CITÉ ANTHROPOCÈNE

Souhaitant éclairer le débat sur les livres et la lecture dans un contexte paradoxal de crise et de surproduction ● où se mêlent des enjeux économiques, sociaux, culturels et écologiques ● cette initiative vise à enrichir une réflexion collective au sein de la filière ● en prenant en considération l'ensemble des acteurs.rices et leurs interactions ● afin d'imaginer une « filière durable du livre », portée par des femmes et des hommes conscient.es des enjeux à chaque maillon de la chaîne de valeur ●

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

* À la clôture de l'École urbaine de Lyon, une partie de ses activités a été reprise par Cité anthropocène, structure associative de médiation, de valorisation, d'acculturation et d'expérimentation autour des défis posés par le changement global.

Les Éditions deux-cent-cinq et l'École urbaine de Lyon, aujourd'hui Cité anthropocène*, se sont engagées dans la publication d'ouvrages qui regardent le Monde contemporain du point de vue de notre entrée dans l'Anthropocène.

Celui-ci est envisagé comme un moment historique, qui s'ouvre après 1945 avec l'enclenchement de la phase de l'urbanisation généralisée de la planète, lors duquel il devient incontestable que les activités humaines (i.e. urbaines) ont des impacts de plus en plus forts sur les systèmes biophysiques. À un point tel que l'habitabilité de la Terre pour les humains (et les non-humains) est mise en question.

Il est alors indispensable de revisiter la pensée et les phénomènes sociaux à partir de la reconnaissance de cette crise de l'habitabilité d'une ampleur inédite et de proposer des pistes de réflexion et d'action pour que nous inventions collectivement de nouvelles manières de cohabiter.

Assurer que l'on puisse réfléchir à ces grands enjeux contemporains et en disputer est une exigence au centre de la collection "À partir de l'Anthropocène" dirigée par Michel Lussault et Valérie Disdier.

Les ouvrages y sont de nombreux genres, de formes et formats variés : fiction, essais, dialogues, conclusions de recherches, bandes dessinées, photographies, etc., car le souhait est de mettre en valeur le pluralisme des idées et la variété des manières de penser et d'exprimer cette pensée. Ils prennent tous en charge cette volonté d'en découdre avec la complexité du Monde urbain anthropocène.

Publier fait trace, amplifie la diffusion des idées, mais publier ne suffit pas. C'est pourquoi les Éditions deux-cent-cinq s'emploient, au sein du studio éditorial créé avec l'École urbaine et dédié à cette recherche, à réinterroger l'ensemble du processus de publication pour mettre en place une politique éditoriale raisonnée et vertueuse. Elles cherchent à proposer un système où les réponses concrètes et pratiques apportées devront pouvoir faire sens au regard du sujet anthropocène.

À l'heure d'une planète fragilisée, comment interroger le processus éditorial ? En portant une attention aux hommes avec la recherche de compétences qualifiées et certifiées, une attention aux matériaux — de la forêt au papier, du végétal à l'encre —, une attention générale à l'optimisation des ressources humaines et matérielles en privilégiant les circuits courts afin d'amoindrir les impacts du transport, en imaginant une politique éditoriale inventive afin de limiter les déchets.

En interrogeant sur leurs pratiques et le contexte dans lequel ils évoluent les acteurs participant à la chaîne et permettant au livre d'exister : auteurs, traducteurs, diffuseurs, distributeurs, libraires, bibliothécaires, illustrateurs, designers, dessinateurs de caractères, éditeurs, historiens, sociologues, imprimeurs, façonniers, papetiers, lecteurs.

Éditer à l'heure de l'Anthropocène, c'est réfléchir simultanément à tous les aspects du processus, tenir l'ensemble des contraintes et assumer les limites rencontrées. C'est le pari engagé par les Éditions deux-cent-cinq et l'École urbaine de Lyon.

Ce document est la retranscription** d'une partie des rencontres organisées par les Éditions deux-cent-cinq ♦ et l'École urbaine de Lyon qui se sont déroulées en octobre (2021) ● à l'École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques*** ● et en janvier (2022) ● au Rize****

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

** Le présent document restitue les propos tenus lors des séminaires par les intervenants ainsi que par des participants. Cette restitution, fidèle aux propos tenus, conserve parfois la vivacité propre aux échanges oraux.

*** Enssib

**** au sein du festival À l'école de l'Anthropocène.

Comité de pilotage des séminaires, programmation et animation des rencontres

FR Florence Cortat Roller
VD Valérie Disdier
DG Damien Gautier
LH Lou Herrmann
IV Isabelle Vio

Remerciements à Lou Gautier et Lucille Barrier qui ont participé au travail de retranscription des séminaires.

CITÉ ANTHROPOCÈNE

Sommaire

6 Dimension symbolique et valeur commerciale du livre : la double identité de l'éditeur engagé

Invités
CS Clémence Seurat, éditrice, Éditions 369
NV Nicolas Vieillescazes, éditeur, Éditions Amsterdam

12 L'auteur et l'éditeur : une relation de soin et d'attention

Invités
FH Frédérick Houdaer, éditeur, Éditions du Clos Jouve
JK Jindra Kratochvil, auteur

19 Entre bouquets numériques, open access et revues prédatrices : une édition scientifique en proie aux éditeurs commerciaux

Invités
FH Frédéric Hélein, mathématicien, professeur à l'Université Paris Cité

25 Diffusion-distribution : la bibliodiversité est en jeu

Invités
EC Emerick Charpentier, diffuseur, distributeur, Interart
RM Romain Mollica, diffuseur, distributeur, Serendip

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

32 La librairie : un commerce « essentiel »

Invités
MB Marianne Bétinas, librairie, L'Astragale
MD Mélanie Dumont, librairie, L'Astragale
PS Patricia Sorel, spécialiste d'histoire du livre, maître de conférences en histoire à l'université Paris Nanterre, membre du Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines (université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines)

40 La bibliothèque : un lieu, des services, des publics

Invités
CE Christophe Evans, sociologue, responsable du service Études et recherche de la Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou
VK Violaine Kanmacher, responsable du département jeunesse de la bibliothèque de la Part-Dieu, coordinatrice du réseau jeunesse des bibliothèques municipales du territoire lyonnais

46 Face à une concentration toujours plus forte de l'édition : accompagner, soutenir, animer

Invité
LB Laurent Bonzon, directeur de l'association Auvergne-Rhône-Alpes Livre et Lecture, auteur

51 L'éditeur et le designer : une complicité au service de la transmission

Invités
AL Anaïs Lancrenon, designer graphique
LB Lize Braat, éditrice, Éditions des Musées de la Ville de Strasbourg
GR Grégoire Romanet, designer graphique, scénographe
MT Marine Touret, éditrice, Éditions des Musées de la Ville de Strasbourg

59 Le prescripteur : un passeur de savoirs

Invités

TB Thibaut Sardier, journaliste, président de l'association de développement du Festival international de géographie

PI Pascale Iltis, responsable du service presse et communication, Éditions La Découverte

GP Gérard Picot, fondateur et directeur artistique de la Fête du Livre Jeunesse de Villeurbanne et des Journées internationales du livre voyageur

66 Prix littéraires, festivals : croire à l'inattendu

Invités

LC Lucie Campos, directrice de la Villa Gillet, maison internationale des écritures, administratrice du prix d'art irlandais Golden Fleece Award, administratrice du prix de littérature franco-allemand Franz Hessel

CR Capucine Ruat, présidente et fondatrice de Maison Ruat, fondatrice du prix Blù Jean-Marc Roberts

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

CITÉ ANTHROPOCÈNE

Dimension symbolique et valeur commerciale du livre : la double identité de l'éditeur engagé

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

2021 Octobre
Enssib

Intervenants
CS Clémence Seurat, éditrice, Éditions 369
NV Nicolas Vieillescazes, éditeur, Éditions Amsterdam
FR ♦ Florence Cortat Roller

FR ♦ Nicolas Vieillescazes, vous êtes éditeur et vous dirigez les Éditions Amsterdam depuis 2016. Précédemment, vous avez porté le projet éditorial des Prairies ordinaires. Depuis leur création en 2003, les Éditions Amsterdam se sont attachées à faire exister dans l'espace intellectuel français des courants de pensées jusque-là ignorés ou confinés au seul milieu spécialisé, notamment les études sur le genre puisque les Éditions Amsterdam ont publié les textes de Judith Butler, mais aussi les études postcoloniales, les *suburbtown studies* ou encore les *cultural studies*. On observe également une forte attention à l'histoire orale puisque vous avez traduit les livres de Studs Terkel. Vous vous êtes intéressés aux études spinosistes. En réalité, le catalogue des Éditions Amsterdam se joue sur deux axes : participer à l'émergence d'une génération de penseurs du **XXI**e siècle et donner accès au meilleur de la production intellectuelle en langues étrangères avec cet effort de traduction vers le français. Quand vous avez intégré les Éditions Amsterdam en 2016, vous écrivez sur votre site Internet : « Alors que l'univers de l'édition des sciences humaines et du social se rétrécit, qu'il est de plus en plus gagné par la fadeur, le conformisme, le vite-fait-mal-fait et quête de rentabilité immédiate, nous nous sommes donnés pour but de mener une politique de fond — véritable richesse de l'éditeur — donc de continuer à publier des classiques contemporains ou des jeunes auteurs, mais aussi d'explorer de nouveaux territoires et d'expérimenter des formes d'écritures originales. » Vous concluez avec ces jolis mots : « L'audace et la ténacité payent. Nous en sommes convaincus. Notre ambition est d'acquérir, malgré notre petite taille, une place incontournable dans le domaine des essais. » Vous travaillez à Paris et vos ouvrages sont diffusés par Les Belles lettres. Votre nombre de parutions est de dix-huit cette année.

Clémence Seurat, vous avez créé 369 éditions avec Fanette Mellier — que le public de designers présent dans la salle connaît très bien — et Jérôme Delormas. Vous êtes structurés en association à Cognac-en-Charentes et vous êtes diffusés par Les presses du Réel. 369 éditions proposent « une exploration des mutations d'aujourd'hui pour dégager du sens et donner à chacun des outils pour agir, raconter se réapproprier sa relation au monde. » Vous explorez cela à travers différents moyens : la connexion des savoirs, la création, le design, les technologies, la pensée, les arts et les savoir-faire. Vous reliez les bouleversements écologiques, politiques, sociaux, économiques et scientifiques. Il y a deux collections au sein de 369 éditions. L'une d'elles réunit des manuels qui décryptent des expériences collectives et politiques et qui portent un regard sur des initiatives comme la protection des animaux sauvages, la question de la production et de la consommation d'énergie, la création d'espaces de partage — à travers les cantines de quartier —, la réflexion sur le modèle agricole, etc. La seconde collection regroupe des essais. Pour le moment, un premier titre a été publié et offre un regard singulier sur un sujet contemporain. Il s'intitule *Psychanalyse de l'aéroport international*. Dans cet essai, nous avons également retenu une phrase qui nous a touchés. Vous écrivez : « Convaincues de la capacité du livre à situer et à contextualiser, 369 Éditions pensent ses ouvrages comme des agents de transformation sociale, esthétique et politique. »

Pour commencer la conversation, je voulais vous demander quel a été votre parcours et quelles raisons vous ont amenés à diriger une maison d'édition. À partir de quelles valeurs, de quelles questions, de quelles convictions s'est construite cette ambition ?

CS Bonjour à tous et à toutes. Merci pour l'invitation.

L'association des Éditions 369 a été fondée en 2017 et nous avons publié nos premiers livres en 2018. On se situe, par rapport au panorama du monde éditorial, dans la toute petite édition artisanale. Nous faisons uniquement des petits tirages et quelques titres par an. Avoir une graphiste parmi les trois

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

cofondateurs — Jérôme Delormas, Fanette Mellier et moi-même — permet d'accorder une importance à la forme et à l'identité visuelle de chacun de nos livres. Nous avons monté cette maison d'édition car nous avions déjà travaillé ensemble à la Gaîté Lyrique — un centre des cultures et pratiques numériques à Paris — qui, à l'époque, était dirigé par Jérôme Delormas. Je m'occupais des catalogues, des livres qui accompagnaient les expositions et j'ai également fait un peu de programmation artistique. Fanette Mellier était graphiste indépendante pour cette institution et quand la politique éditoriale s'est arrêtée, Jérôme est parti faire autre chose, je suis restée pour ne faire que de la programmation artistique, sans faire de livre, mais nous souhaitions continuer à travailler ensemble. C'est à ce moment-là qu'on a fondé 369 éditions. Pour le moment, comme vous le disiez, on a deux collections : les petits manuels et la collection **DC**. On sort trois ou quatre livres par an, notamment les manuels que nous sortons toujours par série de trois car ce sont de petits ouvrages au format carte postale qui sont des points d'entrées sur des sujets extrêmement variés mais qui racontent toujours des initiatives politiques collectives. Notre premier essai *Psychanalyse de l'aéroport international* a vraiment une forme libre et porte sur un sujet plus approfondi — ici, la question de l'aéroport comme symbole de la modernité. Il y a toujours une approche artistique assez importante. On travaille beaucoup avec des artistes et des graphistes. Dans les manuels, on laisse une place au dessin. L'illustratrice Louise Drulhe nous accompagne sur chaque ouvrage. Une des singularités de 369 est d'être une maison d'édition plurielle, c'est-à-dire que l'on fait des livres effectivement mais on organise aussi, tous les deux ans, un forum design. Il s'agit d'un événement avec beaucoup de designers, des personnes de la société civile et des chercheurs avec qui nous abordons des thèmes similaires à ceux de nos livres comme des questions liées aux bouleversements contemporains. Ce forum design permet également de lier les propos, les idées et les histoires que nous partageons avec la mise en forme de beaux objets, de beaux livres, que nous réactivons à travers ces moments de rencontres publiques.

Pour présenter cette collection de manuels, on la publie sous licence *Creative Commons* — ce sont des licences libres. C'est important pour nous car l'histoire que l'on raconte ne nous appartient pas. Par exemple, *Cantines de quartier : la recette du lien* retrace l'histoire d'un réseau de petites cantines qui est d'ailleurs née à Lyon. Ce réseau cherche à lutter contre le sentiment de solitude, notamment dans les grandes villes, et tente de reconstruire un circuit alimentaire et social, qui lie les choses ensemble. À chaque nouvelle série publiée, nous mettons les précédents titres en libre téléchargement sur notre site internet dans une version **PDF** et monochrome — là où les petits objets sont vraiment beaux et soignés et imprimés en bichromie.

