le financement participatif, je fais les vidéos, les visuels, etc. ; ce travail est une façon de montrer à l'auteur que je m'implique. Je ne m'occupe pas de l'aspect créatif, mais je ne vais pas lui demander d'argent, au contraire : c'est moi qui vais lui en donner. D'un point de vue légal, l'auteur est payé en droits d'auteur sur les ventes, c'est donc plus optimisé fiscalement : s'il vendait ses produits directement, il devrait se payer comme un revendeur et n'aurait pas le même taux d'imposition. Le principe est de proposer de publier l'ouvrage comme un vrai ouvrage. Ce n'est pas de l'édition de seconde zone, comme une plateforme où n'importe qui peut envoyer son PDF et dire avoir sorti un livre. Dans ce que je propose, le livre est disponible dans un magasin ou à la commande, et l'auteur ne gagne pas moins. Quel est le problème des auteurs indépendants sur le fait de travailler avec des éditeurs ou avec des gens qui s'y connaissent ? Cela permet aussi aux auteurs de passer énormément moins de temps sur leurs projets, de leur libérer du temps de création. La fabrication est une spécialisation, demande du temps et de l'implication ; souvent, le discours de ces auteurs est de dire que les éditeurs ne valorisent pas assez le travail. Mais en mettant l'aspect créatif sur un piédestal, ces auteurs se retrouvent dévorés par le reste. Travailler avec un éditeur, c'est aussi laisser du temps à la création ; pouvoir se concentrer dessus plutôt que de se parasiter l'esprit avec autre chose. C'est ce que j'ai voulu valoriser avec L'Homme-Orchestre, pour faire la nique à l'impression à la demande. La différence entre les livres qui sortent de chez Lulu et les miens se voit tout de suite. Je conseille, discute de la meilleure valorisation, donne plus de choix. Sur le principe, personne n'est bloqué sur trois formats et un ou deux papiers comme avec une plateforme ; tout est envisageable. L'auteur peut se faire plaisir et avoir un rendu plus uni.

CB – Que pensez-vous des autres plateformes d'autoédition ? Court-circuitent-elles la relation entre l'auteur et l'éditeur ?

JR – Souvent, l'auteur publie son œuvre sur une plateforme quand il l'a terminée, et peut ensuite passer à autre chose. C'est quand ce travail est terminé que le mien commence. J'ai également ce sentiment en tant qu'éditeur : publier un livre signifie que mon travail de conception est terminé. – Bien sûr, la commercialisation vient après, mais il ne s'agit plus du projet que j'ai en tête, car je suis déjà en train de travailler sur d'autres. Le point faible est donc la rapidité de publication : alors que l'auteur veut seulement que son livre soit disponible pour faire ensuite le suivant, je ne peux pas proposer le même type d'avancée ; entre les semaines pour l'impression, celles pour l'envoi, la commercialisation, le financement, un projet prend plusieurs mois. En termes de délai, c'est une

question qui n'est pas négligeable. L'Homme-Orchestre propose de sortir un livre dans les six mois. Au moment où le financement commence, l'écriture est terminée ; la maquette est bien lancée, les illustrations aussi. Le problème des auteurs vient souvent du rapport à la création, et pas nécessairement du rapport à l'éditeur, mais ils vont avoir tendance à confondre les deux. Ils se disent que s'ils passent par un éditeur, ce sont des revenus en moins, ce dernier va prendre de la place ; mais ils ne voient pas ce que cet éditeur peut leur apporter. Il s'agit plus d'un rapport à la valorisation de la création, que véritablement d'un rapport à l'éditeur. Si les auteurs qui passent par un éditeur reviennent à l'impression à la demande, ce sera pour des projets très spécifiques. Ino, auteur graphiste chez John Doe, est une exception. Lui est reconnu, mais n'est pas prêt à attendre six mois pour défendre un livre. Son rapport aux plateformes comme Lulu lui suffit ; il peut de plus se le permettre en raison de sa notoriété, et n'a pas besoin d'un travail d'éditeur supplémentaire. Mais quelqu'un qui n'est pas connu ne sait pas souvent ce que peut lui rapporter un éditeur digne, et a souvent des idées préconçues sur le sujet.

CB – Que pensez-vous des phénomènes de récupération d'auteurs autoédités par l'édition traditionnelle ?

JR – Dans l'édition classique, c'est extrêmement rare. Il ne faut pas se leurrer, ce sont des coups commerciaux. *Cinquante nuances de Grey* est une purge, c'est mauvais. L'intérêt n'est pas éditorial mais commercial. En tant qu'éditeur, je fais régulièrement une veille sur le gratuit, les groupes d'auteurs développant leurs projets sur les réseaux. Les chiffres sont extrêmement difficiles à suivre : il n'y a pas toujours de compteur, ni de marquage, les fichiers peuvent être copiés... Mais si je vois un concept qui m'intéresse, je peux monter un projet. Le principe que ça soit collaboratif, donc sans bénéfice. Je peux en faire une version papier pour rentrer dans mes frais, mais alors donnée avec un financement participatif, un PDF gratuit en ligne, ou alors vraiment pas cher. Même si les conditions ne sont pas commercialement favorables, je peux être poussé plus par intérêt éditorial. En plus, je propose dans ce cas un produit fondamentalement différent : il contiendra éventuellement des nouvelles illustrations, il y aura une valeur ajoutée. Je pense d'ailleurs qu'il est même plus facile pour des auteurs qui publient gratuitement sur le net de se faire éditer ou remarquer pour publier dans le jeu de rôle que dans la littérature ; c'est peut-être moins anecdotique que dans la littérature, mais ça le reste malgré tout. On le voyait surtout dans les années 2000, avec le PDF, Paypal, etc, qui rendaient beaucoup plus facile de publier en solo, sans contraintes. Plusieurs projets d'Ino étaient originellement gratuits sur le net et ont été publiés par la suite. Si les années 2000 étaient la grosse période de la création amateur, les années 2010 montrent une vague « indépendantiste », mais qui n'est jamais qu'un réseau parallèle. On n'est plus sur le même type de repérage. Il y a un mélange des genres : les créateurs amateurs et professionnels, ou en tout cas édités, fréquentent les mêmes milieux. Il n'y a pas la même distanciation sociale entre les auteurs qu'en littérature, ni le même rapport de la communauté à la création de façon générale.

CB – Quel est votre avis sur le système de l'agent littéraire ? Est-ce une manière de rééquilibrer le rapport de force entre l'auteur et l'éditeur ?

JR – Sur le côté financier de la situation des auteurs, je ne pense pas que ça soit un mal. Souvent, le travail de l'agent va être de laisser de l'espace de création à l'auteur, et le décharger de tout ce qui va relever de la négociation, parfois même sur des choses qui ne viennent pas à l'esprit, comme notamment les adaptations. L'agent va être plus à même de faire attention à ce qui peut être fait et comment. Culturellement, l'édition en France est un peu particulière par rapport au reste du monde, avec ses avantages et ses défauts. On idéalise énormément le milieu de l'édition, sauf que la cinquième roue du carrosse reste toujours l'auteur. Ce n'est pas logique, mais c'est comme ça le système fonctionne pour l'instant. L'agent est une des alternatives pour essayer de rééquilibrer cela.

CB – La mort du livre annoncée n'a pas eu lieu. Comment voyez-vous l'avenir du livre et du

livre numérique ?

JR – Ça n’a très clairement pas changé la face du monde éditorial, ou en tout cas du marché du livre. Les éditeurs sont plus attentifs à la question, sauf pour les éditeurs d’encyclopédies qui eux ne font plus d’ebooks, mais de l’abonnement sur site. Les encyclopédies à destination des professionnels de médecine, d’ingénierie, du juridique, administratifs, etc. reposent sur des abonnements à destination des entreprises et coûtent très cher, font même parti de ceux qui paient le mieux leurs salariés au niveau éditorial. C’est donc particulier. Je ne sais pas si le livre va changer drastiquement de ce qu’il est aujourd’hui. Le chamboulement que l’arrivée du numérique a pu représenter est terminé. Ce sont des parts de marché très faibles par rapport au livre papier, qui n’ont jamais été mirobolantes. Les éditeurs n’ont pas non plus poussé dans cette direction-là : il y a trois ou quatre ans, le livre numérique chez Hachette stagnait et commençait même à descendre. Le livre papier aujourd’hui est très présent, notamment *via* les librairies indépendantes ; nous avons tout ce tissu de boutiques qu’on n’a plus dans les pays anglo-saxons. Ce qui pourrait changer les choses serait une remise en question de la loi Lang : sans elle, ces boutiques seraient les premières à en payer le prix ; à moins qu’on interdise aux grandes surfaces de vendre du livre. Cette hypothèse pourrait redistribuer les cartes, chambouler la façon de concevoir et d’imprimer le livre. Les gens iraient sans doute plus facilement vers le numérique, et la différence de prix serait sans doute plus significative.

CB – Le prix des livres numériques est-il excessif ?

JR – La culture du livre en France est une culture du papier. C’est le côté noble de l’ouvrage, de l’objet, même pour un pauvre livre en poche. Si ce n’est pas matériel, les gens n’y accordent pas d’importance ; on le voit aussi dans le jeu de rôle. Quelqu’un refusant de mettre 30 € dans un PDF de 400 pages acceptera d’en mettre dix dans un PDF de 150. Les gens sont prêts à payer plus cher à la page, parce que c’est dématérialisé, mais ne vont pas se poser cette question dans une librairie : personne ne se dit qu’il est normal qu’un livre de 100 pages coûte moins cher qu’un livre de 400. Il n’y a pas ce rapport quantité/prix sur le numérique, donc c’est très biaisé. Quand la pratique s’est démocratisée, Black Book avait mis tous les PDF à 10 € sur sa plateforme : ce n’était que des produits déjà rentabilisés. Mais ils ont habitué leur public aux prix bradés, et celui-ci s’est plaint quand les PDF sont devenus plus chers. Il y a une éducation du public à faire. Mes PDF font la moitié du prix papier, mais la différence entre le papier et le numérique est la matière première, qui pourtant ne représente pas 50 % du coût : ce ne sont pas les mêmes prestations. Les gens n’ont pas le même rapport aux deux supports, et il faut donc expliquer les raisons de ces prix. On peut avoir des objectifs différents sur l’utilisation physique qu’on fait de l’ouvrage, mais je sais défendre les miens.

CB – En étant le plus synthétique possible, comment définiriez-vous un auteur, un écrivain et un éditeur ?

JR – Il y a beaucoup de débat sur ces questions-là. Je dirais que l’auteur est celui qui crée, que l’écrivain est celui qui fait métier d’écrire, et que le métier de l’éditeur est de valoriser autant l’un que l’autre. Il y aurait des blagues à faire, sur celui qui aurait voulu être l’un, et qui par défaut devient l’autre. Ce sont des choses toujours très fantasmées.

XX – auteur anonyme (éditions anonymisées)

CB – Vous êtes l’auteur de quatre romans, tous publiés chez le même éditeur et dont la publication s’étend sur les dix dernières années. Pourriez-vous commencer par parler des raisons qui vous ont amené à vous lancer dans l’écriture de fiction ?

XX – J’ai toujours aimé écrire. Cette question a un sous-entendu : c’est l’écriture de fiction ; dès l’instant où je les publie, il y a un régime semi-professionnel, voire professionnel. Je suis chez un éditeur. Ce que j’aime bien dans cette question, c’est le mot « fiction ». Ce qui m’intéresse, c’est la mise en imaginaire, pas simplement de récit, mais de situations, voire d’évènements à partir desquels j’extrapole. En fait, mes premières publications étaient des canulars dans la presse satirique. Je jouais d’ailleurs avec les initiales ou les lettres de mon nom pour proposer des signatures fantasques. J’étais dans un rapport global de mise en fiction du monde ; de jeu avec un imaginaire possible sur les données brutes et factuelles de la réalité. Cette question est extrêmement ambiguë, parce qu’elle pose celle de l’origine de l’écriture : c’est une question sans réponse. Comment se lance-t-on dans la fiction ? Avec le désir, mais le désir d’écrire est déjà là ; on s’y lance parce qu’à un moment, on a la possibilité d’écrire et éventuellement aussi de faire lire ; on s’y lance parce qu’à un moment, la médiation institutionnelle du support fait qu’on est lu. Pour moi, ça a été paradoxalement le journal ; mais les lecteurs ne savaient pas que derrière, j’avais un désir « auteuriste ». Et puis un jour, on est publié ; on fait ce qui s’appelle un livre, c’est la publication. La publication, c’est une forme d’autorisation. Être publié, c’est « être autorisé à », à s’exprimer, à valider son désir sur une scène sociale. Quand j’avais vingt-sept ans, mon histoire a été acceptée dans un premier temps aux éditions Métailié. Ils avaient envoyé un courrier disant qu’ils voulaient absolument le manuscrit, à condition de le retravailler un peu. Je n’avais pas eu de conseil précis : je ne connaissais pas l’*editing* et toutes ces questions. J’ai donc fait ce que je pouvais avec les moyens du bord, sans comprendre ce qu’un éditeur voulait. J’ai renvoyé le manuscrit, mais je n’ai plus eu de nouvelles, et je ne comprenais pas ; puis un jour, une secrétaire m’appelle pour me dire que mon manuscrit n’est pas assez retravaillé, et que la maison ne le prendra pas. J’ai épongé frontalement la lâcheté de l’éditrice, qui n’osait pas m’affronter, ou affronter la réalité. Pour le coup, on est dans l’autorité. Je l’ai assez mal vécu, d’autant plus que je connaissais très peu l’édition. Je précise ma pensée sur l’autorisation : à un moment, l’édition « autorise » et met l’auteur en circulation comme un sujet singulier mais recevable par la société. Ensuite vient le jeu des médias. Par exemple, pour mon premier livre, l’attachée de presse de la maison-mère m’a appelé la veille de la publication, pour me dire que j’aurai un article le lendemain dans *Libération*. Elle était très sobre et devait penser que c’était un petit truc. Je n’en dors pas de la nuit ; le lendemain j’avais une double page pour le premier *Cahier livres* à l’ouverture de la saison littéraire. L’édition m’avait autorisé par le biais d’une structure assez *hype* et de sa maison-mère ; et la presse m’avait « inventé » ou « désigné », comme personnage singulier : j’étais tout de suite reconnu. C’est l’acte fort auctorial. Le mot du journaliste m’a fait exister, tout simplement. Et cela, c’est son choix. L’une des fonctions du critique littéraire de presse, c’est la découverte, donc l’invention, donc la reconnaissance. Le bruit dit dans les couloirs des attachées de presse des maisons d’édition, c’est : « Il vous a découvert : il y a peu de chance qu’il parle de votre deuxième livre ; parce que son job, il l’a déjà fait pour vous. » Les attachées de presse ont le message de ne pas nécessairement l’ennuyer, pour que de manière automatique, comme une machine, il aille en remettre une louche et chroniquer le deuxième livre. Son acte d’autorité, d’une certaine manière, il l’a effectué. Toutefois, on dit souvent dans les journaux que tel critique suit tel auteur, et c’est vrai.

CB – Certains auteurs dénoncent un système de « copinage », et affirment avoir été publiés par chance, ou parce qu’ils se sont adressés à de petites structures. Qu’en pensez-vous ?

XX – C’est complètement faux ! Une entrée, c’est une histoire d’amour, un *first sight*. La première

fois que j'ai été publié, j'avais envoyé mon manuscrit sous pseudonyme ; c'est ce pseudonyme que l'éditeur a utilisé quand il a voulu me joindre par téléphone quinze jours après. J'ai compris à ce moment que j'allais être édité. C'est une sorte de transcendance sociale dans le fait qu'un auteur qui se cache touche par les mots un lecteur qui ne le connaît pas, ou dont il connaît simplement le travail. L'éditeur me désirait. Le *first sight* n'est pas visuel, il n'est pas social, mais verbal. Mais la validation, elle, est sociale : il a voulu me rencontrer, est allé à l'adresse indiquée pour voir si sur la boîte aux lettres, il y avait le pseudonyme indiqué. L'autorité dans le rapport de force, c'est moi qui l'ai eue, au sens où son désir de voir qui j'étais socialement fait qu'il a été voir qui j'étais sur ma boîte aux lettres ; évidemment, j'étais sous mon vrai nom et il ne me connaissait pas, donc il ne m'a pas trouvé. Quoi qu'il en soit, mon éditeur m'a souvent dit qu'il n'en pouvait plus des pistonnés, parce qu'il lui faut une demi-journée pour faire une lettre de refus correcte. A, l'inverse par exemple, ce qui les intéresse dans cette maison, c'est, dans 90 % des cas, des gens qui ont une sorte de virginité de l'écriture – de l'édition²²⁵. Ils aiment beaucoup les gens qui n'ont jamais été édités autre part. Il y a la recherche de l'originalité et surtout, la question de l'autorité : c'est une histoire commune qui part sur une base vierge. C'est comme un couple : l'histoire d'amour, le mariage, éventuellement le divorce. Il peut aussi y avoir la question de la trahison : Claro est parti de chez Verticales pour Actes Sud, en disant à Yves Pagès : « Je suis désolé d'être ton Judas²²⁶ ». Mais il faut dire les choses comme elles sont : l'auteur l'a quitté parce qu'Actes Sud est plus gros. Dans cet esprit, il y a une dizaine d'années, une autrice publiée par le même éditeur que moi avait écrit dans une collection universitaire sur les relations entre auteurs et éditeurs. En interne, ils n'avaient pas beaucoup apprécié, parce qu'elle disait des choses qu'eux ne voulaient pas voir dits sur la place publique. Mon éditeur m'a déjà dit d'être le plus sobre possible quand on m'interroge sur lui en public, et d'évoquer simplement la relation de confiance. Il y a des secrets de famille. La question du secret est importante. Il ne s'agit pas là d'un contrat, mais d'un pacte tacite.