NV Je suis rentré dans l'édition complètement par hasard. Je me destinais plutôt à une carrière universitaire. J'étais thésard pauvre à Londres et, au milieu des années 2000, j'ai commencé à traduire pour des petites maisons d'édition afin d'être plus à l'aise financièrement. C'est comme ça que je suis rentré dans l'édition de sciences humaines. À l'époque, il y avait une certaine floraison de nouvelles maisons. La Fabrique s'est créée dans les années 1990, les Éditions Agone se sont également formées dans ces années-là — le magazine existait depuis 1990 mais la maison s'est créée en 1997 ou 1998. Les Éditions Amsterdam, pour lesquelles je travaille aujourd'hui, et les Prairies Ordinaires, pour qui j'ai travaillé mais dont Amsterdam a récupéré le catalogue il y a cinq ans, se sont créées au début des années 2000. Ces maisons d'édition étaient curieuses de faire traduire des auteurs qui n'étaient pas du tout connus à l'époque. Vous avez cité Judith Butler, c'est un exemple type. *Trouble dans le genre*, son livre le plus important, n'a été traduit à La Découverte qu'en 2005. Je crois qu'il y a eu pas mal d'aléas, que le projet était lancé depuis longtemps mais le livre n'est paru qu'en 2005. Il me semble que le premier livre de Judith Butler paru en français était *La vie psychique du pouvoir* en 2002 et le premier titre paru chez Amsterdam est *Ces corps qui comptent* en 2004. Le travail effectué par certaines maisons d'édition, qu'elles soient de littérature ou de sciences sociales, a été un travail de recherche, de défrichage et d'exposition de sujets et d'auteurs qui n'intéressaient pas les grosses maisons d'édition à l'époque. Très rapidement, notre travail a été récupéré — je dis ça sans connotation morale et sans jugement — par des maisons comme Flammarion ou Le Seuil car les lecteurs ont bien accueilli ces ouvrages traduits pour la première fois. Ils ont un peu copié notre ligne éditoriale et vous imaginez bien que nous n'avons pas exactement les mêmes moyens d'imposer notre travail dans les librairies et dans les médias. Ces maisons d'édition, de par leur puissance financière, ont plus de moyens commerciaux ainsi qu'une meilleure capacité à imposer des auteurs et des sujets dans les médias, même s'ils ne sont pas connus. Il n'y a pas de concurrence déloyale, on ne joue juste pas dans la même cour. Pour vous donner une idée, le diffuseur d'Amsterdam, d'Agone, de La Fabrique — et d'une centaine d'autres maisons d'édition — ne pèse même pas 1 % du chiffre d'affaires de la diffusion en France donc on est une goutte d'eau en vérité. Clairement, nous ne sommes pas dans le même univers. Néanmoins, cela n'empêche pas les petites maisons d'édition d'avoir des logiques d'industrialisation, de rationalisation du travail, etc. Mais ce n'est vraiment pas le même monde. Quand je discute avec des éditeurs de grandes maisons d'édition, j'ai l'impression qu'on ne fait pas le même boulot. Lors de son intervention, Julien Hage citait les propos de François Gèze — **PDG** de La Découverte pendant longtemps et remplacé par Stéphanie Chevrier à la suite du rachat par Bolloré du groupe Éditis — que j'ai trouvé complètement atterrants. François Gèze, qui a été et est toujours un éditeur admirable, dit dans un entretien avec **AOC** que l'on peut dissocier la logique éditoriale de la logique industrielle : « Vous voyez, dans ma boutique La Découverte, il y a une grande diversité et puis il y a des propos très critiques, etc. Donc ce n'est pas parce

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

que l'on appartient à un grand groupe que l'on est contraint à une standardisation éditoriale. » Je pense exactement le contraire. Pour vous donner un exemple très récent, hier est paru aux éditions du Seuil un ouvrage sur la Françafrique : *L'Empire qui ne veut pas mourir. Une histoire de la Françafrique*. Cet ouvrage codirigé par Thomas Deltombe — journaliste indépendant et collaborateur des Éditions La Découverte — aurait dû paraître à La Découverte. Un de leurs axes forts est justement la Françafrique à travers leur travail sur les politiques françaises en Afrique, la décolonisation, la politique postcoloniale, etc. Mais finalement, ce titre est paru au Seuil. Quand Bolloré a racheté Éditis, je disais à mes amis : « Vous verrez, il n'y aura plus jamais de titre sur l'Afrique à La Découverte ». À l'époque, on me disait que j'étais mauvaise langue mais c'est exactement ce qu'il s'est passé. Évidemment qu'il y a une influence sur les politiques éditoriales du fait d'appartenir à un groupe. Ce n'est pas du tout quelque chose d'innocent, même s'il y a effectivement une diversité éditoriale. Julien Hage parlait de bibliodiversité et je serais curieux de savoir quels sont les critères que l'on peut appliquer en la matière. Je trouve qu'il y a une bonne bibliodiversité en France, mais qu'elle est essentiellement assurée par des petits éditeurs.

FR ♦ Comment construisez-vous votre catalogue dans le temps long ? Quels sont les équilibres et les liens que vous faites dans votre catalogue ? Pierre Bourdieu écrivait dans *Une révolution conservatrice dans l'édition* : « L'éditeur est celui qui a le pouvoir tout à fait extraordinaire d'assurer la publication, c'est-à-dire de faire accéder un texte et un auteur à l'existence publique connue et reconnue ». Ce pouvoir est en effet extraordinaire. Nous n'avons pas tous les mêmes moyens de le diffuser mais publier c'est avant tout rendre public et donner accès à l'espace public. Au-delà de cette fonction de sélection et de mise à disposition du public, comment définiriez-vous votre projet intellectuel, celui qui détermine votre ligne éditoriale ?

CS Ce qui est important pour nous au sein de 369, c'est cette idée du geste éditorial comme d'un geste de composition et d'assemblage à la fois de différentes voix, de différentes pratiques, de différentes disciplines en une forme renouvelée du livre, une forme qui est pensée. C'est avant tout un geste de transmission et de circulation d'idées. Dans notre collection de manuels, on essaye de dessiner une carte de différentes initiatives politiques qui répondent, par des gestes très actifs, à des problématiques sociétales contemporaines. Mais notre catalogue n'a que deux collections pour le moment. J'espère qu'il y en aura d'autres, mais cela dépend des moyens et du temps que l'on pourra y allouer. On a deux approches différentes pour nos collections. La collection de manuels est extrêmement formatée. À chaque fois, le récit va être mis en perspective avec des ressources pratiques — des lexiques, bibliographies, schémas, etc. — pour approfondir le sujet au maximum. La collection des essais, à l'inverse, est une collection complètement libre. On renouvelle continuellement le format, le ton qui mélange les disciplines, etc. Ça nous permet d'avoir une forme de liberté dans nos productions. La collection de manuels fait sens aussi parce qu'à chaque fois que l'on sort une nouvelle série cela réactive les histoires que l'on avait pu raconter dans les séries précédentes, là où les essais sont assez différents. On travaille de cette manière. Pour le moment, on est encore, en tant qu'éditeurs, assez actifs dans le sens où ce sont surtout des commandes extérieures ou nous-mêmes qui vont déterminer les titres que l'on publie. On n'a pas encore reçu d'ouvrages de personnes complètement inconnues. Ça reste dans un réseau de personnes qui sont un peu nos alliés depuis quelque temps. On est assez actifs dans la ligne éditoriale que l'on construit. On aimerait, à terme, avoir aussi une collection littérature, mais ce n'est pas encore fait.

NV Du côté des Éditions Amsterdam, nous faisons des sciences sociales et a priori il n'y a pas tellement d'exclusion. On n'exclut pas de sujets ou de domaines en particulier. Par exemple, on est en train de développer une collection sur les sciences, dirigée par une anthropologue, et une collection d'histoire. Ce sont des collections que l'on n'a pas du tout dans notre catalogue aujourd'hui. Disons que l'on essaye, peu importent les thématiques. Vous avez cité les études postcoloniales qui sont un aspect significatif de notre catalogue, les études de genre et études *queer*, le marxisme aussi que l'on a beaucoup travaillé. C'est un domaine qui s'est beaucoup développé dans le monde anglophone dans les années 1980-1990 et comme cela a correspondu à ce que l'on a appelé la révolution conservatrice en France, le marxisme n'a plus du tout eu droit de cité dans les catalogues des éditeurs à partir de cette époque-là. Il n'y avait quasiment plus de marxisme dans les universités françaises et ailleurs. Mais il y a un renouvellement qui s'est fait avec un intérêt pour l'économie, pour la critique du capitalisme, pour l'analyse du capitalisme en tant que destructeur des êtres humains et, on le sait désormais, de la planète et donc la capacité à vivre sur cette planète. Il y a eu un renouvellement de l'intérêt pour le marxisme en France qui a correspondu approximativement à la crise de 2008, on s'est de nouveau mis à parler de l'économie. Personnellement, ce sont des sujets qui m'intéressent beaucoup. On a aussi beaucoup travaillé sur les études urbaines. J'ai traduit un géographe marxiste anglais, David Harvey, qui vit aux États-Unis depuis longtemps. Puis on a publié un certain nombre de livres sur la ville et les questions urbaines, on va continuer de le faire. Au-delà de la ligne éditoriale, il est important d'insister sur le fait qu'être éditeur c'est aussi une manière de travailler sur les livres en développant une relation individuelle avec chaque auteur ou autrice. On travaille de manière totalement artisanale de ce point de vue là, c'est-à-dire que le texte qui arrive ou que l'on commande est lu une première fois, puis on fait des propositions à l'auteur ou l'autrice en lui demandant de retravailler le manuscrit. C'est sans doute la différence entre la littérature et les sciences

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

humaines. En sciences humaines, on travaille beaucoup les textes, je n'ai rien contre les textes qui sont un peu techniques ou difficiles d'accès mais j'ai des critères assez rigoureux sur la façon dont je veux qu'ils soient écrits. On travaille essentiellement avec des universitaires et il y a un trait assez caractéristique de l'université contemporaine : on y apprend à ne plus écrire. Même si, au départ, on est porté vers ce métier par le goût de l'écriture, celle-ci est de plus en plus standardisée, en particulier dans les revues savantes où on vous demande de remplir des critères très spécifiques de rédaction, de construction du propos, etc. Ainsi, je vois mon métier de plus en plus comme une façon de casser tout ce qu'il y a de figé dans l'écriture savante contemporaine. J'ai plaisir à publier des textes relativement savants — les gens qui viennent me voir sont des spécialistes de leur domaine et je ne vais pas les critiquer de ce point de vue là — néanmoins nous savons faire des livres. Faire des livres, ça ne veut pas dire s'adresser aux professionnels qui lisent les papiers que vous publiez dans des revues, académiques ou non. Il s'agit de s'adresser au lectorat le plus large et diversifié possible, ce qui ne veut pas dire enlever les éléments du langage professionnel mais plutôt supprimer des modes d'adresse tels que « comme on le sait », « tout le monde sait très bien que », etc. On travaille les textes de cette façon, en essayant d'alléger le contenu et d'enlever tout le *bullshit* académique, c'est-à-dire tout ce qui est présentation du plan, etc. On essaye d'avoir un propos aussi intelligible et personnel que possible. Par exemple, on invite nos auteurs à utiliser le « je » plutôt que « nous » ou « on » parce que ce sont des gens qui s'adressent à d'autres. Être éditeur, c'est un travail de médiation entre quelqu'un qui écrit et quelqu'un qui va lire. L'adresse est très importante et, dans cette perspective, le travail graphique a son rôle à jouer aussi. Ce n'est pas mon travail, il y a deux graphistes avec qui on travaille régulièrement et qui ont conçu des chartes pour la maison d'édition. Le travail graphique vient compléter la ligne éditoriale et cette question de l'adresse parce qu'il s'agit aussi de faire des livres attirants, des livres que les gens ont envie de lire. On travaille la maquette extérieure, évidemment, mais aussi la mise en page intérieure.

FR ♦ Les grands mouvements de concentration et de rationalisation tendent à rapprocher l'édition de l'économie standard. Bourdieu dit que « seule une combinaison improbable de réalisme, de concessions aux nécessités économiques et de convictions permet à un éditeur de réussir ». On l'a vu, l'édition est une activité caractérisée par une identité double, articulée entre une forte dimension symbolique — « les livres sont des idées » — et une valeur commerciale à travers les supports matériels destinés à la vente. Quelles sont vos stratégies pour associer la prudence économique à l'audace intellectuelle ? Quels sont les moyens de subversion que vous pouvez utiliser dans la résistance à cette économisation ?

CS Avec les Éditions 369, on est vraiment sur une forme d'édition artisanale et « micro ». Par exemple, à part les trois fondateurs, il n'y a aucun salarié dans l'association. En revanche, toutes les personnes qui travaillent sont payées — graphistes, autrices, correctrices, éditrices. C'est déjà quelque chose d'important. Puis, notre survie tient à la fois de lenteur et de bricolage. On fonctionne grâce aux ventes effectuées grâce à notre diffuseur, sur notre site en ligne et lors de salons. Les salons d'édition sont très importants quand on est un petit éditeur car ils permettent de créer un contact direct avec un public ciblé. Financièrement, les subventions et les coéditions nous aident également, on a collaboré plusieurs fois avec la Cité du Design par exemple. Tous ces éléments font que l'on va pouvoir continuer à exister. L'idée est aussi de ne pas avoir beaucoup de sorties annuelles. Trois-quatre ouvrages par an ce n'est pas beaucoup mais on a d'autres activités à côté, qui nous permettent d'ailleurs d'enrichir notre catalogue. Fanette a son travail de graphiste et d'auteur, Jérôme dirige une école d'art à Toulouse — l'isdaT (Institut supérieur des arts et du design de Toulouse) — qui a des activités éditoriales, et j'ai moi-même travaillé pour le Medialab de Sciences Po l'année dernière dont l'un des projets annuels était de publier un livre avec les Presses de Sciences Po, ce qui m'a permis d'expérimenter dans un laboratoire de recherche. Toutes ces expériences viennent nourrir à chaque fois notre maison d'édition. C'est grâce à notre manière de travailler que l'on arrive encore à exister au bout de quatre ans et qui nous permet d'être engagés en se donnant les moyens de libérer du temps pour cette maison d'édition. Même s'il y a toujours cette question un peu compliquée entre travail, rémunération et engagement.

NV Éditeur est un métier un peu bizarre parce que c'est effectivement un métier intellectuel et esthétique mais c'est aussi un commerce. Tout dépend de la direction qu'on souhaite prendre, on peut vouloir être éditeur car tel sujet nous intéressait et on a envie de publier des livres dessus. Ça va peut-être intéresser trois cents personnes mais les livres valent la peine d'exister et on ne cherche donc pas à en tirer une rémunération ou à gagner sa vie avec cette activité. Pour moi, c'est tout à fait légitime et je trouve ça très bien que des gens se passionnent pour les livres. Je ne suis pas dans la même approche puisque j'en vis et nous sommes aujourd'hui trois salariés aux Éditions Amsterdam. On vient d'embaucher un apprenti, on a un patron propriétaire des moyens de production qui ne se rémunère pas — il travaille bénévolement mais il a d'autres activités en parallèle — et on commence depuis deux-trois ans à se payer correctement. Ce sont des salaires tout à fait moyens mais on arrive à vivre de notre activité. Ça suppose d'envisager le métier d'une façon particulière, c'est-à-dire que pour vivre de ce travail vous avez besoin de faire tant de chiffre d'affaires par an, etc. Il y a la question de comment on finance les livres, comment on paye les gens qui font les livres — auteurs, graphistes, traducteurs, etc. —, mais il y a aussi la question de comment on paye

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

les gens qui travaillent à plein temps pour la maison d'édition. Ces questions se répercutent évidemment sur les livres que l'on va faire car on se dit que si on vend cinq cents exemplaires de ce livre, ce n'est pas assez. Cela coûte de l'argent de publier un livre et il faut en vendre au moins deux mille ou plus. Ainsi, on envisage désormais nos futures publications — je vous disais précédemment que nous publions dix-huit titres cette année et on pense s'arrêter à vingt l'année prochaine — en travaillant dans deux directions différentes. D'une part, on va essayer de ne plus faire de livres que l'on n'aurait pas dû faire — parce que cela arrive, malheureusement tous les éditeurs en font. Honnêtement, il y a des livres que vous publiez et sur le moment vous avez des doutes mais vous avez besoin de le publier à ce moment-là parce qu'une sortie de livre fait du chiffre d'affaires, etc. Vous avez toutes sortes de raisons qui font que vous avez publié des livres dont vous n'êtes pas très fiers et qui auraient dû, par exemple, soit ne pas être publiés du tout — en tout cas pas par vous — soit être mieux travaillés — vous auriez dû passer un an de plus sur l'édito du livre par exemple. Aujourd'hui, on a la chance d'avoir beaucoup de propositions intéressantes et nous devons donc rejeter beaucoup de projets, y compris des projets que l'on aurait faits il y a deux ou trois ans. On essaye à la fois d'être beaucoup plus sélectifs sur les livres en étant plus exigeants sur le plan éditorial tout en essayant de faire quelques titres qui vont nous générer beaucoup de chiffre d'affaires sur chaque année. Je dis beaucoup de chiffre d'affaires, mais c'est à notre échelle. Il ne s'agit pas de faire des livres à trois cent mille exemplaires, mais des titres que l'on va vendre, par exemple, en cinq mille exemplaires dans la même année, ce qui est beaucoup pour un éditeur de notre taille. Ces titres-là, on les travaille bien pendant très longtemps parce qu'on veut aussi que ce soit des livres de fond. Notre politique aux Éditions Amsterdam est de faire des livres de fond, c'est-à-dire qu'on ne les sort pas les livres pour faire du chiffre pendant six mois et pour qu'ils disparaissent ou partent au pilon après. Il faut vraiment qu'ils aient un intérêt intellectuel pour qu'on les fasse, mais on commence à être capable de faire des livres qui se vendent tout de même mieux que la moyenne. C'est comme ça que l'on concilie le travail intellectuel avec les réalités économiques et les nécessités qui sont celles de tout être humain — manger, avoir un toit, etc.