CB – Certains auteurs refusent de parler de leurs contrats ; y a-t-il là une autocensure ?

XX – De l'autocensure ou peut-être de la domination, au sens où les contrats sont tellement standardisés, et tellement en notre défaveur. Mon manuscrit a été accepté en 2007, et publié par mon éditeur en 2008, juste avant que le fondateur de la maison ne parte. J'ai donc vu sa fin. C'est un homme très gentil qui, pour me parler de contrat alors que je n'y connaissais strictement rien, m'avait dit immédiatement : « On va vous proposer de manière standard un contrat avec préférence, ce qui est en votre défaveur, mais c'est ce qui se fait aujourd'hui. » Ils acceptaient un premier livre, mais pour les manuscrits suivants, j'étais obligé de leur soumettre et ils avaient le droit de les refuser. Vous vous rendez compte de la soumission des auteurs ? C'est dément. A mon avis, ce contrat de préférence est beaucoup moins en vigueur aujourd'hui.

CB – Certains auteurs pensent que cette clause de préférence n'a pas de valeur juridique.

XX – On est d'accord, mais elle est là. Quand bien même elle n'a pas de valeur juridique, pour la contester, il faut franchir le pas moralement, comme aller aux Prud'hommes contre un employeur. Je connais une autrice ayant publié son premier roman et pour qui ça s'est très mal passé éditorialement. Son éditeur ne voulait pas la laisser partir, en raison de ce contrat avec préférence. Elle a écrit une lettre de quatre-vingt pages pour qu'il lâche l'affaire. Moi, je n'ai pas de contrat de préférence ; c'est un contrat au coup par coup ; c'est une acceptation tacite. En même temps, c'est comme le flou juridique, parce que si on me dit non, on me dit non. Chez Gallimard, les contrats sont signés relativement tard, au dernier moment. Le livre est fait ! La négociation s'est faite de manière orale ; enfin, il n'y a rien à négocier : les à-valoir sont faibles. Mais ce sont des contrats tout à fait standards, qui sont en faveur de l'éditeur, avec 50 % sur les droits audiovisuels, etc. C'est

²²⁵ Le lapsus et sa correction presque immédiate ont été gardés tels.

²²⁶ Marie-Laure Delorme, « Yves Pagès : le jour où Christophe Claro m'a quitté », art. cité.

beaucoup.

CB – Quelles sont les raisons vous ayant poussé à vouloir être publié ?

XX – La littérature existe sur le mode du désir, et sur le mode de la réalité sociale, qui d'une certaine manière l'achève. Pour le dire autrement, je considère que si on part de l'idée philosophique qu'il existe un espace littéraire, je considère que tous les gens qui ont envie d'écrire, qui ont ce désir, le manifestent. Je donne des ateliers d'écriture créative : ces gens-là, à leur manière, appartiennent à l'espace littéraire. Ce qui est désiré n'est pas quelque chose d'extérieur à la littérature. Mais je pense que le seuil d'existence de la littérature, c'est l'édition, qui valide le passage à l'acte. Toutefois, il y a des extrêmes, comme les cas d'impuissance créatrice. Ceux-là appartiennent au continent négatif de la littérature, ce que Jean-Yves Jouannais appelle « les artistes sans œuvre » ; que moi je spécifierais par « les écrivains sans écrit ». Il s'avère que pour moi, le fait est d'accéder aux confins de l'étrangeté – je ne dirais pas de la folie – que constitue le désir littéraire et sa traversée. Paradoxalement, la société valide et normalise ma folie littéraire. Toute l'étrangeté qui était en moi et qui avait du mal à trouver sa forme, à prendre sa densité, son corps dans un écrit, s'objective à un moment. Et quand bien même le texte bouge, avec les effets de lecture, le temps qui passe, etc., la publication objective ce désir. Elle est la manifestation objective de la réalisation du désir d'écrire. C'est à la fois un accomplissement, une validation, une normalisation, et une acceptation. On normalise la folie littéraire. *Les Fous littéraires* de Blavier est un livre qui interroge ça ; on y voit des cas sur ceux qui passent leur temps à envoyer des manuscrits. Un ami a eu vingt-cinq romans refusés chez Gallimard, et il continue. Quand je dis qu'il y a une folie littéraire, elle est là.

CB – Voyez-vous une différence entre la façon dont vous concevez le rôle de votre éditeur, et la façon dont cet éditeur parle de son travail ?

XX – Un éditeur, on le pratique et on apprend à le connaître ; donc on l'observe, ça évolue. Il y a des choses qu'on voit mais qu'on ne comprend pas tout de suite. C'est compliqué car le métier d'éditeur, il faudrait déjà le définir. De manière mythologique, un éditeur édite ; mais c'est beaucoup plus que ça : il y a beaucoup de facettes. Il reste des choses que je ne sais pas. Par exemple, je me doutais que mon éditeur parlait des auteurs aux journalistes, mais pas de manière aussi intime. Il parle en son nom d'éditeur, c'est-à-dire d'homme qui a une relation privilégiée avec ses auteurs. Mais ça veut dire quand même qu'il va émettre des jugements très souvent psychologiques ou comportementaux très précis et intimes sur eux. Je pense qu'il va dire que je suis bouillonnant, explosif, excessif pour parler de moi. La personne sociale de l'auteur intéresse les journalistes. Je l'ai compris, mais tard. Cette question est donc extrêmement vaste ; si c'est la question de mesurer l'écart entre l'idée que je pouvais me faire de son métier et ce que je constate de son métier : bien évidemment. Mais je découvre ou comprends beaucoup de choses avec le temps. Je vais donner deux exemples. Le premier est que j'ai été invité chez Taddéï à la télé pour mon premier livre. Mais Taddéï ne lit pas les bouquins. Ce qui l'intéresse, c'est l'arène du débat spectaculaire. J'étais complètement déstabilisé, car je n'ai pas du tout été préparé au débat. Si j'avais été édité chez Grasset, ou dans la « Blanche » de Gallimard, on m'aurait briefé. Là, ça n'a pas été le cas. Le côté libertaire de mon éditeur a fonctionné davantage que son côté autoritaire, mais il m'a un peu envoyé à l'abattoir, car ça n'a pas été bien du tout. On comprend avec le temps que ça faisait partie de son job de me préparer à ça ; ça montre l'évolution de ce que je peux voir. En deuxième exemple : mon éditeur travaille avec une collaboratrice, plus en retrait socialement mais aussi importante que lui sur le texte. J'ai remporté un prix dont la remise s'est faite au Ministère de la Culture, en présence de la ministre d'alors. L'éditeur ne pouvant pas venir ; sa collaboratrice est venue ; ça fait partie de la promotion de la maison. Mais elle n'a pas osé aller saluer la Ministre, en qualité d'éditrice du livre qui était lauréat du prix. Parce qu'elle était dominée socialement, c'est aussi simple que ça. Je ne lui en veux pas, mais c'était en ma défaveur. La

Ministre, qui a d'ailleurs publié quelque chose dans la même maison que moi, n'est pas venue me voir non plus. Sur le coup j'étais vexé, mais j'ai compris : elle ne pouvait pas aller voir quelqu'un de sa maison mais dont elle n'avait pas lu le livre. Entre être ridicule parce qu'elle n'avait pas lu le livre de quelqu'un publié par une maison chic, et se mettre à distance au prix de la grossièreté, elle a pris le pari de la seconde option. Voilà bien une scène de la « comédie des lettres » où on voit les jeux de domination.

CB – Comment le travail sur avec l'éditeur va-t-il se passer, sur le texte comme sur le paratexte ? Qu'en est-il du choix du titre et de l'abandon de votre pseudonyme, par exemple ?

XX – Pour le pseudonyme, l'éditeur m'a dit d'assumer de mettre mon vrai nom. Pour le titre du premier roman, j'ai dû en proposer à peu près quatre-vingt-dix. A un moment, c'était un jeu. Mon éditeur a tout gardé, il archive. Mais ce sont toujours des suggestions. La suggestion peut éventuellement être autoritaire, mais là, elle ne l'était pas. Jamais on ne m'imposera un titre. Au sujet de l'*editing* en tant que tel, les cas de figure sont très différents selon les auteurs. Mon éditeur a une jolie phrase : « Chaque auteur est un problème. » Un problème différent, bien évidemment. Je dirais qu'il y a deux phases : la première, qui est je dirais l'Autorité, avec un A majuscule, c'est « oui » ou « non ». Le texte, ontologiquement, est là ou pas. Si ce que j'ai proposé est là, et on va travailler dessus. Ça ne m'est jamais arrivé, mais je peux proposer quelque chose pour lequel on me dit : « Ça ne va pas. » Il n'y a pas d'*editing* possible, puisque ça ne va pas. Donc il faut qu'il y ait une première autorisation, un premier feu vert, pour dire que le texte est là. Ensuite, il y a l'*editing* éventuel. De moins en moins d'éditeurs font de l'*editing* littéraire à Paris, parce que ça prend du temps. A mon avis, mon éditeur et sa maison sont pratiquement les derniers. Il faut d'abord décrire méticuleusement l'environnement : beaucoup d'éditeurs sont des boîtes aux lettres, même chez Gallimard. Un ami là-bas a lu en tout et pour tout une heure pour quatre livres. Là, ce qu'il va se passer, c'est qu'au premier rendez-vous, il va regarder un peu le texte, pour dégrossir la bête ; voir les faiblesses et les qualités, faire des suggestions pour développer des points. C'est toujours à ma discrétion : il n'impose jamais rien. Ça va être comme un système d'entonnoir : il va y avoir une deuxième vague de suggestions. Mon éditeur dit souvent de ne pas proposer pas un manuscrit bouclé, qui serait d'une certaine manière intouchable. Ils aiment que ça soit une proposition, une matière. Ça souligne la plasticité du texte.

CB – Cela laisse-t-il beaucoup d'autorité à l'éditeur par la suite ?

XX – Je ne crois pas que ça soit tellement de l'autorité. C'est essayer, avec un système d'entonnoir, d'identifier le plus finement possible le désir de l'auteur et de le radicaliser pour l'aider à aller le plus loin possible. L'idée n'est pas tellement d'affirmer une autorité de manière autoritaire ; de fait, il y a une autorité, puisqu'on n'accepte pas la chose verrouillée. Mais après, il faut voir sur quel plan politique on situe l'autorité, puisque là, c'est l'autorité « bénéfique », « positive ». L'idée est d'aller le plus loin possible avec le texte ; c'est moins autoritaire que des éditeurs incapables, qui vont se contenter de dire que le texte est super, puis c'est fini. Elle est où, l'autorité ? Cette autorité-là, cette autorité vide, elle est désastreuse.

CB – La transformation du texte a-t-elle pour but de le faire répondre aux attentes qu' imagine l'éditeur, ou bien pour le faire correspondre à un genre donné ?

XX – Non, parce que leur intérêt à eux est que ça sonne « bizarre ». Donc ce n'est jamais pour le lecteur, à part quelques points où par exemple on n'est pas clair dans sa formulation. Attention, je ne parle que de mon éditeur ici. Ces rapports ne peuvent pas s'appliquer à toutes les relations dans les maisons d'édition, parce que la politique marchande éventuelle n'est pas la même. L'idée n'est pas du tout que je me plie à un éventuel désir du lectorat. Par contre, ça peut être des phrases où on va me dire qu'on ne comprend pas ; que le lecteur ne va pas comprendre ce que je dis, c'est tout. Ça

ne va pas agir sur le livre par son thème, par sa forme : « Fais un roman » ; « Fais des chapitres » ; « Prend un thème *bankable*. » Ce n'est pas du tout ça mais ça peut tout à fait exister chez d'autres éditeurs : chez Stock, par exemple, ils travaillent comme ça.

CB – Plusieurs auteurs m'ont également dit cela au sujet de la littérature de genre.

XX – Evidemment, puisque la littérature de genre, par définition, donne une plus grande importance au lectorat ciblé. Le lectorat a une idée. Stéphanie de Lestrée travaille chez Gallimard dans la série « Noire ». Je l'ai vue travailler. Avec un de ses poulains, c'est une histoire d'amour, pas du tout d'autorité. L'autorité est compliquée, parce que ce n'est pas une autorité de la domination. C'est l'autorité qui mène les affects, avec l'idée d'aller plus loin et le mieux possible. Une phrase assez mythologique est : « Le manuscrit est prêt ». Dans le processus de travail, après avoir préparé le manuscrit seul et quand il est validé avec les éditeurs, ça part au préparateur en manuscrit. Ce sont eux qui vont traquer les éventuelles coquilles, et surtout interroger des questions de sens, et d'éventuels problèmes qu'éventuellement l'éditeur n'a pas vus. On peut passer plusieurs heures avec eux au téléphone, mais ils nous laissent accepter ou non leurs remarques. C'est la norme, et c'est donc une autre forme d'autorité. Une fois, il y en a un qui m'a tellement mis la pression que j'ai douté de moi, j'ai failli faire des bêtises à cause de lui. Il n'y a pratiquement plus que Gallimard qui en a, car c'est une maison qui a encore un peu d'argent pour faire de l'édition au sens fort et aujourd'hui, dans la chaîne éditoriale, seules les maisons qui ont du fric ont le luxe. Quand les éditeurs sont sérieux et qu'ils ont le temps, le manuscrit a été relu vingt fois. Plus grand-monde ne le fait, mon éditeur a encore cette exigence sur la copie. A mon avis, Verdier le fait aussi.

CB – Y aurait-il donc une baisse de cette exigence dans le milieu littéraire ?

XX – Evidemment ! Pour des raisons d'argent, de vitesse éditoriale, pour plein de questions. Donc le manuscrit a été relu vingt fois entre l'auteur et l'éditeur, est passé par le préparateur en manuscrit puis par une double correction avec des correcteurs qui sont juste sur l'orthographe. Et avec tout ce cirque, dans mon livre, j'ai une coquille ! Je repense à l'autorité dans l'*editing*. Je suis un baroque ; je ne suis pas très sûr de moi et j'aime discuter. L'autorité peut aussi être le désir du père chez l'auteur, ce qui est un peu mon cas. J'aime bien *challenge* un peu mes textes, et on les revoit. Certains auteurs ne proposent pas grand-chose mais du coup, il n'y a rien à corriger. Ça peut être nul, ça peut être aussi des minimalistes : les cas de figure sont nombreux. Dans ce cas-là, la question de l'autorité lors de l'*editing* n'est pas saillante d'une part, et surtout n'est pas saillante de la même manière ; puisque leur esthétique invite à ce qu'il n'y ait pas d'autorité lors de l'*editing*. Moi, mon esthétique invite la dialectique, l'échange et éventuellement le micro-conflit. J'ai eu beaucoup de mal à écrire un livre autobiographique, dont mon éditeur dit qu'il s'agit du meilleur. La première partie parlait d'un sujet délicat. Mon éditeur m'avait déconseillé de la laisser, et sa collaboratrice trouvait ça génial. Il a pris le dessus, ce qui veut dire qu'il y a une hiérarchie entre les éditeurs. Mais son sentiment était dû à son enthousiasme de créateur, car mon éditeur est aussi écrivain. Et en tant qu'écrivain, sa relation à l'autorité est aussi de prendre dans la patte de l'autre ce qui lui aurait fait. Ce n'est pas simplement du conseil factuel, mais comment lui rentre dans la création d'autrui. Il est très généreux, mais il y a un problème de frontière : celui-ci survient quand on n'est plus simplement dans l'intelligence de la création intérieure, de ce qu'on voit dans l'autre, mais qu'on va dans son désir à soi. Quand on est écrivain, on comprend cela.

CB – Vos rapports avec l'instance éditoriale ont-ils changé votre manière d'écrire au fur et à mesure ?

XX – Non, parce que c'est comme remettre quelque chose d'extrêmement propre à la première version. Ce roman que j'ai eu du mal à écrire est un triptyque ; pour la deuxième partie, on a coupé trente pages pour une question d'équilibre. J'ai cru que l'éditeur allait pleurer quand on les a

coupées, parce qu'elles marchaient très bien. Donc ça sera pour les archives éditoriales, si un jour les dieux de la reconnaissance littéraire se penchent sur ma tête, et qu'un chercheur fou va regarder l'état primitif du manuscrit. L'éditeur m'a dit qu'il en était malade, mais que s'il ne proposait pas des coupes, ça allait complètement déséquilibrer le texte, et c'était du bon conseil. Je dirais donc que ça n'a changé en rien ma manière d'écrire. Ce qui a changé ma manière d'écrire vient de ce que j'ai pu faire à côté, comme par exemple la dramaturgie. Mon éditeur m'a appris des choses au fur et à mesure, évidemment, mais pas cela. Je dirais donc plutôt qu'on est des pâtes à modeler. Le parallèle avec la musique est intéressant : on va accepter que le disque soit signé par un producteur, mais jamais, dans l'édition, que le livre soit signé par l'éditeur. C'est pourtant le cas. C'est la signature de l'éditeur. Que signe l'éditeur lorsque l'auteur signe un texte ? Est-ce que je publierais la même chose sans ma maison d'édition ? Je ne le pense pas tout à fait ; ce qui n'empêche pas que c'est quand même moi qui fait la chose. Donc il y a coécriture. L'édition, ou la coédition, finalement, est un travail de coécriture ; mais au sens de production esthétique, pas d'écriture en soi. Parce qu'il n'y a pas réécriture ; j'ai déjà eu des suggestions de mots, que j'ai prises parce que je les trouvais mieux que ce que j'avais fait, mais je faisais ce que je voulais, encore une fois. Ma liberté est extrêmement grande ; je dirais donc que la question d'autorité est plutôt affective et morale qu'esthétique. J'accepte de travailler de cette manière, stylistiquement ; mais c'est mon problème personnel. Ensuite, il y a effectivement une autorité de respect, de contrat, de pacte, de fidélité aussi : « Tu ne vas pas me quitter, parce que chez moi tu es bien. » Mais là, on est aussi dans ce qui relève de l'argent. Chez mon éditeur, ils n'ont pas un rond. Donc on est dominés, de fait ; dans les petites maisons d'édition, c'est comme ça.