FR ♦ Comment déterminez-vous le tirage d'un titre ? Est-ce en fonction de l'auteur, du sujet, ou peut-être d'une intuition qu'il va bien se vendre ?

NV On a un peu d'expérience. Ça fait dix ans que je fais ce métier, donc je sais que tel titre va se vendre à mille deux cent exemplaires, tel autre ce sera trois mille. Mais il y a toujours des surprises, bonnes ou mauvaises. Cela dépend du sujet, etc. On ajuste nos tirages en fonction de ce que les représentants sont parvenus à placer en librairie. S'ils nous disent qu'ils ont réussi à placer six cents exemplaires, on va en tirer entre deux mille et deux mille cinq cents.

FR ♦ Pour expliquer un peu le système, l'éditeur présente, six mois avant la parution des ouvrages, les titres qui sont à paraître au diffuseur. Ce dernier travaille avec les libraires afin de placer les ouvrages qui vont sortir dans six mois. C'est là tout l'intérêt d'avoir un diffuseur soigneux avec qui on peut avoir un dialogue approfondi. Il vous fait un retour sur le nombre d'exemplaires placé avant même que vous ne sachiez le nombre d'exemplaires que vous allez tirer, par exemple « J'en ai placé cinq cents. Cela va très bien se vendre. Il faut y aller ».

NV C'est exactement ça. Quand on va présenter, six mois auparavant, les livres à paraître, on peut leur dire qu'on aimerait qu'ils placent en librairie sept cents exemplaires de tel livre pour le jour de sa sortie. Alors, ils nous diront si c'est réaliste ou pas, c'est comme cela que ça se joue. Il y a aussi des négociations parfois. Ils vont dire qu'ils vont faire un effort sur un certain titre, mais qu'ils ne pourront pas en faire sur un autre. On ajuste le tirage au dernier moment. Juste avant d'envoyer le titre à l'imprimeur, on a les chiffres de mise en place en librairie et on adapte la quantité du tirage.

FR ♦ Aux presses de l'Enssib, il y a quelques années, il est sorti un ouvrage intitulé *L'édition indépendante critique* qui est issu du travail de thèse de Sophie Noël. Elle a étudié une trentaine d'éditeurs indépendants critiques, dont les Éditions Amsterdam. Elle note que la relation au travail de la plupart de ces éditeurs est marquée du sceau de l'ascétisme, c'est-à-dire qu'elle remarque que leur investissement dans leur travail est total et d'autant plus valorisant qu'il ne compte pas ce temps qui se trouve déconnecté des profils économiques. Elle écrit : « Le travail est érigé en idéal, intériorisé comme passion et réalisation de soi, et ne souffre donc plus de limites ; il est présenté comme une activité permanente de curiosité et d'ouverture au monde qui nourrit un projet professionnel valorisant. Il est le signe d'une vie riche et comblée, arrachée à la routine. » Max Weber, quant à lui, montre comment cette forme totale est aussi un moyen extrêmement efficace d'intérioriser une contrainte et une exploitation réelles, d'autant mieux qu'elles sont supportées puisqu'elles sont vécues comme un libre choix. Quel rapport entretenez-vous avec le travail ? Comment la sphère du travail et de l'engagement s'intègre-t-elle dans vos vies ? Clémence, vous disiez que vous ne vous payiez pas, vous avez des activités à côté qui vous permettent de vivre. C'est également quelque chose que Sophie Noël note dans son ouvrage. Elle a remarqué qu'uniquement un tiers des éditeurs qu'elle a étudiés parviennent à vivre de leurs activités éditoriales. C'est un chiffre qui est d'autant plus faible

qu'il est parfois complété d'une activité de libraire ou de diffusion. Pouvez-vous nous expliquer comment vous mettez un rapport entre passion et nécessité ?

CS C'est une question assez compliquée. Quand j'ai entendu votre question, j'ai pensé à un article que j'avais apprécié. Je ne sais pas si vous connaissez — je ne sais même pas si elle existe encore — la petite revue *Panthère Première* éditée par un collectif féminin en France. Il y a deux sorties par an. L'an dernier, dans le numéro 5, elles avaient fait un dossier sur le travail gratuit et il y avait cet article *À titre gracieux* de Lise Belperron qui était assez intéressant. C'était une sorte de questionnaire puisque tout ce collectif de personnes travaille plus ou moins bénévolement, elles payent aussi la rémunération des artistes. Il y a toujours cette question dans la revue car elle parle des sciences humaines, il y a aussi une critique des sciences sociales assez engagée. Elles mobilisent des travaux notamment sur ce qu'est le travail gratuit, c'est-à-dire souvent un travail invisible ou invisibilisé. Il faut garder en tête que c'est important de montrer toute la sphère, toutes les compétences et tous les métiers nécessaires pour faire un livre — du graphiste au correcteur, à l'imprimeur, etc. Dans cet article, Lise Belperron propose une forme d'intermittence du Livre, un peu à l'image de l'intermittence de la culture. Ça me parle peut-être d'autant plus qu'on travaille une édition dans les champs artistiques et graphiques. On est vraiment liés au domaine de la culture car on travaille avec des institutions et des artistes qui sont aussi nos auteurs. Effectivement, ça pourrait être une solution intéressante parce que l'intermittence peut permettre de valoriser un travail qui n'est pas forcément public. Toujours dans cet article, je trouve intéressant le triste rappel de l'étymologie du terme « travail », aujourd'hui on a tendance à confondre « travail » avec « travail rémunéré » et même « travail salarié ». Ce sont des réflexions importantes parce qu'effectivement cela fragilise énormément, dans notre société actuelle, de ne pas être salarié. Donc il faut réfléchir à d'autres manières de subvenir à ses besoins qu'uniquement par le salariat, qui est aussi une modalité qui peut imposer des contraintes. À l'échelle des Éditions 369, il s'agit de payer chaque poste, chaque étape du travail. C'est vraiment important parce que c'est une manière de valoriser ça. Et le poste d'éditeur-éditrice, c'est celui qui est moins rémunéré parce qu'on trouve aussi d'autres moyens. C'est un projet que l'on mène en prenant notre temps mais qu'on rémunère aussi en fonction de certains projets éditoriaux. Puis il ne faut pas oublier que, dans les métiers du Livre, il y a aussi la question de la promotion. Par exemple, je disais tout à l'heure que la participation aux salons était quelque chose de très important pour se faire connaître. On a sorti les trois derniers manuels en septembre et on fait une sorte de mini tournée en France. C'est coûteux de se déplacer dans les librairies mais c'est essentiel pour avoir un lien direct avec des libraires. Ça mobilise aussi les auteurs qui, même si on les a rémunérés pour leurs textes, prennent en charge leurs déplacements. La promotion d'un livre est une partie du travail que l'on ne peut pas rémunérer directement. Mais quand on travaille sur une édition engagée, on veut mettre en forme des paroles moins connues, des sujets qui ont moins de place dans la sphère publique. Même si la rémunération reste un sujet important pour lequel on veut se battre activement, le cœur du livre et de ce que l'on veut transmettre relève du champ de l'engagement donc il s'agit, de manière un peu plus « macro », de penser à d'autres formes de travail comme cette intermittence du Livre qui me semble intéressante.

NV Je suis totalement d'accord. On travaille beaucoup parce que ça a du sens, parce que c'est quelque chose qui est intéressant intrinsèquement. Pour vous donner un exemple a contrario, on a publié il y a un mois un gros livre dans lequel il y a une partie intitulée « Monologues des travailleurs ». Dans cette partie, les auteurs ont recueilli des paroles de travailleurs de toutes sortes de secteurs, des personnes complètement sous-considérées comme des caissières, des éboueurs, etc., tout comme des gens qui travaillent dans des grands cabinets de conseil et qui gagnent énormément d'argent. Ce qui ressort de ces dizaines de témoignages très disparates, c'est le sentiment général d'aliénation, que les gens ne sont pas heureux dans leur travail. Ils trouvent que cela n'a aucun sens, qu'on leur demande des trucs débiles. Ce n'est pas une question d'argent, de combien ils gagnent. Il s'agit de se poser la question « est-ce que ce que je fais, et qui occupe la plupart de mon temps, a un sens pour moi et un sens tout court ? ». Je crois que l'avantage que l'on a quand on fait ce métier, et, ici, je parle de mon cas car tout dépend dans quelle branche et quelle maison d'édition on travaille, c'est qu'on a une quasi-totale liberté vis-à-vis de l'actionnaire. Évidemment, s'il y a des projets très coûteux que je veux mettre en route, je suis obligé de lui en parler et de demander son accord. Mais, sur 95 % des projets, je ne lui dois rien. Je dois seulement discuter avec mes collègues et on a des discussions sur le fond, ce n'est pas sur combien cela va rapporter. Donc on est complètement autonomes quant à la ligne éditoriale que l'on adopte et c'est ça qui fait que l'on est capable de travailler autant. Après, pour vous dire la vérité encore une fois, ça fait dix ans que je fais ce travail, quinze ans avec la traduction que je faisais à temps plein, je commence à être fatigué et j'ai envie de devenir un peu paresseux. J'espère que, d'ici quelques années, j'aurai la possibilité d'être un peu plus paresseux. Mais le travail a tout d'abord du sens, et d'autre part c'est du travail agréable, où l'on boit des coups, mange avec des gens, etc.

FR ♦ Merci à tous les deux de ces témoignages.

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

CITÉ ANTHROPOCÈNE

L'auteur et l'éditeur : une relation de soin et d'attention

2021 Octobre
Enssib

Intervenants
FH Frédérick Houdaer, éditeur, Éditions du Clos Jouve
JK Jindra Kratochvil, auteur
VD ♦ Valérie Disdier
SP1 Spectatrice 1

VD ♦ Pour engager cette conversation sur la relation entre auteur et éditeur, j'ai le plaisir d'accueillir Jindra Kratochvil et Frédérick Houdaer.

Jindra Kratochvil, vous êtes tchécoslovaque, mais vous avez rapidement navigué vers l'ouest avant de vous diriger petit à petit vers le sud, de la Belgique à Lyon en passant par les terres Dijonnaises. Vous êtes vidéaste, artiste, trublion, poète… Vous pilotez le studio de création visuelle de l'École urbaine de Lyon depuis un an et vous êtes également auteur puisque vous avez publié il y a deux ans *Toutes mes pensées ne sont pas des flèches* aux Éditions Le Clos Jouve.

Je me tourne vers notre second invité, Frédérick Houdaer. Vous êtes cofondateur, avec Philippe Bouvier, des Éditions Le Clos Jouve. Vous êtes aussi auteur et avez publié dix-sept ouvrages. Vous avez dirigé une collection aux Éditions À Plus d'un Titre et une collection de poésie aux Éditions Le Pédalo ivre. Vous êtes également le créateur et l'animateur du Cabaret Poétique au Périscope depuis 2010.

Vous êtes tous les deux Parisiens de naissance et Lyonnais d'adoption. Vous avez en commun des parcours d'ouverture, de curiosité et d'amour pour les mots. C'est peut-être ce qui vous a conduit à faire un livre ensemble. Jindra Kratochvil, Frédérick Houdaer, je vous laisse répondre à cette question commune : Pourquoi avez-vous fait un livre ensemble ?

FH Pourquoi a-t-on fait un livre ensemble ?

VD ♦ Oui c'est cela. Je suis assez curieuse.

FH Tout d'abord merci pour votre invitation.

La thématique est abordée de façon accélérée et rapide et c'est très bien, on va sauter directement au cœur de la fournaise. Ce travail sur la relation auteur-éditeur, qui n'est malheureusement pas systématique dans une aventure éditoriale, je l'ai connu sous deux aspects. Aussi bien en tant qu'auteur, certains éditeurs n'ont pas cette expérience-là. Maintenant que je suis éditeur, c'est quelque chose que je fais systématiquement avec les auteurs dont le travail m'intéresse.

Dans le cas de Jindra Kratochvil, sa particularité est que son livre est un recueil. Il appartient à une collection de recueils, de textes courts qui peuvent être des fragments, de la poésie, des micronouvelles. C'était un premier recueil pour un jeune auteur. Il y a aussi des auteurs confirmés dans cette collection, comme Fabienne Swiatly qui a une soixantaine d'années. J'ai fait le même travail avec elle. Ce travail, en quoi consiste-t-il ? Ce sont des rendez-vous, si possible physiques car il y a un rapport au texte, avec des feuillets et des feuilles volantes. Pour un recueil de quatre-vingts pages, comptez deux cents textes, de sorte à se laisser une certaine marge. Et on réfléchit ensemble sur la façon de faire un recueil. Évidemment, ayant dirigé une collection de poésie, j'avais pas mal d'expérience à ce niveau-là. Mais, avec Jindra, ça a été d'autant plus évident, nécessaire, fructueux, pas forcément confortable, mais avec une confiance partagée. Je ne sais plus par quoi j'ai commencé. Je lui ai dit : « Il faut que tu ouvres avec un texte et fermes avec un autre. Par quoi ouvres-tu ? Par quoi fermes-tu ? Quel texte ? Là, il y en a deux cents sur la table. » Il s'agit de mettre en garde l'auteur contre une fausse unité — par exemple thématique. À l'échelle d'un recueil, cela ne marche que rarement. Je n'avais pas d'idée préconçue, c'était un dialogue ouvert que j'entamais avec Jindra, comme j'en avais entamé d'autres avant. J'avais repéré Jindra sur Internet, à travers des vidéos et des performances donc il y avait des textes que j'avais « dans l'oreille ». Mais les textes dans une performance c'est une chose, les performances dans un livre imprimé en sont une autre. C'est comme si l'on repartait de zéro par rapport à ses textes, ils existaient mais dans le désordre.