CB – Avez-vous déjà été tenté de partir ailleurs ?

XX – Non. Un ami l'a fait récemment, parce qu'il n'avait pas le succès escompté. Ce qui est surtout intéressant sont les modalités du divorce : il ne les a pas affrontées visuellement mais a communiqué par mail, ce qui n'est pas super clean. Je pense que dans un premier temps, il voulait plus d'argent, a demandé à la maison ce qu'elle pouvait lui proposer. Un autre auteur, qui erre d'éditeur en éditeur, est parti aussi. Lui a été piqué par le Nouvel Attila, et publiera bientôt chez Albin Michel. Mais il y a une manière de divorcer, qui est hors contrat ; là, c'est une question d'élégance, et de moralité. Dans ma maison, ce sont des gens qui aident beaucoup, qui sont très généreux. Il faut savoir ce qu'on met derrière les mots. Il y a de l'autorité, et de l'amour, aussi. Mon éditeur dit toujours au public : « J'aime les auteurs », ce qui est vrai.

CB – L'écrivain errant rappelle les *rônins*, ces samouraïs sans *shogun*.

XX – Sauf qu'il y a une élégance martiale chez les *rônins*, qu'il n'y a pas chez le gigolo éditorial. L'image est moins prestigieuse. Il est intéressant de voir les paris qu'on fait en termes économiques : à un moment, on choisit de se dégrader symboliquement, pour aller dans des maisons moins *hypes*, en espérant avoir un peu d'argent, etc. C'est la précarité de l'auteur qui fait la différence : l'autorité de l'éditeur vole en éclats face au choix que font les auteurs face à leur précarité économique ou symbolique. Le premier auteur parti que j'ai cité l'a fait en raison d'une précarité économique, considère que sa maison et la maison-mère ne lui ont pas donné ce que lui mérite, ou pense mériter avoir. L'autre considère qu'il n'a ni l'audience qu'il mérite, ni l'argent qui va avec.

CB – D'où peuvent naître les conflits entre un auteur et son éditeur, et comment peuvent-ils se résoudre ?

XX – J'ai un exemple qui s'approche de cela. Un ami a écrit un livre extraordinaire, qui est un de ceux que je préfère au catalogue. Il y a eu beaucoup de travail sur le manuscrit : un éditeur lambda, même prestigieux, n'aurait pas fait le travail de l'accompagner dans une réflexion, dans une mise en

forme de son texte. Il fallait vraiment un éditeur textuellement de très haut niveau pour être capable de le faire. Ils l'ont accompagné sur un temps très long, pour dégraisser le texte, pour l'aider à organiser ses fragments, à donner une structure interne au livre. Le livre est génial, c'est absolument l'auteur qui l'a écrit, mais ils l'ont beaucoup aidé. C'est une autorité positive face à quelqu'un qui n'était pas destiné socialement à être autorisé à publier, donc ce n'est pas une autorité destructrice. Le livre a eu du succès ; il a eu la presse. Puis l'auteur a proposé un deuxième récit, beaucoup plus fictionnel. Mais il s'est obstiné à vouloir faire un roman classique alors qu'il n'est pas fait pour la fiction. L'éditeur a essayé de l'aider ; mais ils sont ennuyés, parce qu'ils l'aiment beaucoup mais que le manuscrit, ne va pas. L'éditeur lui a dit non ; il va le proposer autre part. La question est : « Comment dire non à un auteur qui a publié un très bon premier livre qui a marché ? » La main frappe et en même temps caresse.

CB – Votre éditeur ne fait pas apparaître le genre littéraire sur les couvertures de vos ouvrages. La catégorisation n'est visible que sur le site de la maison-mère. Etes-vous d'accord avec cette absence d'indication ?

XX – Pour être franc, je n'y fais pas attention. Qu'est-ce que ça veut dire ? Je suis embêté, parce que chaque auteur est singulier et en même temps, tout le monde ne propose pas de fiction. Donc eux considèrent qu'il y a une sorte d'*a priori* transcendantal de la littérature, qui pourrait se passer de ça, quelque chose comme le fait que la littérature est au-delà des genres, ou qu'il n'y a pas besoin de mentionner ou non « roman » dans ce qu'ils publient. J'avais essayé de faire un roman plus populaire après mon deuxième. L'éditeur m'avait suggéré l'idée de mettre « roman » sur la couverture, puis ils sont revenus sur cette décision. Je pense qu'il y a à la fois cet *a priori* transcendantal, cette condition de la littérature d'être au-delà des genres ; et peut-être la peur de se dégrader symboliquement, en ayant besoin d'aller marquer « roman » sur des textes de fiction qui vont être plus ou moins expérimentaux, et qui seraient réduits à la labellisation générique d'une production en son sens le plus restrictif. Je n'aime pas le roman. Je suis gêné quand on me dit que je suis romancier, car je ne me considère pas comme tel. Le romancier est vraiment celui qui raconte, avec talent ou pas, une histoire imaginaire. Ce qui m'intéresse est plutôt d'explorer des univers imaginaires, c'est un peu différent.

CB – Que serait alors le « roman » ?

XX – C'est plus lié au récit. Je ne me considère pas comme un grand narrateur, donc le récit n'est pas ma priorité. Je préfère le mot « fiction », au sens où j'ai une grande liberté pour travailler l'imaginaire, et faire ce que je veux. Je préfère l'implicite de la liberté littéraire, qui me semble plus important avec le mot « fiction » qu'avec le mot « roman ». Même s'il y a des microscènes narratives, des personnages, etc. Ce n'est pas tout à fait pareil d'être romancier ; après, c'est peut-être moi qui suis réducteur avec le mot « roman ». Pour Olivia Rosenthal, qui fait souvent de l'autobiographie, on ne va pas aller mettre « récit ». C'est presque une forme de pudeur, comme si on n'avait pas besoin de surligner, ou de surappuyer le trait générique qui va être induit par la lecture. Même les auteurs les plus commerciaux de ma maison ne sont pas labellisés « romans ». C'est le commerce qui fait les catégories ; et pour le classement en librairie, on ne peut pas aller dire « exofiction », par exemple. Si c'est le cas, ça va fonctionner pour vingt librairies en France, et ce n'est donc pas possible. Mon attachée de presse m'a dit : « Le roman noir n'existe pas : c'est une division marketing des librairies aux USA dans les années trente. » A l'origine, le roman noir, ce ne sont pas des traits génériques textuels, mais quelque chose de pratique pour classer le livre sous un angle marchand. C'est l'expérience pratique et marchande du livre qui circule qui lui donne sa valeur générique ; mais ce n'est pas un cahier des charges esthétiques. Ce qui ne veut pas dire que le cahier des charges esthétiques va se faire tout seul.

CB – Quelles sont vos impressions sur la surproduction, ce qui induit la question de la

communication et de la promotion de vos œuvres ou de vous-même ?

XX – Tout d’abord, j’appartiens à une génération qui donnait beaucoup d’importance à la presse écrite. Telle que j’ai pu la connaître dans les années 2000, elle était très prescriptrice et extrêmement importante symboliquement ; c’est beaucoup moins vrai, ça a volé en éclat. Ma maison est dépendante du service de presse de la maison-mère. J’ai toujours eu ce que je voulais avec la presse écrite. Après le papier de *Libération* en 2008, j’ai eu deux propositions de passage à la télévision ; cela signifie que la puissance symbolique de la prescription journalistique, quand bien même déjà à l’époque il y avait moins de lecteurs, invitait les médias audiovisuels à suivre. Souvent, les personnes au service de communication des chaînes ne lisaient pas les livres, mais lisaient la presse écrite pour savoir ce qui était préconisé. Me concernant, pour ce qui est de la promotion en presse écrite, je n’ai rien à dire : j’ai toujours été plus que bien servi. Des gens viennent pleurer, il y a même eu des auteurs jaloux que j’aie plus d’articles qu’eux. L’une des raisons pour lesquelles les deux auteurs partis sont partis de la maison est que l’attachée de presse a eu des relations difficiles avec eux : ils considéraient qu’ils n’avaient pas assez de promotion. Quand on dit « promotion », il y a un écart entre la *hype* dans la presse et les ventes, car souvent, ce n’est pas corrélé. Aujourd’hui, pour vendre des livres, ce n’est plus simplement la gloriole journalistique, ce sont les libraires. La maison-mère, qui est snob historiquement et qui se sent puissante, n’a strictement rien fait dans les années 2000 et 2010 comme travail de promotion auprès des libraires. Pourquoi ? Il y a eu l’émergence d’Actes Sud, une grosse maison d’édition qui a compris ce qu’il se passait, que ça allait se jouer du côté des libraires pour la littérature. Là-bas, les commerciaux étaient tous des anciens libraires. Il y a une sorte de vide sanitaire malheureux, créé par la maison-mère envers les libraires, ce qui a causé beaucoup de préjudices aux auteurs : pour être invité en librairie, c’est beaucoup plus compliqué. Il y a de la frustration là-dessus. Il est compliqué pour ma maison, qui a en plus une image intello, d’être invité en librairie à droite et à gauche en province, d’autant plus que la maison-mère ne paye rien. C’est très rare qu’ils payent la moitié du billet de train et l’hôtel. Pour la presse, j’ai toujours eu ce que je voulais : j’ai bénéficié de la force de frappe de la maison-mère et de mon réseau, aussi, que j’ai travaillé tout seul. Je connaissais quelques personnes. Mais qu’on soit clairs : quand j’ai eu des chroniques, ce n’était jamais pour mes beaux yeux, mais parce que le texte était apprécié. Il reste évident que vu la surproduction, on allait voir mes textes parce qu’on savait qui j’étais, ce qui est un peu différent. Je suis convaincu qu’il y a beaucoup de très bons textes qui n’ont jamais eu une ligne dans la presse, parce que la promotion est compliquée. Après l’obtention de mon prix littéraire, un journaliste critique m’avait dit qu’il ne pouvait pas me faire passer sur sa chronique à la télévision, car mon livre n’était pas la cible. Il en a quand même parlé, a montré le livre, mais il ne pouvait pas faire plus. Il y a un moment où ça bloque dans la machine médiatique : on ne peut pas avoir plus, notamment à la télé. Maintenant, on se moque un peu de la télé puisque les gens qui la regardent ne lisent pas beaucoup ; c’est la radio qui prime. Quelqu’un chez GFK m’avait dit que la machine médiatique commence vraiment à s’emballer de manière structurelle à partir de 7 000 exemplaires. A partir de ce chiffre, quelque chose se passe ; on passe en pilote automatique, on est partout. J’ai vu les ventes des gens qui étaient en lice pour les grands prix avant qu’ils ne soient prononcés : ils étaient à maximum 10 ou 12 000, mais il y a quinze ans, ils auraient été à 25 ou 30 000. On a baissé le seuil d’accès, le « ticket d’entrée » aux grands prix. Je pense aussi aux libraires indépendants. Avec eux, je ne sais pas comment faire ; je ne les ai pas avec moi. Un libraire indépendant m’avait dit un jour que s’ils se coordonnaient à cinquante, d’un bout à l’autre de la France, ils feraient un succès. En termes de mise en avant, ils ont un pouvoir. Il y a l’exemple de Gauz, avec *Debout-payé*. Gallmeister a fait pareil, en allant voir les libraires plutôt que la presse. Et il fait des *best-sellers*. Les libraires savent en temps réel ce qui est vendu d’un bout à l’autre de la France grâce à Datalib. Ils se disent passeurs de livres, mais en fait, ils vont indexer les trois quarts de leurs choix sur ce qui se vend. C’est l’œuf et la poule. Parce qu’on fait vendre, on va s’indexer dessus. Donc la force des libraires, aujourd’hui, est importante. On le voit bien dans toutes les tribunes sur le coronavirus ; on ne voit pas les auteurs, on ne voit que les libraires.

CB – Les représentants jouent-ils un rôle ? Certains livres ne seront pas mis en avant, d'autres livres n'ont pas besoin d'être défendus, puisque la visibilité est déjà assurée.

XX – Parce qu'il y a des choix. Mais à l'inverse, On ne va pas nécessairement vendre en multipliant les signatures en librairie.

CB – On constate une émergence de la critique amateur : booktubers, bookstagrammeurs, etc. Quel poids et quelle importance attacher à ces nouveaux relais ?

XX – Il est important car il y a moins de lecteurs, il y a plus de lectrices ; finalement, la prescription se fait sur les littératures moyennes, à partir de ces référents qui deviennent des micro-stars, pas cultivées mais qui en proposant des livres, font de la prescription. Il y a dix ans, la maison-mère virait les internautes qui demandaient un service de presse, même ceux qui avaient un site de critique. Aujourd'hui, on envoie des cartons de bouquins aux booktubers. Puis il y a des micro-groupes sociaux, très difficiles à analyser, qui se créent : les gens lisent entre eux leurs textes dans des sortes de clubs de lecture éphémères. Les plateformes où les gens se donnent des micro-conseils, etc. C'est très abstrait, mais ça tend à réduire la force de la prescription critique – de la critique de bon niveau, mais journalistique, telle qu'on a pu la connaître il y a quinze ans. On constate la baisse du nombre de pages ; dans le *Cahier des livres* de *Libération*, ou aux *Inrockuptibles*, qui n'ont plus que deux pages. Eux faisaient la main au début des années 2000 ; c'est fini. Et surtout, ils n'ont aucun critique star. Ce qui ne veut pas dire qu'ils ne sont pas bons ; mais il n'y a pas d'autorité symbolique. L'un de ces grands traits pertinents, c'est finalement la crainte et le respect qu'il inspire.

CB – Certains de vos ouvrages sont passés en poche : comment ce passage peut-il être une manière de rebondir sur le succès ?

XX – Quand un livre passe en poche chez mon éditeur, c'est un événement. De manière globale, on passe en poche parce qu'avant on vendait cinq mille bouquins ; aujourd'hui, on en vend deux ou trois mille. Mes deux premiers livres sont passés en poche ; mais j'ai moins vendu pour les deux suivants et ils ne sont pas passés en poche. L'éditeur – acte d'autorité ou plutôt, d'évitement de la réalité – ne va pas dire qu'ils ne sont pas passés en poche, et qu'ils ne le seront pas. Pour ne pas décevoir, et pour ne pas avoir à se justifier. Mon éditeur ne donne jamais les chiffres. Il y a un relevé avec la maison-mère. Les chiffres sont difficiles à avoir, et les livres se vendent mal, donc ils ne veulent pas rentrer sur le terrain ; ils savent aussi que ça va être vite source de conflit. Il y a des sujets qui sont à éviter.

CB – Cette communication est-elle quelque chose que vous aimeriez voir de la part de votre éditeur, ou bien avez-vous fini par accepter cette situation ?

XX – Ma maison est dominée par la maison-mère ; à force, cette domination pèse sur les auteurs édités dans un bon moment. C'est pour ça qu'ils ont perdu des auteurs. Quand l'éditeur perd un auteur, il est obligé d'aller se justifier auprès de la direction. En plus aujourd'hui, il est concurrencé par des maisons d'édition qui sont vraiment indépendantes, bien qu'elles ne soient pas vraiment intéressantes à mon avis. Ce sont surtout des maisons qui les *challengent* en termes de liberté, notamment dans la relation avec les libraires. Ma maison aurait besoin d'avoir quelqu'un qui fait l'interface. Pour l'exprimer différemment, structurellement, cette maison est dans l'étau de la maison-mère. Donc c'est un confort inouï pour mon éditeur et sa collaboratrice, qui n'ont aucun compte à rendre. Pour eux, le confort est de se dire qu'ils sont éditeurs purs de textes, et que la maison-mère va faire le reste du travail de service de presse et de commerce. Mais dans la réalité, non : ils sont marginalisés.

CB – Le pouvoir est-il délégué ?

XX – On passe de cette délégation du pouvoir à un partage de pouvoir ; il n’y a plus de pouvoir, la réalité est là. On enlève vos possibilités. La jouissance de ma maison a pour contrepartie la pénalisation des auteurs. Il y a plusieurs cas de figure, il faut y aller au cas par cas. Mais mon éditeur avait une frustration, comme pour le poche. Il faut également parler de l’une des formes de promotion des livres que sont les festivals et les salons. Les auteurs sont plus ou moins mondains, et ont plus ou moins de facilité sociale. Moi, j’ai plus de facilité sociale, mais je n’ai pas de facilité mondaine. Il n’est par exemple pas normal que je n’aie jamais été invité au festival de Manosque, vu mon rendement symbolique dans la presse. Ce n’est peut-être pas méchant de leur part mais qu’ils n’ont pas pensé à moi, pour telle ou telle raison. Pour mon deuxième livre, je n’ai pas non plus été invité à Paris en Toutes Lettres alors que le sujet s’y prêtait. Mais le problème avec mon éditeur est aussi que bien souvent, c’est aux auteurs de faire ce job d’autopromotion ; et ça, c’est difficile. Quand, plus tard, j’ai été invité à la Maison de la poésie, mon éditeur m’avait dit que je m’institutionnalisais. Quand bien même j’ai plus de presse que d’autres auteurs chez mon éditeur, il y a des lieux de reconnaissance auxquels je n’ai pas accès, pour plusieurs raisons. Ce n’est d’ailleurs pas nécessairement contre moi, mais simplement parce que je ne suis pas dans les radars, pour telle ou telle raison que je ne connais pas ; c’est un peu différent.