JK Les textes qui sont dans le livret, à l'origine, n'ont pas été écrits pour exister dans un livre. Il y a beaucoup de raisons pour se mettre à l'écriture, pour pratiquer l'écriture ou pour faire quelque chose qui y ressemble. Pour moi, ça n'a jamais été une finalité de faire un livre que l'on va trouver dans une librairie.

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

C'est plutôt une question de nécessité personnelle, de pratique de la langue dans mon cas — celui d'un étranger en France. Le français est ma langue quotidienne et, comme on le dit souvent à la radio, ma langue d'adoption, c'est-à-dire que j'ai choisi cette langue pour écrire et pour y trouver ma propre langue, une sorte d'hybride entre ce qui préexiste et ce que j'en fais. À travers ma rencontre avec Frédérick, je tenais d'abord à trouver un lecteur attentif, parce qu'un éditeur est avant tout un lecteur attentif à ce qu'il se passe dans notre écriture. J'ai également trouvé quelqu'un d'absolument fondamental dans ce processus d'édition puisque je ne suis pas venu le voir avec un livret fini en lui disant : « Je veux publier chez vous ». Frédérick est venu me chercher et m'a incité à publier, ou plutôt à travailler, ce qui pourrait être un recueil, une sélection parmi un grand nombre de textes. C'est cette qualité de lecture qui a joué, mais aussi cette capacité à hisser la démarche à un niveau complètement différent : celui de publier un premier recueil.

VD ♦ C'était un des premiers titres des Éditions Le Clos Jouve je crois ?

FH Il ouvrait une des trois collections. Ce n'était évidemment pas un choix par défaut, cela avait une forte signification pour nous. Ce travail de collaboration, c'est ce qui distingue un livre édité d'un livre imprimé. Une majorité de livres placés en librairies sont imprimés et, de temps en temps, vous avez des livres édités. Avec l'expérience, vous commencez à faire la différence.

J'ai travaillé sur la traduction d'un livre américain il n'y a pas longtemps, ce n'était vraiment pas un livre édité. C'était un livre imprimé par son éditeur américain. Le travail n'avait pas été fait avec l'auteur et je prenais des cheveux blancs en lisant les épreuves. C'était terrifiant car c'est un travail essentiel à mes yeux.

VD ♦ Justement, on va en parler parce que généralement c'est un sujet tabou. La relation auteur-éditeur fait quand même l'objet de beaucoup de fantasmes dans l'imaginaire collectif, il y a des couples passionnels comme Gallimard avec Proust ou Gide avec Le Clezio. On pense, le plus souvent, que l'exploitation se fait très simplement. D'un côté, l'auteur qui aurait la charge créative du texte, notamment en littérature — nous avons commencé à l'aborder avec les Éditions Amsterdam. Et, d'un autre côté, l'éditeur qui serait au mieux un imprimeur éclairé ou au pire un méchant commercial qui voudrait quantifier tout cela. C'est beaucoup plus complexe me semble-t-il. Vous avez commencé à l'aborder tout à l'heure, dans certains cas l'éditeur s'implique dans le contenu du livre à travers la sélection attentive des auteurs et des textes, parfois jusqu'à la réécriture s'il est fortement engagé. Comment cette relation s'est opérée entre vous ?

FH Vous avez raison, sur ce sujet-là, on a tous notre brouette de fantasmes. Après une vingtaine d'années en tant qu'auteur et huit ou neuf éditeurs différents, je crois que j'étais vraiment pris dans le fantasme. Quand un éditeur commence ce travail d'accompagnement avec un auteur, il est important de vérifier si l'éditeur n'est pas un auteur raté, un auteur frustré qui cherche à mettre sa patte dans le texte. Le *final cut,* c'est l'auteur qui l'a. Pour Jindra, je suis allé jusqu'à un certain point. Pour d'autres, ça a peut-être pris moins de temps, mais ce n'était pas moins intense. C'est un recueil de Jindra, chaque phrase a été écrite par Jindra. À aucun moment, je n'ai pris sa plume. Je serais totalement incapable d'écrire un texte de Jindra, je ne sais pas comment il fait parfois. Par où il rentre, par où il sort. Par contre, à l'échelle d'un recueil, il ne s'agit pas uniquement de trouver le texte de début, celui de fin et de mettre en place une vague progression. Ce n'en est pas une d'ailleurs. C'est plutôt une sorte de déambulation qui doit être la plus consciente possible chez l'auteur. Devenir auteur, c'est vraiment mesurer de plus en plus que le texte ou le recueil que l'on propose existe tant par ce qu'on y fait figurer que par ce qu'on en écarte, y compris parfois des choses bonnes. Ce travail est de plus en plus conscient et Jindra ne sera plus jamais le même. On a en prévision un deuxième recueil l'année prochaine et mon travail sera peut-être très minime parce qu'il a totalement intégré ce que l'on a fait.

JK On verra je pense. On ne sait pas trop ce qu'il se passe dedans.

VD ♦ Peut-être pouvez-vous nous raconter ce qu'il s'est passé la première fois où vous passiez de l'étape de l'écriture à celui du statut d'auteur. Dans cette relation avec l'éditeur, vous aviez apparemment une attitude absolument ouverte, de dialogue. Quel était votre souhait à ce moment-là ?

JK Déjà, par rapport à cette question de statut, j'ai l'impression qu'être auteur est plus un rôle qu'un statut. L'auteur existe parce qu'il y a un livre, mais c'est un des rôles qui participent à la création d'un livre. Pour retracer un petit peu cette histoire, je vais revenir sur ce que je disais tout à l'heure sur la lecture et la qualité de lecture. On ne peut s'engager qu'avec un éditeur dont on sent que l'attention portée au texte s'aventure à des endroits où d'autres n'iraient pas. De mon point de vue, un éditeur est la personne qui va lire plus loin que mes amis les plus proches. Il sera peut-être juge, médiateur ou passeur, mais il va aller plus en profondeur dans le texte. C'est une relation particulière parce que le texte, du moment où il est produit par l'auteur, prend vie petit à petit et devient autonome. Quand on le partage à de plus en plus de gens, disons imprimé sur un feuillet et donné à un public, il quitte le bureau et la tête de l'auteur et il va

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

un peu plus loin. Pour moi, un éditeur, c'est quelqu'un qui permet au texte d'aller encore plus loin. Il ne va pas fabriquer l'auteur, mais va contribuer à fabriquer le texte dans son autonomie pour aménager un schéma ou un parcours qui lui donnera une forme physique. C'est une étape fondamentale parce qu'une fois imprimé, on ne revient plus sur le texte. C'est quelque chose qui existe en soit et d'une autre façon. Mon nom sur le livre est un rôle parmi d'autres parce que le texte ne m'appartient plus.

FH La finalité, encore une fois, c'est que le texte soit le plus fort possible. Il faut que ce soit très clair dans notre intention partagée au départ. Donc qu'est-ce qui affaiblit un texte ? Parce qu'il n'y a rien de neutre dans un texte. Jamais. Parfois, il y a des éléments très bons pris séparément mais qui n'apportent rien à l'ensemble. Il faut savoir les écarter, ce n'est pas toujours évident.

Dans le cas du recueil de Jindra, le titre prévu initialement n'était pas celui-là. Il s'est passé ce qu'il se passe très souvent avec des auteurs avec qui j'ai pu travailler. C'est-à-dire qu'il n'est pas question que j'apporte un titre de ma fabrication ou que je plaque quelque chose sur un livre que je n'ai pas écrit. Le bon titre est à l'intérieur du texte mais l'auteur ne l'a pas vu. Jindra proposait un titre dont je n'étais pas convaincu. Et en relisant pour la énième fois le recueil — c'est très facile de lire un texte que l'on n'a pas écrit —, je me suis rendu compte que c'était un recueil qui était très cérébral. Puis je suis tombée sur cette phrase : « Toutes mes pensées ne sont pas des flèches ». À notre rendez-vous au Clos du Jouve, je lui ai dit « C'est quoi ça ? Qu'est-ce que tu en penses sur la couverture ? » Je pensais devoir insister pour le convaincre mais cela n'a pas été nécessaire.

JK J'ai dit oui tout de suite.

FH Aujourd'hui, on n'imagine même pas que ce recueil puisse porter un autre titre. Encore une fois, il ne s'agit pas d'aller chercher et de plaquer quelque chose sur le travail de l'auteur, mais d'aller chercher à l'intérieur tout ce qui doit se trouver dans la forme finale.

VD ♦ Parmi les sujets qui fâchent dans la relation auteur-éditeur, il y a cette question de la rémunération de l'auteur, de la forme à donner aux textes — à laquelle vous avez partiellement répondu — et puis de l'exploitation du livre : l'impression du livre, la réception des cartons, la date de sortie, les communiqués de presse, les tournées chez les libraires, les publicités qui peuvent attirer l'attention de certains prescripteurs, etc. Tout cela accompagne et concerne particulièrement l'auteur et l'éditeur. Il y a toutes ces questions…

FH La question de la franchise aussi, les choses que l'on dit ou pas, les fantasmes que l'on met tout de suite sur le projet. Personnellement, en tant qu'auteur, j'ai eu des éditeurs très différents — des gros, des petits, etc. J'ai eu Dilettante pour mon dernier roman, c'était bien. Mais j'ai aussi publié de la poésie donc vous pensez bien que les maisons d'édition étaient plus petites. On ne peut pas attendre la même chose d'un éditeur qui a son échoppe à Odéon à Paris comme Dilettante d'un petit éditeur de poésie. Ça paraît évident, mais c'est bien de le rappeler à tous points de vue.

Jindra a participé à la naissance de cette petite maison d'édition indépendante. Les choses se passent fort bien pour nous depuis un ou deux ans, je n'en reviens pas. Ce n'est pas normal qu'une maison d'édition aussi jeune soit citée au Masque et la Plume par exemple. Puis j'ai fait la tournée des libraires parisiens et de grosses librairies ont tout pris. J'étais sidéré parce qu'on a une taille modeste.

VD ♦ Donc vous êtes votre propre diffuseur ?

FH On est en train de trouver une solution, non pas pour le diffuseur mais pour le distributeur. Quand vous êtes une petite maison d'édition indépendante, il y a des plafonds de verre que vous atteignez très vite et vous commencez à réfléchir… Par chance, j'avais vu tellement de choses — parfois aberrantes, parfois encourageantes — dans le monde de la maison d'édition. J'avais prévenu le cofondateur de la maison qu'il y aurait plusieurs pièges sur notre chemin et qu'il fallait les éviter au maximum. Je suis parti avec un modèle économique travaillé avec une quarantaine de librairies, ainsi qu'un site internet marchand — qui marche très bien —, puis les ventes en direct dans les salons du Livre.

Je vous laisse deviner combien de salons du Livre ont ouvert leurs portes depuis deux ans, donc on a dû s'en passer mais on ne s'en est pas si mal tiré que ça. Aujourd'hui, on est train de trouver une solution de distribution. On reste une petite maison d'édition, littéraire, indépendante. L'argent qui a été mis dedans — je l'ai dit à mon camarade —, il ne vaut mieux pas espérer en voir la couleur, même quand ça se passe très bien. Et c'est le cas, tous les titres connaissent des retirages. L'idée d'accompagner un auteur sur plusieurs titres, c'est très important. Ça se fait de moins en moins. J'ai souffert parfois, en tant qu'auteur, de ne pas pouvoir compter sur plusieurs titres avec certains éditeurs. Donc, tant que c'est possible, je poursuis la collaboration. Jindra aura peut-être envie de caser un texte d'une autre nature, dans ce cas-là il faudra respecter la charte graphique et les choix précis de papier. Il y a des choses que l'on ne peut pas faire et que l'on ne fera pas dans notre catalogue, y compris des choses que Jindra aura envie de faire. S'il a la possibilité de placer un texte chez un éditeur plus gros, je peux tout à fait le comprendre.

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

Il n'y a pas de fausse fidélité à avoir là-dessus. Par exemple, l'éditeur précédent de Fabienne Swiatly — une de nos autrices — était Bruno Doucey, un des éditeurs de poésie les plus importants. Il est évident que quand Fabienne signe avec nous, elle ne peut pas s'attendre à tous les services que Bruno Doucey lui apportait parce qu'en termes de poésie, il fait un travail assez considérable. Je peux avoir des réserves sur lui et sur sa politique éditoriale mais, effectivement, il a des moyens. Avant de créer sa maison d'édition, il s'occupait des Éditions Seghers. Il faut juste dire les choses le plus simplement possible aux personnes avec lesquelles on va travailler. Il y a les auteurs, le graphiste qui s'occupe de la charte graphique…

VD ♦ Qui est le graphiste au Clos Jouve ?

FH C'est Malte Martin, il est à Paris. C'est un plasticien très reconnu qui a cinquante-cinq ans et qui a fait partie du groupe Grapus — pour ceux qui s'y intéressent. C'était le petit jeune du groupe Grapus en fait. Évidemment, on n'a pas les moyens de se payer les services de quelqu'un de ce niveau-là, mais il y a des histoires d'amitié de longue date. Ça nous aide beaucoup. On se retrouve avec des professionnels qui nous font des prix imbattables et c'est comme ça qu'on avance.

VD ♦ Jindra Kratochvil, j'imagine que vous étiez lecteur avant d'être auteur et que vous l'êtes toujours. Est-ce que vous aviez mesuré qu'être auteur impliquait autant de choses ? Car c'est un parcours avec une forme de solitude sur le premier jet d'écriture puis, avant même de pouvoir voir le livre, sa tonalité est tangente. Ensuite il part en librairie — pour peu de temps si j'ai bien compris, le *turnover* étant de plus en plus lourd — et il faut parfois le présenter et le défendre dans des salons ou lors de rencontres. Est-ce que vous aviez mesuré cet engagement qui va au-delà de la production tangible de l'objet ?

JK Non, pas du tout. C'est difficile de prendre du recul sur ce qu'on écrit, on nage dans une collection de textes et c'est difficile de percevoir à quoi ça sert, à qui ça pourrait plaire, sous quelle forme — physique ou autres — cela pourrait exister dans ce monde. Et c'est encore plus difficile de voir comment cela pourrait exister indépendamment, d'imaginer que des gens que l'on ne connaît pas s'y intéressent, qu'ils en parlent, qu'ils se l'échangent. Pour moi, en tout cas, ça a été au-delà de mes espérances. Arriver à l'existence physique d'un objet, c'était déjà plutôt une surprise car ce n'était pas vraiment l'intention première. S'il y en avait une, c'était plutôt de travailler la langue, de travailler dans la langue donc de travailler le texte. De mon point de vue, c'est ce que je vois. Tout ce qui est contexte d'un livre, j'ai tout appris tout à l'heure. Je ne connais rien à l'industrie du Livre. Je m'intéresse à la lecture mais en tant que lecteur et auteur, qui ont tous deux un rapport intime avec le texte. Mais tout ce qui relève de l'organisation ou de la publication de ces objets, je n'avais pas le temps pour faire ça moi-même.

VD ♦ Et donc, vous avez pris goût à cette première expérience, à cette première aventure et vous y retournez. J'ai une question pour vous en ce sens. Ici, il s'agit d'écriture, même si ça pourrait être le dessin ou la photographie parce qu'être auteur sous-tend différentes formes d'expression. En l'occurrence chez vous ce sont les mots. Au moment où on est publié, on devient auteur. D'une certaine manière, c'est l'éditeur qui participe à la fabrication de l'auteur à travers cette mise en exposition du texte, puisqu'on pourrait écrire et le garder pour soi. Même s'il y a peu de lecteurs — certains titres se vendent à neuf ou dix exemplaires —, l'objet est là. Il y a donc un possible, même s'il est réduit. Pourquoi revenir vers l'édition alors que vous pourriez écrire tranquillement chez vous ? Quelles sont vos motivations ?

JK Il y a des échelles. D'un côté, il y a écrire pour soi, pour le tiroir. Et de l'autre côté, il peut y avoir un désir de devenir une superstar des plateaux par exemple. Ça pourrait être une motivation. Entre ces deux pôles, il y a une variété de postures, des vies, des existences. Quand on vient d'un domaine de poésie, de textes courts, de textes poétiques, d'expérimentations avec la langue, on découvre très vite qu'on est en marge de l'industrie culturelle puisque la poésie existe quand elle est imprimée dans les grandes anthologies. La poésie contemporaine vivante n'est pas aussi populaire que la littérature ou la jeunesse. Elle est tellement peu représentée que l'on sait qu'on est dans un domaine où le seul moteur peut être la passion, l'amitié, le goût de l'art. Un peu comme un groupe qui va jouer pour quinze fans parce qu'il y a une connexion par la musique, c'est pareil en littérature.

VD ♦ Frédérick Houdaer, qu'est-ce qui vous pousse à poursuivre votre expérience en tant qu'éditeur ?

FH Il y a quelque chose qui se passe, qui se dessine un peu dans le temps. C'est pour ça qu'il faut réussir à se maintenir pour commencer à avoir un catalogue avec des collections cohérentes. Mais chaque titre a un rôle à jouer par rapport à ça, même si on ne sait pas forcément les prochains auteurs que l'on va publier. Je suis tout à fait d'accord avec Jindra, il n'y a aucune naïveté derrière tout ça. S'il n'y a pas de passion, ce n'est même pas la peine. Il vaut mieux faire autre chose ou publier — je dis ça sans aucun mépris car il y en a de très bons — des livres de cuisine ou de développement personnel. Mais, en l'occurrence, ce n'est pas le choix que l'on a fait. Chacune de nos collections fait partie d'une niche. Par exemple, notre collection consacrée au cinéma nous amène à collaborer avec des cinémathèques à Paris. Au sein des

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

thématiques de niche, les règles sont un peu différentes. Par exemple, à propos de la durabilité de vie en librairies, les libraires qui prennent nos ouvrages ne les font pas disparaître au bout de trois mois. C'est l'avantage et l'inconvénient d'être une petite maison d'édition, d'être dans des niches.

Ces deux premières années, on a survécu. On n'est pas salariés, même si mon associé travaille quasiment à plein temps pour la maison d'édition. Évidemment, ça nous met à l'abri de ce qu'ont connu d'autres amis éditeurs au sein d'une structure plus importante. Il suffit d'avoir un ou deux salariés pour changer de catégorie, mais vous ne pouvez pas le savoir quand vous voyez les livres sur une table de libraire.

J'ai vu l'évolution de la chaîne du livre sur vingt ans donc je ne me fais aucune illusion. Si j'y retourne, c'est qu'il y a de bonnes raisons. Il y a tout de même des choses incroyables. Dans l'aventure éditoriale, vous allez faire des rencontres que vous n'auriez jamais osé imaginer. On a été parrainé par Gérard Guégan — premier éditeur et traducteur de Pudlowski en France — qui est, pour moi, une des dernières légendes vivantes de l'édition en France et on l'avait toutes les semaines au téléphone. C'était extraordinaire. C'est pour ce genre de rencontres que l'on fait tout ça. Il m'expliquait comment il avait travaillé avec tel ou tel auteur pendant que je rejoignais Jindra au café. C'était magique. C'est bien aussi d'avoir des gens que l'on admire et qui ont fait le même travail à une autre époque donc dans un autre contexte. Beaucoup de choses sont encore possibles en 2021. Un livre n'a jamais été si peu cher, sauf si vous faites, comme nous, des choix coûteux en termes de papier ou de typographie. Le contexte global étant ce qu'il est, à tout point de vue, je pense qu'il y a beaucoup de choses à créer et à mettre en place. Même si c'est petit, tant que c'est bien fait, ça comptera. Il y a des structures à créer, même micro.

VD ♦ À l'École urbaine de Lyon, et en collaboration avec nos complices des Éditions deux-cent-cinq, nous avons fait le choix d'inviter des éditeurs engagés. Certains d'entre eux font passer leur désir de transmettre des textes qui les passionnent au-delà de la question économique. Aujourd'hui, n'existerait-il pas deux types d'édition, tout comme il pourrait exister deux types d'auteur ? Il y aurait une édition de création d'un côté et une édition de fabrication de l'autre. Il y aurait des textes destinés à être extrêmement bien vendus et qui rapporteraient donc beaucoup à l'éditeur, au distributeur et à l'auteur. Certains éditeurs préfèrent défendre ce genre de textes afin de trouver un modèle économique viable et de pouvoir vivre de leur passion. D'autres acceptent d'avoir une activité économique ailleurs tout en s'impliquant vivement dans des projets qui devront trouver leur public et dont le succès n'est pas garanti. Ne serait-ce pas ce qui se dessine dans le paysage éditorial depuis vingt-trente ans ?

FH Il y a un système qui croule, qui s'effondre. Je pense que la chaîne du livre telle qu'on l'a toujours connue est effectivement en train d'être complètement remise en cause pour des tas de raisons. Je ne voudrais pas enfoncer des portes ouvertes, je pense que vous êtes un peu au fait de ça — les tirages moyens réduits comme peau de chagrin, etc. Tout ça c'est vrai, mais on peut aussi mentir avec des chiffres. Quand vous commencez à vous pencher sur des chiffres, faites-le au bon moment mais pas en permanence. Il ne faut pas que les chiffres vous bloquent non plus. J'ai mes références qui remontent beaucoup aux années 1970. J'étais à peine gamin. Il s'appelait Guégan, il s'appelait Sorin, il s'appelait De Roux, il s'appelait Losfeld, il s'appelait Pauvert, etc. Un certain nombre de légendes pour moi. Quand je lis les correspondances de ces gens-là, quand je vois concrètement comment ils ont monté leur structure, les obstacles qu'ils ont rencontrés, les actes de piraterie dont ils se sont parfois rendus coupables, c'est à peine croyable. Plongez-vous dans ces histoires-là si l'édition vous intéresse. Le contexte était complètement différent, mais ils ont quand même été capables de faire de grandes choses. Je peux peut-être me permettre, aujourd'hui, de franchir certaines lignes et de ne pas passer son temps — ce que j'ai souvent vu chez certains éditeurs en tant qu'auteur — à mélanger des verres d'eau tiède en essayant d'obtenir de l'eau chaude. Ça ne marche pas. Il s'agit de faire des vrais choix. Devenir éditeur est tout à fait faisable. Même avec peu de moyens, c'est réalisable. Il y a des outils aujourd'hui. C'est paradoxal car on a des beaux bouquins papier mais on se sert à fond des réseaux sociaux. Il y a dix mille personnes qui ont *liké* la page Facebook du Clos Jouve — dix mille personnes, c'est énorme pour une page Facebook. On s'en sert beaucoup, là-dessus on est très décomplexés. On n'a pas le choix, il faut que les livres vivent. Il y a évidemment des modèles économiques à écarter ou à privilégier. Maintenant que je suis cofondateur d'une maison d'édition et pas uniquement directeur de collection comme je l'étais avant — c'était très confortable car je ne m'occupais que de la partie éditoriale —, je travaille sur le texte avec les auteurs et, effectivement, je m'occupe des tâches les plus pénibles comme la comptabilité. Mais je ne peux pas en faire l'économie. Il y a vraiment des structures, des microstructures à créer. Vous avez le droit de commettre des erreurs aussi. Il manque plein de maisons d'édition dans différents genres littéraires que j'affectionne.

VD ♦ Pour revenir à quelque chose de très pragmatique, pour informer ceux qui ne savent pas comment les auteurs sont rémunérés en France, le mode — je me trompe — vient de la Loi n° 57 sur la propriété littéraire et artistique. C'est un pourcentage sur le chiffre d'affaires des ventes effectuées et non pas une avance. Je crois que la Loi n° 57 fixait ce pourcentage à 10 %, mais c'est évidemment négociable. Je ne sais pas si ce pourcentage est fixé.

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

FH Ce n'est pas la réalité.

VD ♦ Justement c'est une question que je pose. Donc, ce n'est pas la réalité.

FH Non. Si je devais faire un *best of*, voire un bêtisier, de ce que j'ai vu avec différents éditeurs, la plupart ne payent pas ou peu. Parfois ils avancent les chiffres qu'ils veulent en jouant sur différents critères. Si vous êtes auteur, vous avez le pire rôle. Dans la petite édition, comme la poésie, les éditeurs payent souvent en livres, en donnant des exemplaires à leurs auteurs. C'est souvent ce qu'il se fait dans la poésie. Dès qu'on touche évidemment aux romans et aux essais, c'est différent.

J'étais à Paris il y a quinze jours comme éditeur mais aussi comme auteur aux Éditions Dilettante pour gueuler et avoir mes droits d'auteurs. Et ce n'était pourtant pas des mille et des cents.

JK Je peux peut-être rebondir sur cette question et parler d'exemples concrets. On a abordé le sujet de la rémunération il y a très longtemps, peut-être il y a deux ans quand le livre est sorti, mais il y a une sorte d'accord tacite, on attend qu'il y ait beaucoup d'argent qui circule. Pendant ce temps, l'argent peut être utilisé pour produire des livres, pour faire des retirages, etc. En tant qu'auteur, c'est dans mon intérêt que la maison d'édition puisse se stabiliser dans cette affaire de création sans concession, sans compromis, en n'ayant aucun compte à rendre à qui que ce soit. C'est quand même une aventure de liberté, et c'est important pour moi que la maison d'édition puisse continuer son chemin. C'est peut-être un choix particulier, lié à ce type de création et de maison d'édition, que de viser la gloire finale.

FH J'ai rarement vu un milieu professionnel où les contrats n'étaient pas respectés à ce point. En fait, ce qui est écrit dans le contrat n'a pratiquement aucune importance. Je l'ai vu pour tous, auteur, traducteur, etc. C'est incroyable. Dans le milieu de l'édition française — dans d'autres pays c'est une autre histoire —, il y a *a minima* une gêne par rapport à l'argent.

VD ♦ C'est probablement l'exception française. On ne parle pas d'argent tout de suite alors qu'il faudrait peut-être le faire.

Il y a un sujet que l'on n'a pas abordé parce que vous n'êtes pas dans ce contexte. Mais, en effet, il ne faut pas oublier qu'il existe énormément de livres de commande. La commande est tout un volet du monde de l'édition. Je voulais simplement signaler au public que c'est quelque chose qui existe.

Nous n'avons pas parlé non plus de la question que Julien Hage évoquait tout à l'heure sur les aides financières, les subventions pour aider les auteurs, les éditeurs, les traducteurs, etc. La somme n'est jamais colossale mais ça existe. Il y a un univers polymorphe autour de vous.

Je vous remercie tous les deux. Je suis ravie, Jindra Kratochvil, d'apprendre qu'il y a un nouveau recueil à paraître. Je rappelle que le dernier titre publié aux Éditions Le Clos Jouve est *Jack Ralite, nous l'avons tant aimé* — un ouvrage collectif. Merci à tous les deux et si quelqu'un veut poser une question, nous avons deux minutes.

SPI J'aurais aimé avoir votre avis sur la question du rôle de l'auteur. Est-ce que l'auteur existe sans l'éditeur ? Est-ce qu'un auteur qui ne se fait pas éditer est quand même un auteur en gardant son texte pour lui ? Est-ce que vous considérez que c'est quand même un auteur ou il a forcément besoin d'un éditeur pour être défini comme tel ?

FH Je vous rassure, je n'ai pas de réponse toute faite à des questions aussi importantes. C'est vrai que la particularité de l'écriture — peut-être aussi du dessin — c'est que, contrairement à l'industrie du cinéma où un artiste peut faire son œuvre dans sa cuisine, l'auteur peut mettre ses écrits dans des tiroirs ou des malles. Un jour il meurt et, en ouvrant la malle, on découvre de nombreux manuscrits à l'intérieur. Il faut faire attention aux fantasmes, surtout quand ils s'appuient sur des exemples réels. Fabienne Swiatly, que j'ai publiée, je la connais depuis plus de vingt ans — c'est dire que j'ai mis du temps à la publier, ce n'est pas du copinage. C'est une femme remarquable et héroïque, qui a pris des risques incroyables par rapport à l'écriture, à ses contraintes familiales et professionnelles. Il y a trois-quatre ans, je la vois dans une période de doute et elle me dit : « Frédérick, je ne sais pas si je suis auteure finalement. Suis-je une auteure ? Je ne sais pas. Je ne suis pas sûre. Je ne me sens pas légitime. » Elle avait publié de nombreux livres, elle avait fait trois-quatre résidences d'auteurs à l'internationale, et elle ne savait pas si elle était auteure. Ce n'était pas une posture de sa part, c'était sincère. C'était un moment de doute.

Si quelqu'un a décidé de dépenser de l'argent pour ce que vous écrivez, que vous avez déjà été publié une fois à compte d'éditeur, vous pouvez déjà estimer que vous avez une certaine légitimité. À quel moment se sent-on complètement légitime ? Je ne sais pas si c'est intéressant de se sentir complètement légitime. L'essentiel, c'est d'avoir le minimum de confiance en soi pour retourner au chantier de l'écriture en cours. C'est très personnel, mais avec Jindra, j'y suis allé avec des pincettes. La dernière fois que je l'ai vu et qu'il m'a parlé d'un nouveau recueil, je ne voulais pas lui mettre une mauvaise pression. Il n'arrête pas de créer, il a une capacité de création qui déborde de la page. Ce n'est pas juste l'écrit, il crée de plein

de façons différentes et ce n'est pas mon cas. Jindra n'a jamais cessé de créer donc pourquoi l'obliger à revenir vers l'écrit ? C'est lui qui trouvera le bon moment pour y revenir.

VD ♦ Il me semble que la question concernait plutôt la mise en exposition. Est-ce que l'éditeur participe à la fabrication de l'auteur par l'édition elle-même ? Est-ce qu'on se décrète artiste ou auteur, sans pour autant qu'il y ait une relation au public ?

JK J'ai l'impression que c'est toute la société qui fabrique des auteurs, des livres, qui fabrique aussi la langue. C'est un processus de fabrication dans lequel on est aspiré plutôt qu'un statut qu'on nous aurait donné. Pour que ce processus fonctionne, il faut qu'il y ait des auteurs, des éditeurs. C'est un ensemble. On fabrique et on construit la langue comme cela aussi. Ce n'est pas donné. Après est-ce qu'on peut se dire soi-même auteur ? Oui, pourquoi pas. Tout dépend de ce que l'on entend par le mot auteur, si c'est plutôt un statut, un rôle, etc.

FH Pour avoir des réponses concrètes à vos questions importantes, plongez-vous dans les biographies et les correspondances des auteurs que vous aimez. Plongez-vous-y vraiment. Là, vous risquez d'avoir des surprises.

VD ♦ C'est un bon conseil.