CB – Que pensez-vous de la précarisation des écrivains ? Quels sont les moyens qu’ont les auteurs pour atténuer cette précarisation ?

XX – Je pense, malheureusement, que les auteurs sont sortis de la boucle économique. Les trois ou quatre cent mille euros d’à-valoir d’une certaine autrice chez la maison-mère correspondent à davantage que les frais de fonctionnement sur toute l’année de la collection expérimentale qu’est en fait ma maison. On ne peut pas avoir ça, ce n’est pas possible. J’ai été licencié économique du secteur de la librairie indépendante, au début des années 2010. J’avais un job, j’ai été précarisé par les libraires. Je n’ai pas été rechercher un autre job derrière ; tant pis pour moi. Oui, il y a précarisation. Aujourd’hui, il faut voir l’importance de tout le système de résidence, et aussi l’émergence de l’école Les Mots, qui embauche beaucoup d’écrivains aujourd’hui pour faire du *Creative writing*, ce qui les soulage, et leur donne un peu d’argent.

CB – La Maison des Ecrivains et de la Littérature a une approche similaire.

XX – Ils organisent des « Leçons », pour qu’un auteur vienne professer à droite et à gauche la littérature dans les lycées. J’en avais deux programmées et je n’en ai effectué qu’une, mais ils m’ont payé la totalité de ma commande, quatre ou cinq cents euros. La MEL a été très généreuse, il faut le dire. Une branche de Sciences Po m’invite régulièrement pour faire des ateliers d’écriture, mais c’est la Maison des Ecrivains qui me paye, et pas cette école privée : le supérieur prestigieux se sert des relais institutionnels. Tout le monde est payé le même tarif, environ deux cent cinquante euros, mais certains auteurs prestigieux ont insisté pour avoir le double et l’ont obtenu.

CB – Quel est votre avis sur le système des prix littéraires ? Certains auteurs parlent d’un entre-soi, où tout est joué d’avance, qu’il s’agisse des prix prestigieux comme des plus discrets.

XX – Commençons par les grands avec un exemple très clair : Maylis de Kerangal a eu le Médicis pour *Naissance d’un pont*. Il y avait le désir initial d’un éditeur voulant mettre un auteur en lice pour tel prix, parce qu’il pense qu’il peut l’avoir. A l’origine, c’était un livre de Philippe Forest, mais celui-ci n’a pas pris dans le public. De fil en aiguille, Gallimard a vu que le livre de Maylis marchait bien, ils ont donc changé de poulain. Après, c’est de la navigation à vue. Il n’y a rien de joué d’avance, c’est complètement faux. Il y a une variable très importante, qu’on ajuste en

permanence. Il est bien évident qu'il y a un peu de relationnel, mais on n'achète pas les jurés, c'est complètement faux.

CB – Certains jouent différemment, comme Minuit qui, en 2018, n'a sorti qu'une seule nouvelle autrice, Pauline Delabroy-Allard.

XX – Minuit a une stratégie différente. La rareté fait l'exceptionnalité, en quelque sorte. Pour les petits prix ou les prix moyens, ceux-ci ont des affinités avec les éditeurs. Verticales a très souvent gagné le Wepler, par exemple. Ils aiment bien Verticales. Donc c'est plutôt des états d'esprit, qui fait que les maisons vont être présentées ou surreprésentées. C'est à la fois un signe de reconnaissance pour l'auteur et pour la maison d'édition, pour l'encourager. Mais il y a des prix pour lesquels, socialement, on ne peut pas dépasser la sélection. C'est ce qui m'est arrivé pour le Flore, parce que ma maison n'est pas le code génétique du prix ; que certains jurés ne l'aiment pas, etc. Il y a un seuil d'accès, mais pas de triomphe possible. Ça peut se jouer à la marge, sur des incitations de gens influents sur une personne. Mais dire que c'est joué, c'est faux. Mais je pense qu'il y a des prix qui sont moins « honnêtes », à l'image de l'humanité. A un moment, trop de gens proposent et décident. Par exemple, le Prix FNAC est fait n'importe comment : c'est surtout un positionnement pour la rentrée littéraire, pour vendre des livres. Des libraires qui participent n'ont pas lu les livres, donc c'est ingérable.

CB – Un de vos livres a été primé. Comment s'est passée la période de sélection et l'« après », du côté éditorial ?

XX – Mon premier livre a été primé, mais c'était des petits prix. J'en ai eu un rigolo, un peu dadaïste et qui n'existe plus : c'était un choix aléatoire sur des piles de livres ; on prend au hasard, et à la fin en revanche, il y a un vrai choix. J'ai gagné une boule à neige. J'ai eu un prix franco-étranger pour mon deuxième roman ; ils ont été assez courageux, parce que le livre n'était pas facile. Ça ouvre quand même des portes. A mon avis, les auteurs n'ont pas tous la même conscience de l'importance des prix. J'en ai une conscience faible à moyenne, d'autres ne pensent qu'à ça. Chez mon éditeur, on n'en parle jamais. La question ne se pose même pas. Le prix que j'ai obtenu est mal fait du point de vue de la communication, m'a ouvert des portes, mais surtout avec le pays partenaire : j'y ai été invité plusieurs fois. En terme commercial, non. En terme de respectabilité, un peu, car c'est un prix respecté. C'est un prix qui a une bonne image, pas mal doté : j'avais eu dix mille euros reversés sur mon compte en banque par le gouvernement étranger. Ma banque m'avait appelé et s'étonnait de cette rentrée d'argent !

CB – Marco Koskas a été sélectionné pour le prix Renaudot en 2018, puis retiré de la liste. Que pensez-vous du manque de considération de la littérature autoéditée par les tiers de légitimation ?

XX – Lui avait déjà été édité, donc ce n'était pas un inconnu. Pour l'autoédition... Editeur, c'est une fonction, et il y en a besoin. Si la littérature veut exister socialement, elle ne peut pas exister sans éditeur. Dans une interview donnée à *Valeurs actuelles*, Marc-Edouard Nabe se moque des libraires en disant : « Je suis non seulement autoédité, mais aussi le seul à m'autodiffuser ; j'ai zappé les diffuseurs. » Je le sais d'autant plus que je donne des ateliers d'écriture, et à ma manière, j'édite les gens, finalement, quand bien même ils ne sont pas édités socialement. A un moment, il y a besoin de la médiation, d'un vrai lecteur littéraire. Je n'ai rien contre les gens autoédités ; ils ont le droit d'exister, mais ça ne va pas ; ce n'est pas bien.

CB – Certains y voient une manière d'esquiver un refus de la part des éditeurs ; d'autres un moyen de court-circuiter le rôle de l'éditeur, et de ne pas passer par son autorité.

XX – Je ne crois pas. Je crois qu'en fait, s'ils s'autoéditent, c'est parce qu'ils n'ont pas réussi à être édités. Et c'est dur à avouer. Il y a peut-être des neuneus qui vont aller directement vers l'autoédition ; mais à mon avis, 90 % des autoédités sont des gens qui sont des déchets de l'édition ; qui ont été refusés. Simplement, ce négatif de l'édition, eux ne l'acceptent pas, et après vont dire que les éditeurs sont nuls ; qu'ils ne lisent pas les manuscrits. Ce qui est intéressant, c'est le destin du texte ; quand on est autoédité, on fait ça comme ça, mais il y a une plateforme de coécriture ; Wattpad, les ados vont dessus. Il y a mille lecteurs virtuels qui vont donner leur avis ; donc le texte est corrigé mille fois, il ne ressemble plus à rien. On propose son manuscrit et les lecteurs vont dire : « Là, ta virgule n'est pas bien ; ton adjectif, je ne l'aime pas. » Ils vont désespérer l'auteur pour trois jours, il va changer sa virgule, etc ; le processus va se répéter cinq cents fois, et le manuscrit, ça va être quoi ? C'est quoi le texte ? Il faudrait l'analyser sous l'angle de la dissolution. La question est la suivante : que se passe-t-il quand disparaît, ou quand se dissout une autorité éditoriale unique ? Ça donne ça. Mine de rien, ces auteurs anonymes se soumettent aux verdicts des inconnus. Et quand même : le désir d'exister, la fragilité, fait que.

CB – Certains de ces auteurs vont être réinjectés dans le circuit de l'édition traditionnelle. Comment va se construire cette nouvelle auctorialité ? L'éditeur prend-il toujours un risque ?

XX – Des éditeurs qui prennent des risques, je pense qu'il y en a peu. Dans le système de repérage des manuscrits à Hollywood, les romans sont parfois à peine voire pas édités que le *pitch* est acheté, pour donner suite à des séries. La littérature comme style est complètement expurgée de sa caractéristique première, à savoir un langage singulier. C'est l'intrigue qui compte. Finalement, c'est le commerce des intrigues. J'y vois la fin de la littérature, un ami y voit la France dans vingt ans.