JH J'aimerais rajouter quelque chose. Effectivement, il y a très peu d'auteurs qui vivent de leur plume. Il y a eu une grande étude sur la vie des auteurs en région Rhône-Alpes. Elle s'appelle *La double vie des écrivains* et on y apprend que, selon la Ligue des auteurs professionnels, 41 % à 53 % des auteurs perçoivent moins que le Smic grâce à leur seule plume. Il y a un livre intéressant sur le sujet, celui de Jérôme Meizoz *Faire l'auteur en régime néolibéral. Rudiments de marketing littéraire*. Pour lui, il y a des gens qui vivent par leurs textes et d'autres par leur marketing. Une des capacités des auteurs aussi, c'est de se vendre, dans les librairies et sur les réseaux sociaux. Cela renvoie à des formes de littérature qui étaient très publicitaires déjà au **XIX**e siècle. Si on prend un ou une écrivain.e à petit succès, vivant seul.e et ayant besoin d'un revenu pour manger, il faudrait publier un livre tous les deux ans et demi et faire de gros efforts en librairies. Donc on écrit seize mois et on s'investit avec les libraires, si l'éditeur est prêt à payer le trajet jusqu'à la librairie et si le libraire paye le gîte et le repas. Il faut forcer sa nature, il faut y aller pour que ça marche. C'est un cycle d'écriture pendant seize mois et de ventes pendant douze. Et il faut avoir de la chance parce qu'arriver à se vendre douze mois parmi les rentrées littéraires c'est déjà un combat. Mais, souvent, on passe très vite en livre de poche. Donc dès qu'on a été éclipsé en rentrée littéraire, on ramasse les livres de poche et on retourne avec son bâton de pèlerin dans les librairies partenaires.

FH Ça, c'est quand tout se passe bien.

JH C'est quand tout se passe bien. Pourtant, c'est un rude combat. On a des écrivains qui forcent leur nature parfois.

FH Ce que je peux dire, c'est qu'il y a des gens que je considère absolument comme des auteurs, sans aucun doute, et qui n'en vivent pas. J'en connais plein. Donc la question du boulot alimentaire et la question de l'emploi du temps, c'est très trivial mais vous ne sortirez pas de ça de toute façon. C'est pour ça que je vous renvoie aux biographies et aux correspondances des auteurs, si possible celles où ils ne mentent pas trop sur leurs revenus et sur leur réel emploi du temps. Je vous renvoie à ce genre de contenus, c'est très stimulant. On se dit : « Ah lui aussi a dû affronter ça, comment il ou elle s'en est tiré ? » Ne craignez pas d'aborder ce terrain un peu trivial. Cela testera votre désir et votre côté créatif.

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

CITÉ ANTHROPOCÈNE

Entre bouquets numériques, *open access* et revues prédatrices : une édition scientifique en proie aux éditeurs commerciaux

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

(2021) Octobre
Enssib

Intervenants
FH Frédéric Hélein, mathématicien, professeur à l'Université Paris
LH ♦ Lou Herrmann
SP1 Spectateur 1

LH ♦ L'édition scientifique fait foi en termes de reconnaissance académique et professionnelle puisque la publication dans les revues académiques est un critère d'embauche à l'université. Mais c'est une branche bien spécifique qu'il convient d'analyser en tant que telle parce qu'elle n'est pas sans poser problème, notamment lorsqu'on s'intéresse aux enjeux de la diffusion et de la circulation des connaissances et des savoirs scientifiques. Pour en parler, nous avons le plaisir d'accueillir Frédéric Hélein.

Bonsoir. Vous êtes professeur en mathématiques à l'université de Paris. Vous avez assuré, entre 2012 et 2020, la direction du Réseau national des bibliothèques de mathématiques. Durant cette période, vous avez participé à plusieurs instances qui analysent les questions de publications scientifiques et de sciences ouvertes. Vous êtes également l'auteur d'une page web qui évoque les enjeux de la publication scientifique et de ce que l'on appelle l'*open access* ainsi que d'un blog qui aborde, de manière assez pointue ces thématiques.

FH Merci pour la présentation et merci beaucoup pour l'invitation, elle m'a permis d'assister aux interventions de cette journée passionnante.

Je vais vous parler d'un monde complètement différent de ce qu'on a pu aborder aujourd'hui. En effet, je parlerai de revues scientifiques plutôt que de livres. J'expliquerai pourquoi ce ne sont pas des revues qu'on achète chez le marchand de journaux. Elles font partie du domaine scientifique dont les aspects économiques sont différents de ceux du domaine de la littérature populaire. Une autre différence vient du fait que la diffusion est essentiellement électronique aujourd'hui, le papier ne concerne plus que quelques irréductibles Gaulois dont les mathématiciens font partie.

Retraçons l'origine et l'histoire des publications scientifiques. On situe la première au **XVII**e siècle : *Le journal des Savans*. C'était une première tentative d'organiser l'échange entre scientifiques. Auparavant, ils communiquaient par lettres, voire par des intermédiaires. Il y avait une certaine méfiance entre scientifiques donc il y avait des messagers comme l'Abbé Mersenne qui servait d'intermédiaire entre Descartes et de Fermat. Le système s'est développé pendant trois siècles en évoluant assez lentement.

À quoi servent les publications scientifiques ? Les fonctions sont assez différentes de celles des livres ou des revues. Il s'agit à la fois de communiquer et de diffuser nos découvertes ainsi que de les faire vérifier et valider grâce à un retour de la communauté scientifique. Généralement, c'est une communauté assez restreinte puisque lorsqu'on écrit un article de chimie, de physique ou de biologie, il y a très peu de gens suffisamment informés sur le sujet pour décider de la cohérence de nos propos. Il s'agit de diffuser des connaissances tout en les archivant. Dans le domaine des mathématiques, c'est particulièrement important parce que les connaissances en mathématiques ne se démodent pas. Par exemple, dans le livre *Éléments* d'Euclide, écrit trois siècles avant notre ère, tout le contenu est toujours d'actualité. Évidemment, on sait beaucoup d'autres choses depuis mais, en tant que mathématicien, il nous arrive parfois de regarder des articles parus au **XIX**e siècle par exemple. L'autre fonction des publications scientifiques, c'est d'évaluer. Quand un éditeur de littérature non-scientifique reçoit un livre, il évalue mais le processus est beaucoup plus organisé. L'intérêt pour un scientifique qui publie un article dans une revue n'est pas de gagner de l'argent mais de se faire connaître, il ne touche rien. En général, il vit de son salaire de chercheur et d'enseignant dans une université, dans des instituts comme le **CNRS** ou dans d'autres structures à l'étranger. L'auteur est déjà salarié ou en contrat, il ne touche généralement pas de droits d'auteur, sauf dans des cas très rares. Ce qu'il l'intéresse, c'est avant tout de montrer qu'il est à l'origine

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

de la découverte, de l'expliquer, d'être validé et reconnu. Comme Lou l'a dit, ce qui permet de construire une carrière, d'être recruté, d'être promu et de gagner de l'argent, c'est la liste de publications.

Comment fonctionnent les revues scientifiques ? Il en existe des milliers donc je vais vous l'expliquer en prenant un journal qui n'existe pas, que j'ai appelé « Journal de pataphysique ». La plupart des revues sont spécialisées dans un domaine ou sous-domaine scientifique. Ces journaux sont associés à un comité éditorial constitué de savants — généralement reconnus dans le domaine — qui sont uniquement chargés de diriger scientifiquement la revue. Que font-ils concrètement ? Imaginons que je fasse partie des chercheurs intéressés par la thématique. J'écris un article et je l'envoie au « Journal de pataphysique ». Cet article sera examiné par un certain nombre de collègues réputés qui enverront mon article à un autre collègue que je ne connais pas, qui est donc anonyme. Il va le lire et préciser s'il faut corriger ou rectifier certains éléments. Si l'article est accepté, le comité va l'envoyer à un éditeur qui va faire son travail. Il y a vingt ans, c'était de l'édition sur papier. Aujourd'hui, à de rares exceptions près, c'est de la mise en ligne sur un site web, ce qui veut dire que les coûts de production ont complètement fondu. Ils n'ont pas disparu parce qu'il y a le travail de mise en page, de mise sur la plateforme, de métadonnées, etc. Mais la baisse des coûts de production, de stockage et de déplacement est tout de même considérable. Le bilan carbone vient essentiellement des serveurs qui font tourner les plateformes. Ces dépenses ont particulièrement diminué pour les très gros éditeurs parce qu'ils peuvent réaliser des économies d'échelle colossales et par conséquent avoir des coûts absolument négligeables. Ensuite, une fois que ces éditeurs ont fait ça dans un circuit traditionnel hérité du **XX**e siècle — et qui est toujours en vigueur dans 80 % des cas —, les bibliothèques universitaires achètent les contenus. Aujourd'hui, on n'achète plus le volume en papier mais le droit d'accéder au contenu d'un article en ligne. Si j'essaye de lire sans payer, je verrai un message s'afficher tel que « Vous devez payer 40 $ pour consulter cet article. » Si les bibliothèques payent, l'article est accessible à la communauté et la boucle est bouclée. C'est le circuit scientifique, avec une case éditeur et une case bibliothécaire qui représentent l'aspect économique.

Il y a plusieurs modèles d'édition scientifique. Ma présentation sera très schématique car d'autres modèles sont arrivés après. J'ai distingué trois types de revues. Il y a les éditeurs académiques qui publient une revue sans faire de bénéfices comme Princeton University Press. S'il y a des frais, ils sont sûrement pris en charge par l'université. Cela ne coûte pas cher donc il y a des milliers d'éditeurs scientifiques comme ceux-ci. Puis, il y a les majors — Elsevier, Springer, Wiley, American Chemical Society, etc., des géants industriels qui réalisent des bénéfices absolument énormes car ils revendent les accès électroniques pour une fortune. Les revues *Nature* et *Science* sont à part car ce ne sont pas ce que l'on appelle des revues scientifiques. Elles traitent des sciences mais elles n'ont pas la même fonction, c'est-à-dire qu'elles publient des articles de chercheurs destinés à un grand public intéressé par la science.

Comment a évolué ce système depuis 1665 et *Le Journal des Sçavans* ? Il a évolué lentement puis s'est accéléré à partir des années 1960 jusqu'aux années 2000. Après, on ne peut plus parler d'accélération mais de bouleversement. Le changement majeur est le fait que certaines personnes ont remarqué qu'éditer des revues était un business extrêmement profitable. On a parlé d'éditeurs qui ne gagnaient rien, il y en a beaucoup dans l'édition scientifique. Maintenant, je vais vous parler de ceux qui gagnent énormément. Les plus gros, comme *Elsevier* et *Wiley,* ont une marge bénéficiaire de 40 %. Cette marge est plus importante que celles de l'industrie pétrolière, pharmaceutique, etc. Cela s'explique par la baisse des coûts de production que nous avons évoquée. La matière première est directement fournie par le chercheur puisqu'il tape son texte, l'envoie et ne touche rien en échange. Ensuite, il y a un marché sans concurrence qui permet de monter les prix. Il y a tout ce qu'il faut pour avoir des marges absolument colossales. Certains ont dit, à juste titre, que c'était le marché le plus lucratif outre la drogue et la prostitution.

Ce système s'est mis en place assez lentement. Un type assez astucieux, Robert Maxwell, a multiplié les revues scientifiques jusqu'en 1990 parce qu'il avait compris deux choses. La première, c'est qu'une revue scientifique est attachée à une communauté de scientifiques qui sont intéressés par un sujet en particulier, qui veulent publier dans cette revue spécifiquement et qui veulent la lire. Il faut bien se dire qu'il y a une séparation des tâches qui joue en défaveur des bibliothèques parce que les chercheurs ne voient pas le coût des revues. Ils ne payent rien puisque ce sont les bibliothèques qui payent. Les bibliothèques se sentent obligées de fournir aux chercheurs les revues qu'ils veulent, tout en s'adaptant au micro-monopole de l'éditeur qui peut augmenter le prix à sa guise. La deuxième chose comprise par Robert Maxwell sur cette machine perpétuelle à financer, c'est que s'il publie une deuxième, une troisième, une quatrième revue, elles ne vont pas se faire concurrence mais elles vont s'accumuler. Il peut multiplier les revues, donc multiplier le chiffre d'affaires. Dans cette perspective, Robert Maxwell a créé Pergamon, une maison d'édition scientifique. Il a malheureusement revendu Pergamon à Elsevier lorsqu'il a voulu se lancer dans les tabloïds à la fin des années 1980 et ça n'a pas fonctionné. Elsevier a fait un très bon usage de Pergamon en découvrant qu'il pouvait amalgamer ces micro-monopoles en des bouquets. Le principe des bouquets est le même que celui d'un opérateur Internet — Orange, **SFR**, etc. —, vous n'achetez plus les chaînes à la carte mais vous avez un bouquet qui comprend plusieurs chaînes télévisées. En théorie, les bouquets sont très alléchants puisqu'il y a deux cents chaînes de télévision mais, en réalité, on en regarde une dizaine tout au plus — il y a des chaînes qui n'ont strictement aucun intérêt à part pour les passionnés. À l'époque, Elsevier approchait du millier de revues — depuis, ce chiffre a

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

été largement dépassé — dans leur catalogue. Ils ont tout mis dans un gros bouquet en disant : « Je vous fais un prix d'ami. Vous vous abonnez au gros bouquet, c'est fantastique, vous avez un millier de revues et vous payez dix fois moins que s'il fallait s'abonner titre par titre. » Tout le monde s'est dit que c'était intéressant, mais le résultat est que la négociation pour les bibliothèques est complètement bloquée : c'est tout ou rien. Quand Elsevier a racheté Pergamon, il a fait doubler le prix des revues en trois-quatre ans. Les prix augmentent toujours, le système de bouquets a permis aux éditeurs de sécuriser leurs bénéfices quant aux publications scientifiques.

Ensuite, l'autre évolution majeure de l'édition scientifique est l'accès ouvert — l'*open access*. On parle plus souvent de science ouverte — *open science*. L'idée est de changer radicalement de modèle. Les chercheurs et les bibliothécaires, à partir des années 2000, commençaient à se rendre compte du potentiel d'Internet : ça ne coûte presque rien de mettre un texte en ligne mais ils continuaient à payer une fortune aux éditeurs. Certains ont commencé à lancer l'*open access*, puis il y a eu une déclaration à Budapest en 2003. Ça a fait très peur aux éditeurs commerciaux. Certains ont prédit leur fin mais les éditeurs ont trouvé la parade. L'une de ces parades a été de faire payer l'auteur plutôt que les bibliothèques pour avoir accès aux articles. Quand je dis « l'auteur », je parle de l'institution pour laquelle il travaille — c'est-à-dire sa bibliothèque, son université ou un contrat avec une agence européenne, française ou même avec un industriel. Aujourd'hui, des éditeurs comme Swinger ou Elsevier demandent de deux mille à trois mille dollars ou euros à l'auteur pour que son article soit publié en accès ouvert. C'est une somme considérable, notamment lorsqu'on considère que certains articles font quinze pages de **PDF** et qu'il n'y a pas de travail de design dedans. Outre cet aspect économique, il y a également l'aspect scientifique. *L'open access* est évidemment bénéfique car le fait qu'il y ait des éditeurs pour diffuser les publications scientifiques et les rendre accessibles en un clic est un catalyseur de la science. Cela accélère les échanges, même si ces systèmes commerciaux et la bibliométrie ont des effets pervers.