CB – Il existe des éditeurs qui accompagnent la lettre de refus d'un conseil d'orientation vers l'autoédition ; et qui proposent de revenir une fois un certain seuil de vente atteint.

XX – C'est incroyable. J'ouvre des pistes ; La mode des ateliers d'écriture, c'est l'effet Léa Slimani ; elle est passée par un atelier chez Gallimard, et c'est comme ça qu'elle a été éditée. A l'école Les Mots, Jessica Nelson se *pitche* comme romancière et ancienne éditrice ; tous ses ateliers sont complets. Mais est-ce pour son talent littéraire, ou pour la promesse d'être écoutée par quelqu'un qui a été éditrice, et qui peut ouvrir des portes ? Il y a une sorte d'intelligence spontanée dans les pratiques culturelles et sociales du profane, qui essaye de contourner les enjeux classiques de l'édition, avec la barrière du manuscrit, etc., en se débrouillant autrement pour entrer dans le jeu.

CB – Qui est légitime à se dire auteur ; ou bien qui se suppose légitime à se dire auteur ?

XX – On se suppose légitime en devenant éditeur. C'est un métier. Un bon éditeur, indépendamment de ses qualités sociales, relationnelles, etc. – c'est rare, c'est quelqu'un qui entend la création, et qui est capable de l'accompagner. A ce petit jeu, il n'y a pas grand-monde ; peut-être quatre ou cinq aujourd'hui en France. C'est la culture de ma maison : ce qui les intéresse, c'est de potentialiser une proposition. Si on l'oppose à P.O.L., qui intervenait de manière rarissime sur les textes, je pense que ma maison est relativement interventionniste. C'est ce qui fait la singularité de mon éditeur, et son ambiguïté d'auteur. De manière consciente ou inconsciente, il ne peut pas s'empêcher de s'approprier et de transformer ; ou de dire : « Tiens, tu pourrais faire ça comme ça. » On peut considérer que c'est *too much*, mais ça fait aussi sa force d'éditeur ; en sachant, encore une fois, que le *final cut*, c'est à l'auteur, qui fait ce qu'il veut. Dans leur mode de fonctionnement, d'une manière ou d'une autre, ils ont à voir avec la production musicale. Catherine Nabokov est celle qui a emmené *Petit pays* de Gaël Faye chez Grasset. Comment passer d'un chanteur à qui on a demandé d'écrire une nouvelle à quelqu'un qui propose une nouvelle dont on va faire un auteur, qui a vendu un million de livres ? Catherine Nabokov aime bien essayer de créer des passerelles entre

les arts. On passe de son goût à elle, à quelqu'un dont elle pense qu'elle peut faire du récit, ou qui va l'accompagner en ce sens. Là, on est dans la production ; est-ce qu'il y a encore rapport d'autorité ? D'une manière ou d'une autre, oui ; mais ce n'est pas un rapport d'autorité pour être autoritaire ; c'est fait pour accompagner Je ne dirais pas que ma maison est comme un producteur musical, mais elle quelques points communs avec la production comme on peut l'entendre au cinéma, ou en musique.

CB – Quel est votre avis sur la figure de l'agent littéraire ?

XX – Pour ma génération, l'agent littéraire était un paria dans l'édition. Il se présente comme quelqu'un qui amène un texte ; mais on ne peut pas amener un texte à des gens dont le métier est de les découvrir. Ensuite, il y a la question de la mainmise des droits. L'agent littéraire prive le pactole français, unique au monde, qui consiste à maîtriser la revente des droits à l'étranger. C'est pour ça qu'ils n'aiment pas ça chez Gallimard. L'agent littéraire refourgue les droits uniquement pour le pays où le livre est vendu. Moi, je ne les ai pas tellement vus. Je ne trouve pas mal que des agents se montent. Olivier Rubinstein, qui dirigeait Denoël, a aujourd'hui, une agence littéraire. Pourquoi ces agences littéraires ne s'appellent pas « maisons d'édition » ? C'est bizarre. Lui a fait un succès avec Emma Becker, qui a eu le Prix Téliorama/France Culture. Elle avait déjà été éditée chez Denoël ; elle a donc envoyé son manuscrit à Rubinstein, qui est devenu son agent littéraire, et qui a refourgué le texte à Flammarion. C'est un des premiers succès franco-français à venir d'un ancien éditeur devenu agent littéraire, qui a donné le livre à une maison par son réseau. Je trouve ça pas mal que l'agent littéraire vienne un peu perturber les règles du jeu classique, mais il faut qu'il ait un talent d'éditeur, donc on ne fait que déplacer la compétence de lecture.

CB – La prophétie de la « mort du livre » ne n'est pas réalisée. Comment voyez-vous l'avenir du livre et du livre numérique ?

XX – Je pense qu'on va atteindre au global. Je suis pessimiste pour les auteurs, parce qu'il y en a trop, parce que ceci et cela. Mais je suis plutôt optimiste pour le livre, singulièrement en France, parce que l'écosystème est invraisemblable. Les maisons d'édition, c'est vraiment un truc ontologique. Il y en a tout le temps, de plus en plus ; il y a un très haut niveau éditorial. On va passer cette crise actuelle. Je pense qu'il va y avoir des initiatives aujourd'hui, qui peuvent à terme bouger la structure actuelle du paysage éditorial. Une tribune de micro-éditeurs disait dans *L'Humanité*²²⁷ vouloir créer un syndicat, ne se sentant pas assez représentés par le SNE. Les choses bougent, et des micro-groupes vont se créer. Des plateformes de vente vont aussi se développer. Mon idée est que la vitalité souterraine française est inarrêtable. Je peux être pessimiste sur des aspects concrets comme l'argent ; mais je pense que ces données économiques ne vont pénaliser en rien, sur dix ans, la vitalité et la créativité de ce qu'il se passe en France avec le livre. Des gens ne le feront pas, c'est évident. Mais on ne pourra pas en empêcher d'autres de faire des choses, même s'ils sont hors économie. Les agents littéraires vont dans ce sens. Le paradoxe est qu'en France, le livre est un secteur de pointe, avec l'économie d'un garage de province.

CB – En étant le plus synthétique possible, comment définiriez-vous un auteur, et un éditeur ?

XX – Un auteur est tout simplement quelqu'un qui produit un texte, qui le revendique, et qui le signe au double sens de l'identité et de la responsabilité, sur la scène sociale. En amont, l'auteur ne se pense pas sans désir d'auteur. L'auteur n'est pas simplement celui qui signe ; c'est celui qui a désiré signer. J'essaie donc de penser la source et les conséquences du désir ; mais à un moment, c'est celui qui produit. Mais il y a aussi les auteurs sans œuvre ; eux restent à végéter. L'écrivain,

²²⁷ Collectif, « "Nous sommes en crise" : des maisons d'édition indépendantes prennent la parole » [en ligne], dans *L'Humanité*, 29 avril 2020. <https://www.humanite.fr/en-debat/confinement/nous-sommes-en-crise-des-maisons-deditions-independantes-prennent-la-parole> [consulté le 30 juin 2023].

c'est tout simplement celui qui a métabolisé le langage, au sens où il n'est que ça, et pour ça. Je fais un distinguo entre ceux qui, malheureusement, sont dans cette situation mais n'affectent pas le langage. Un auteur, c'est ça, mais avec la capacité d'affecter ; de bouger le langage pour faire coïncider le style avec la vision, et le rythme, l'organisation des mots avec la biologie existentielle. En ce sens, la littérature est une forme de vérité ; parce que c'est juste, tout simplement. Une phrase, on voit tout de suite quand elle est juste. Il y a des écrivains justes et des écrivains pas justes ; en ce sens, l'écrivain, c'est celui qui travaille la musique du sens, parce que le langage est signifiant. Un éditeur de littérature, c'est quelqu'un qui entend la part d'originalité et de création dans un texte, et qui lui permet d'exister comme texte en allant – si cela le nécessite – d'aller le plus loin possible.

CB – Vous êtes le seul à avoir précisé : « éditeur de littérature ».

XX – On peut être éditeur de plein de choses ! Là, par exemple, je travaille avec quelqu'un sur un projet de roman graphique chez un autre éditeur ; je vois la différence avec mon éditeur. Il n'y a aucune autorité, ça ne va pas. Il y a simplement une autorité de délai dans le temps : elle donne des dates, mais ça ne va pas ; il n'y a pas de travail.

CB – Que conseilleriez-vous à un écrivain qui voudrait être publié ?

XX – Je lui conseillerais d'accepter son étrangeté ; de ne pas céder dessus. Et s'il ne se sent pas sûr de lui, de se protéger avec un pseudonyme pour aller le plus loin dans le « oui » à sa folie personnelle ; et cette folie qui n'existe pas encore, elle est déjà dans le désir de quelqu'un qui l'attend, qui est l'éditeur.