Qu'est-ce que la bibliométrie ? Au départ, ce n'était pas une idée perverse mais un moyen sensé et cohérent ayant pour but d'aider les bibliothécaires à choisir les revues les plus intéressantes parmi celles auxquelles la bibliothèque pouvait s'abonner. Dans cette optique, une des solutions est de repérer les revues qui contiennent les articles les plus cités. Il a donc créé le facteur d'impact en 1958 et ce dernier a eu beaucoup de succès, notamment chez les libraires. Eugène Garfield, qui a créé ce facteur d'impact, en a profité pour fonder l'entreprise Institute for Scientific Information. Celle-ci est aujourd'hui florissante, elle analyse les données de publication des articles scientifiques en effectuant des calculs pour en tirer un grand nombre de chiffres et de statistiques, puis elle les revend. À l'origine, l'objectif était de savoir quelle était la revue la plus intéressante, mais le facteur d'impact est aujourd'hui devenu un indice de qualité des revues. Contresens encore plus alarmant, on identifie désormais la qualité d'un article au facteur d'impact de la revue, qui est donc devenu un indice complètement statistique. Le facteur d'impact de *Nature* est le plus élevé parce que c'est la revue la plus lue et la plus citée — avec *Science*. Elle contient des articles prodigieux mais il y a aussi de nombreux articles qui, même s'ils ont incontestablement un intérêt, seront oubliés au bout de deux ans. Ainsi, la deuxième erreur qui s'est installée par habitude et facilité est de dire que son article est bon s'il est publié dans une revue ayant un facteur d'impact important. Il y a des milliers d'exemples qui montrent que ce n'est pas le cas.

Un autre facteur appelé le *h*-index, inventé par Jorge Hirsch, a tenté d'affiner cela. C'est un peu le jeu du chat et de la souris. Quand un indice est inventé, les scientifiques développent des stratégies pour optimiser et faire les publications avec le meilleur facteur d'impact. Par exemple, certains découpent leur article en trois parties et le publient en trois fois pour ainsi multiplier leur facteur d'impact. Il y a des stratégies pour optimiser le facteur d'impact puisque, pour beaucoup de chercheurs, c'est l'aspect le plus important de leur carrière. Il y a de nombreux indices d'évaluation quantitative des publications scientifiques de nos jours. Dès qu'on change les règles, les chercheurs s'adaptent et ces facteurs gardent finalement peu de sens autre que leur sens statistique, ce qui est également préoccupant. Vous pourrez par exemple voir dans les journaux que telle université grandie dans le grand classement de Shanghai mais celui-ci est calculé avec des facteurs d'impact qui n'ont aucun sens. De plus, il existe deux causes sans lien avec la qualité des publications scientifiques qui justifient la montée des universités et de leur facteur d'impact. Certaines universités à faible facteur d'impact fusionnent, ce qui augmente méthodiquement le facteur d'impact même si rien n'a changé au sein de chaque université. Puis on demande aux chercheurs qui sont à la fois au **CNRS** et à l'université de ne plus dire qu'ils sont au **CNRS** donc on déshabille le **CNRS** pour habiller l'université. C'est un jeu de comptable pour tricher dans les tableaux Excel qui traitent des facteurs d'impact.

Il y a donc des maladies au système des publications scientifiques. On m'a appris un mot savant que je ne connaissais pas : l'effet Veblen de snobisme. En fait, l'effet Veblen, c'est dire pourquoi vous allez payer un sac Louis Vuitton cinq mille euros. Réponse : parce que c'est cher. Vous avez un sac Louis Vuitton donc vous êtes quelqu'un qui a réussi. Et plus c'est cher, plus ça marche. Pour les revues scientifiques, c'est pareil. Plus une revue est chère, plus elle est prestigieuse donc il faudra publier plus régulièrement et payer plus cher. C'est une élasticité négative des prix. Cette histoire de *h*-index intoxique un peu toute la vie scientifique, pas seulement au niveau du classement de Shanghai. Par exemple, si vous voulez devenir professeur en Italie, il faudra passer le diplôme d'habilitation qui s'obtient en ayant publié un certain nombre d'articles dans des revues à fort facteur d'impact. Autrement, vos publications ne sont pas

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

annexées dans *Web of Science* (ndlr : base de données d'information scientifique et technique regroupant les publications aux facteurs d'impact les plus importants). En France, il y a heureusement une politique volontariste — au niveau du **CNRS** notamment, mais aussi au niveau de tout l'enseignement supérieur et de recherche — pour essayer de s'émanciper de ce diktat des facteurs d'impact. En revanche, la France est en retard dans le domaine de la médecine. En effet, ces facteurs sont utilisés en médecine pour calculer les financements aux Centres Hospitaliers Universitaires (**CHU**) à travers les points **SIGAPS**, ce qui est complètement hallucinant. Une autre des maladies du système est le modèle hybride. L'idée est de faire payer à la fois l'auteur pour qu'il publie sur un accès ouvert et les bibliothèques pour s'abonner. On paye deux fois pour récupérer quelque chose qui a été cédé gratuitement. Ce système a été inventé pour les éditeurs, afin que la transition de l'ancien modèle à celui où l'on s'abonne à un modèle du futur, où on ne paye plus pour lire mais pour s'abonner. Le modèle hybride fait que l'on paye encore plus pour une seule et même revue.

Un autre effet lié à la démocratisation de l'accès ouvert et du passage des revues du système d'abonnement au système d'*open access*, ce sont les revues prédatrices. Qu'est-ce qu'une revue prédatrice ? C'est une revue factice. On crée une revue avec un peu de design — très élémentaire —, on fait une maquette qui ressemble à une revue sérieuse, mais on accepte n'importe quel auteur pourvu que l'on paye — généralement 500 $, elles n'osent pas demander 2 000 $. Comme ces revues existent toujours, c'est que cela reste assez rentable.

Une autre pratique consiste, pour les éditeurs peu scrupuleux, à dire aux chercheurs de publier tout ce qu'ils peuvent car ce sont les chercheurs qui payent pour publier un article. Ils disent aux comités éditoriaux et aux correcteurs anonymes d'être un peu plus tolérants et d'arrêter de refuser certains articles. C'est une pratique qui n'est, en général, pas très répandue chez les éditeurs qui se veulent respectables, mais qui existe quand même.

Il y a deux exemples qui illustrent ces deux pratiques. Le premier est un des nombreux canulars faits pour piéger une revue prédatrice — une revue qui se contente simplement de publier les articles contre de l'argent. Des chercheurs ont décidé, pendant le Covid, de publier un article dans la revue *Asian Journal of Medicine and Health*. Je vous conseille la lecture, il est vraiment très drôle. Il y a des blagues dans la liste d'auteurs par exemple. On y retrouve Willard Oodendijk du Belgian Intitute of Technology and Education (**BITE**) à Couillet, mais aussi Nemo Macron (le chien du Président) et l'adresse du Palais de l'Élysée. Ils en ont profité pour se payer Didier Raout qui avait comparé le Covid à un accident de trottinette. En fait, cet article explique que la Chloroquine serait efficace pour prévenir les accidents de trottinette. L'article a été accepté sans problème et quand les auteurs ont dit que c'était un canular, il a été retiré par les éditeurs. Un autre exemple montre que même des éditeurs sérieux peuvent accepter n'importe quel type d'articles. *Frontiers* en fait partie, un article a révélé que l'éditeur avait fait pression sur ses comités éditoriaux pour qu'ils soient beaucoup plus tolérants et qu'ils acceptent des articles pour pouvoir toucher les frais de publication. Certains chercheurs ont démissionné parce qu'ils étaient choqués — et je les comprends.

Cette emprise sur l'édition scientifique coûte très cher car les éditeurs ont un marché sans concurrence qui leur permet de faire des augmentations de prix conséquentes. Cette situation génère également des facteurs d'impact dont les politiques sont particulièrement friands et qui engendre de la mauvaise science. Ici, il n'est pas question de livres pilonnés mais il y a une multiplication d'articles sans intérêt, ce qui n'est pas sain. On n'a pas besoin de plus d'articles, mais de bons articles, sinon on noie l'information, on la dilue.

Pour contrer cette emprise, les bibliothécaires ont organisé des consortiums, comme le consortium de Couperin il y a plus de vingt ans. Les bibliothèques universitaires s'associent pour négocier d'une seule voix, au lieu de se retrouver seule face aux gros éditeurs. Ça permet de rationaliser, d'optimiser afin d'éviter que certains établissements n'aient pas accès à certains éditeurs parce que l'accès aux revues est trop coûteux. Cette initiative n'a pas vraiment permis de faire baisser les prix, elle a simplement permis de baisser l'inflation annuelle de 6 % à 3 %. En contrepartie de baisse, ou plutôt de limitation de la hausse, les éditeurs obligent les établissements à s'abonner pour une période de deux à cinq ans. Cela laisse peu de place aux petits éditeurs qui essayent de se faire connaître dans le monde de l'édition scientifique. Comme le budget des bibliothèques universitaires ne fait que baisser et que le budget des gros éditeurs a tendance à augmenter, le peu d'argent qu'il reste est pour les petits éditeurs. Il y a un effet de concentration. Ce système de consortium — comme Couperin — a permis de limiter quelques dégâts, mais n'a pas permis d'inverser la tendance.

Il y a une autre solution : reprendre l'édition scientifique. Finalement, c'est ce qu'il s'est passé il y a longtemps car les universités étaient essentiellement des éditeurs et il y avait des presses universitaires. Des plateformes fédérant des centaines de revues sont au cœur de cette action, notamment Open Edition et Cairn qui se partagent équitablement l'édition des revues en sciences humaines en France. Il y a également d'autres projets plus petits, comme SciPost aux Pays-Bas. Puis il y a des projets français tels qu'EpiScience et Centre Mersenne, des maisons d'édition numériques financées par des universités et le **CNRS**. Ces projets permettent d'empiéter un peu sur la part prise par les éditeurs, mais seulement à moyen terme.

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

Dans ce contexte, il serait judicieux de revenir à un questionnement qui date des années 2000 : qu'est-ce qui nous empêche de mettre les contenus des articles sur Internet ? En théorie, un auteur ne peut pas mettre en ligne le document fabriqué par l'éditeur car il lui en a cédé le droit en signant un copyright. Néanmoins, il y a des progrès. En France, la loi pour une République numérique permet à l'auteur de déposer un article qui est identique à celui qui a été travaillé avec l'éditeur six mois ou un an — cela dépend de la discipline — après la publication. Dans tous les cas, l'auteur a le droit de mettre son article en ligne avant qu'il ne soit publié. Tant que l'auteur n'a pas soumis son article, tant qu'il n'a pas signé, le document lui appartient. En fait, le code de la propriété intellectuelle français — dans d'autres pays aussi d'ailleurs —, stipule que ce document préliminaire appartient toujours à l'auteur. Ce qui appartient à l'éditeur, c'est le document après relecture. Il y a donc plusieurs possibilités pour contourner cette emprise des éditeurs commerciaux. Je n'ai rien contre eux, mais vous comprenez qu'on est face à quelques entreprises qui étouffent le marché. Ce droit de déposer son travail sur une archive ouverte est utilisé par les physiciens et les théoriciens depuis trente ans, par les mathématiciens depuis une vingtaine d'années, mais il y a certaines disciplines où cette pratique est plus compliquée. En chimie ou en biologie, par exemple, il y a souvent une question de brevet derrière. Les choses ne sont pas si simples mais elles sont en train de changer.

Il existe des plateformes qui permettent de déposer un article qui n'a pas encore été travaillé avec l'éditeur — donc qui appartient encore à l'auteur — ou un article dont la période d'embargo a été respectée. On retrouve par exemple les plateformes de dépôt Re**PE**c, ChemRxiv ou bioRxiv.

Sur une note plus positive, on observe une prise de conscience chez les chercheurs. En effet, lorsque l'on observe la quantité d'articles en biologie déposés sur BioArchive à travers les années, on peut voir qu'il y a une forte croissance à partir de 2013. Les biologistes ont compris qu'ils avaient finalement le droit de faire circuler leurs articles donc ça ouvre des perspectives. La biologie est une discipline en pleine évolution et chaque discipline en est à un stade différent. En mathématiques, on est la discipline la plus accessible de manière gratuite parce qu'on a cette habitude depuis longtemps. Les plus mal lotis — sans parler des médecins — sont les chimistes, mais c'est aussi le poids de l'industrie chimique qui est derrière.

Il y a deux acteurs très importants de la révolte contre ces monopoles. Aaron Swartz était un informaticien et militant américain qui a participé au développement de l'Internet, notamment à la licence *Creative Commons* (**CC**) qui permet d'éditer sur Internet en évitant l'exclusivité des droits. Il s'est suicidé après avoir recopié des articles dans **JSTOR** — une archive semi-privée — et a été condamné par la justice — même si **JSTOR** n'a pas conservé sa plainte. Il était menacé de trente ans de prison pour avoir fait ça. L'autre Robin des bois est Alexandra Elbakyan. Elle est kazakhe et reste prudemment au Kazakhstan car elle irait directement en prison si elle met les pieds aux États-Unis. Elle a créé un site, utilisé chaque jour par des milliers de chercheurs, qui permet de pirater et d'accéder à de nombreux articles scientifiques en quelques clics. Cela permet d'éviter aux chercheurs de payer quarante dollars pour lire un **PDF** de quinze pages.

LH ♦ Merci beaucoup. En vous écoutant, on peut se dire que l'édition scientifique, c'est du grand banditisme. Pour prendre la mesure de ces enjeux, il s'agit souvent de recherche publique financée par le public dont les résultats sont privatisés, ils ne reviennent pas au public. Il y a des enjeux de circulation de la science. Vous parlez aussi de la médecine, qui n'est pas une micro-niche. Ce sont des connaissances essentielles pour notre vivre ensemble et pour l'avenir de l'humanité. Les revues scientifiques peuvent paraître éloignées du thème de l'édition mais il s'agit d'un sujet essentiel pour nous qui parlons d'éditer à l'université.

FH Effectivement. Il y a eu des négociations, il y a deux ans, avec Elsevier en France. Le chiffre d'affaires des plateformes de diffusion des revues scientifiques françaises est de trente-cinq millions d'euros par an. Il y avait une détermination des établissements français à se battre et il y a eu des pressions au niveau des ministères, à l'Élysée, à Matignon, à l'Assemblée nationale et au ministère de l'Éducation pour que les établissements acceptent les conditions d'Elsevier. J'en parle sur mon blog. Après, il y a d'autres éléments, dont je ne parle pas dans mon blog, qui étayent ce que je dis. Il y a eu des pressions, même à l'international, mais je ne connais pas leur nature.

LH Ça pose effectivement les enjeux. Je crois qu'il y a une question.

SPI J'ai deux questions. Vous dites que les enjeux économiques sont importants, est-ce qu'il y a un chiffre qui se cache derrière ? Pour le chercheur qui prend plaisir à aller retrouver un texte d'un collègue chercheur de 1900, quelles questions se pose-t-on sur l'accès à tous ces textes scientifiques pour de futurs collègues en 2100 ou 2200 ?

FH Ce que je sais, c'est que la dépense en France pour l'édition scientifique est de cent millions d'euros par an. Un bon tiers vient uniquement d'Elsevier. Ça paraît peu pour la médecine mais c'est colossal pour les sciences humaines et les mathématiques, parce qu'effectivement les budgets ne sont pas les mêmes. Quant au chiffre d'affaires d'Elsevier sur la planète, ça dépasse probablement le milliard par an. Je ne sais pas exactement. Le groupe Springer Nature est à peu près équivalent.

L'autre question revient à se demander : comment va-t-on faire pour que les publications scientifiques soient accessibles dans un siècle ? C'est une question qui n'est pas complètement résolue. Dans certaines disciplines, comme les mathématiques, on essaye de conserver les abonnements sur papier parce qu'on a confiance dans le papier qui a fait ses preuves. Il y a, dans toute la France, ce qu'on appelle des plans de conservation partagée organisés en réseau. Ceux-ci permettent de coordonner les bibliothèques afin que, lorsqu'elles se débarrassent des volumes qui encombrent la bibliothèque (le désherbage), il y ait toujours un, deux, ou trois exemplaires de la revue quelque part en France. Pour ce qui est de la préservation électronique, ce n'est pas résolu parce qu'on n'a aucun recul. On ne sait pas comment vont se comporter les disques durs qui existent actuellement. Les solutions actuelles sont des solutions en réseaux — un peu comme le Cloud de Google. Ce sont des systèmes de disques durs dont la formation est dupliquée en plusieurs sites qui s'échangent et se mettent à jour de manière à conserver l'information. Mais c'est vrai que la conservation à long terme du numérique, on n'a pas vraiment de visibilité. On navigue à vue.

LH ♦ Ça nous fait un chantier des perspectives d'action pour agir. Je vous remercie beaucoup pour votre présentation. Je vous remercie tous et toutes pour votre présence.

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

CITÉ ANTHROPOCÈNE

Diffusion-distribution : la bibliodiversité est en jeu

2022 Janvier
Le Rize

Intervenants
EC Emerick Charpentier, diffuseur, distributeur, Interart
RM Romain Mollica, diffuseur, distributeur, Serendip
FR ♦ Florence Cortat Roller
LB Lize Braat

FR ♦ La rencontre suivante va parler d'un maillon essentiel dans l'écosystème du livre. Il s'agit du diffuseur-distributeur qui assure un rôle indispensable entre les éditeurs — qui portent le projet éditorial et les ouvrages — et les lieux dans lesquels les lecteurs vont rencontrer ces livres — les librairies généralistes et spécialisées, les librairies en ligne voire les grands magasins, les espaces culturels et les musées.

Dans le mouvement de concentration croissante, on décrit souvent l'économie éditoriale comme un oligopole entouré d'une frange de petits éditeurs. Si l'essentiel de la diffusion et de la distribution est aujourd'hui assuré par des filiales des grands groupes — Interforum, Servidis, **MDS**, Hachette distribution —, il existe des structures indépendantes telles que Serendip, dirigée par Romain Mollica que nous recevons aujourd'hui, et des structures à taille humaine telles qu'Interart, filiale de l'éditeur Thames & Hudson, dont fait partie Emerick Charpentier. Ces acteurs sont essentiels pour la « mise sur le marché » d'éditeurs de petite taille et donc pour assurer la bibliodiversité. Sans leur présence, des milliers de maisons d'édition de petite taille, ainsi que les auteurs qu'elles défendent, ne trouveraient pas leur place sur les tables des libraires.

Emerick Charpentier, vous avez commencé votre carrière par dix années de travail dans le domaine du tourisme et de la banque. Vous avez ensuite repris des études dans les métiers du Livre pour devenir libraire à l'Institut du monde arabe d'abord, puis au Jeu de Paume. Vous avez rejoint Interart en 2007 et êtes devenu directeur commercial en 2018.

Interart diffuse des livres d'art étrangers en France, ce qui représente quatre-vingts éditeurs internationaux tels que Laurence King, Lars Muller ou Victionary. Interart assure la diffusion et la distribution d'éditeurs spécialisés en photographie, en arts graphiques, en architecture, en urbanisme, en illustrations mais aussi en Anthropocène puisque vous diffusez la collection « À partir de l'Anthropocène » coéditée par les Éditions deux-cent-cinq et l'École urbaine de Lyon. Vous représentez une vingtaine de maisons d'édition française, plutôt de petites tailles — **RVB** Books, B2, Jean Boîte, Building Books — qui ont rejoint progressivement votre catalogue. Vous coproduisez aussi des ouvrages avec des éditeurs partenaires en réalisant des traductions et des adaptations pour le marché français. Vous êtes à Paris, dans le 20e arrondissement, avec une équipe de cinq représentants qui visitent plus de cinq cents librairies, boutiques de musées et revendeurs spécialisés, en France et en Belgique.

Romain Mollica, vous avez créé Serendip en 2013 avec votre associé Michel Thomas. Vous dirigez Serendip qui diffuse et distribue les catalogues d'une quarantaine de petits éditeurs français, voire de micro-éditeurs dont les ouvrages font la part belle à l'image. Vous représentez des éditeurs de livres jeunesse comme Le Chineur ou Diplodocus, mais aussi des éditeurs de bandes dessinées comme Alifbata, Super Loto, Polystyrène ou Adverse. Vous diffusez également des ouvrages dédiés au cinéma (avec Distorsion), à la musique (avec les éditions Densité) et à la littérature (avec La Robe Noire, L'atelier du Tilde, etc.). Ce qui est intéressant dans votre catalogue, c'est que l'on voit que vous avez parfois des ouvrages tirés à peu d'exemplaires, réalisés en sérigraphie, des formats en risographie, en gravure sur bois, dont la matérialité peut sortir des standards. On trouve des jeux, des boîtes de cartes. On découvre des maisons d'édition dont le rythme de parution peut être très lent. On ressent que vous développez un lien fort avec vos éditeurs ; vous vous définissez d'ailleurs vous-mêmes comme un partenaire commercial et coopératif, pour les éditeurs comme pour les libraires. J'aime bien cette définition de partenaire et de médiateur que vous établissez avec chacun. Depuis 2020, vous avez uni vos forces avec Paon diffusion.

Je souhaitais démarrer cette discussion par un sujet au centre des débats sur la diffusion et la distribution en France. Vos deux structures refusent ce qu'on appelle le « système des offices », c'est-à-dire que vous refusez l'envoi systématique — quatre fois par an — de nouveautés aux libraires. Habituellement, c'est un moyen pour le diffuseur de proposer, voire d'imposer, aux libraires une sélection d'ouvrages. Là, ce n'est pas le cas. Chaque livre envoyé a été commandé. On voit que vous réalisez un travail sur-mesure, de

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

proximité. Vous vous donnez comme but de créer un lien fort entre le travail de création des éditeurs et celui de défrichage des libraires. Comment construisez-vous cette relation entre un éditeur et un libraire ?

EC Pour moi, créer la relation est assez simple. Elle consiste à aller voir régulièrement les libraires et à interagir avec eux physiquement, par la présence du représentant et des livres du catalogue qu'on leur présente. Le point essentiel, c'est d'interagir avec eux en allant les voir. Je dis cela parce qu'aujourd'hui, de plus en plus, c'est quelque chose qui disparaît. Les diffuseurs envoient des argumentaires, des documents aux libraires et attendent qu'ils passent leurs commandes, sans les voir et leur expliquer de vive voix qui est l'éditeur, quel est ce livre, d'où il vient, où il va, et pourquoi il fait sens chez eux. Par essence, un des principaux moyens pour créer une relation, c'est de se voir.

RM Construire la relation entre l'éditeur et le libraire est la mission des structures de diffusion et de distribution dans la chaîne du Livre. C'est une place intermédiaire qui se situe sur une plaque tournante entre le producteur — l'éditeur — et le libraire — point de vente. Nous sommes dans une dynamique de transmettre au plus juste le projet, le futur livre sur lequel un éditeur et un auteur ont énormément travaillé.

C'est la structure de diffusion et de distribution qui va être le premier dépositaire ou communicant sur le projet qui n'a, à ce stade, pas ou peu d'existence matérielle. Il s'agit également de faire remonter l'information de la vie du Livre dans les librairies, visible par les lecteurs qui y viennent régulièrement. Faire remonter l'information et partager avec les éditeurs l'accueil et la réception qui ont été faits aux ouvrages. On parlera par la suite de la logistique de transport et de choses beaucoup plus matérielles mais le premier rôle du diffuseur est de transmettre les projets de la manière la plus fidèle possible, parler des livres qui n'existent pas encore, de faire des présentations très détaillées d'objets encore en cours de fabrication. La rencontre physique, l'échange et le temps consacré au livre sont les actions qui permettent de créer une relation de partenariat avec les uns et les autres.

FR ♦ Emerick, il me semble que vous allez très régulièrement voir les libraires, surtout parisiens. Parce que vous êtes proche géographiquement d'eux, vous effectuez de multiples tournées pour les rencontrer : vous présentez l'ouvrage alors qu'il n'existe pas pour que, lorsque le libraire l'aura en main, le livre parle de lui-même.

EC C'est ça. Il y a plusieurs étapes. Je pense que pour réussir à toucher le plus de personnes, il faut faire les choses en plusieurs temps. Un temps en amont pour des libraires qui seront de toute façon intéressés par le livre et que l'on peut « attraper » très vite. Un temps juste avant la sortie parce qu'on est en train de parler de ce livre — on est toujours dans l'immatériel parce que l'objet physique n'existe pas encore. Il est présenté sous la forme d'un catalogue ou d'une présentation virtuelle. Puis, il y a toujours un temps postérieur à la sortie, l'objet existe alors et on peut encore chercher le client en le lui montrant. Ce troisième temps est celui des démonstrations physiques de l'objet. Cela permet de capter l'attention à différents stades de la « vie » du livre.

FR ♦ La diffusion et la distribution sont des activités peu valorisées dans l'écosystème du livre. En témoigne par exemple l'absence d'aides dédiées et d'analyse sur la situation économique des diffuseurs et distributeurs ces deux dernières années.

Le Centre national du livre tente d'y remédier par une étude dont on attend les résultats en ce début d'année.

Par quel(s) chemin(s) êtes-vous arrivés pour exercer ce métier ? Romain, vous avez créé votre société, cela témoigne d'un engagement fort. Vous aussi, Emerick, vous avez opéré un tournant dans votre parcours professionnel pour aller vers la diffusion.

EC La diffusion est une activité industrielle, nous sommes des laborieux de la Culture. On ne peut prétendre à des aides parce que nous ne sommes pas reconnus comme acteurs culturels par le ministère de la Culture. Nous sommes, comme les libraires, dans les cartons et la logistique mais sans la partie de présentation du libraire qui tient ici un rôle de passeur. Notre activité est beaucoup plus dans l'ombre et perçue comme non intellectuelle.

RM Je pense qu'il est peut-être sage qu'il n'y ait pas eu d'aides dans ce secteur d'activité, du fait que la diffusion et la distribution appartiennent principalement à trois principaux groupes. Un secteur entier ne peut être aidé directement. Cependant, on a pu voir des initiatives régionales d'aide aux diffuseurs. J'ai travaillé, il y a quelques années, pour une structure en Île-de-France, une coopérative de diffusion et distribution qui s'appelait Cohérence. Elle a longtemps été aidée par la région Île-de-France. C'était une coopérative qui distribuait notamment des films en salles, et assurait la diffusion de labels de musique. Cette activité multiple lui a permis de bénéficier de soutiens pour l'organisation d'événements ainsi que pour son activité de distribution et de diffusion. C'était très clairement annoncé par les aides accordées. Le soutien a existé mais, effectivement, cela date de quelques années. Depuis, il n'y a pas eu d'autres aides disponibles, pour ce secteur-là en tout cas.

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

J'ai créé Serendip après avoir été libraire et éditeur. Michel Thomas, mon associé, a un parcours similaire, de libraire en banlieue parisienne, de travail pour des petites maisons d'éditions indépendantes qui avaient leur propre raisonnement sur la conception, la fabrication et la commercialisation des ouvrages. Cela nous a fait découvrir qu'il existait des outils pour maîtriser l'étape de la circulation du Livre à toute petite échelle.

Par la suite, notre métier de libraire nous a confrontés aux demandes très variées des lecteurs. Ces dernières dépendent notamment de la situation géographique de la librairie (en centre-ville, à proximité d'une université…). Elles nous ont fait côtoyer différents modèles de diffusion et de distribution et sortir des solutions de grande échelle.

L'exploration de ces différents moyens et leur mise en place nous ont permis dans un premier temps de fédérer des toutes petites maisons d'édition — dont certaines pouvaient avoir des catalogues qui n'avaient que quelques projets par an.

Puis, notre structure s'est agrégée à Paon diffusion. Cette association nous permet aujourd'hui de travailler avec presque quatre-vingts maisons d'édition qui, chacune, ont un rythme de publications très varié, de trois, quatre, cinq livres par an. Nous pouvons ainsi proposer aux libraires une offre régulière de publications.

EC Pour vous répondre, je dois préciser qu'Interart est une structure atypique. Nous sommes dans une traduction permanente entre les éditeurs en amont — qui nous amènent leurs projets et leurs informations en langue anglaise, parce qu'ils produisent pour le marché anglo-saxon — et les libraires français en aval. Ce qui fait que le parcours professionnel des représentants d'Interart est toujours un peu singulier.

La complexité de notre rôle résulte aussi du fait que la sélection des ouvrages proposés par nos éditeurs anglo-saxons est construite de manière logique et pertinente pour leur pays mais ne correspond pas de manière systématique au marché français. Nous nous prêtons donc à l'exercice délicat de sélectionner, parmi tous les ouvrages, ceux qui feront sens pour nos libraires français.

Nous sommes spécialisés dans la diffusion d'ouvrages « beaux-arts ». Cela nécessite, pour chacun des représentants, d'être en veille et de s'intéresser à l'actualité artistique, par exemple à travers la visite des expositions lorsque nous sommes en déplacement. Nous devons veiller à enrichir nos références continuellement.

Dans ce métier, et en travaillant en France, nous sommes une sorte de cinquième colonne : nous appartenons au milieu anglais et avons une façon anglo-saxonne de fonctionner, mais nous devons exister pour un public français. Nous devons faire un travail de défrichage pour faire connaître nos ouvrages aux libraires français.

Au premier semestre, nous avons eu mille quatre-vingt-cinq ouvrages uniquement en « beaux-arts ». Il a donc fallu s'emparer de toutes ces références et réfléchir à celles que nous pouvions présenter à chacun de nos clients potentiels. Cette démarche nécessite des savoirs différents.

FR ♦ Dans la construction de cette relation il est nécessaire de connaître les besoins de chaque libraire pour comprendre quels ouvrages vont l'intéresser. Une connaissance mutuelle est indispensable…

EC En effet, nous préparons une sélection spécifique pour chaque libraire, davantage encore que pour la librairie dans laquelle il travaille. Nous n'arrivons pas avec mille quatre-vingt-cinq ouvrages mais bien avec quelques ouvrages répondant à ses envies.

FR ♦ Certains éditeurs peinent à accéder à des structures de diffusion et de distribution. Nous avons aussi l'impression que la librairie privilégie la nouveauté et qu'il est plus difficile de vendre des ouvrages sur la durée. C'est un facteur de fragilité pour les petites structures. Comment faire en sorte que chaque ouvrage ne soit pas seulement en librairies au moment de sa sortie, mais qu'il persiste sur les tables ou en rayons le plus longtemps possible ? Comment travaillez-vous le fond des éditeurs et pas seulement la nouveauté qui suscite l'intérêt immédiat ?

RM C'est la partie la plus intéressante du métier de diffuseur. Notre travail va permettre de revenir en profondeur sur un catalogue, sur le cheminement d'un éditeur et de pouvoir croiser son travail avec d'autres publications sur le même sujet.

Nous faisons, par exemple, des sélections thématiques en fonction de l'actualité — sachant qu'une actualité peut revenir d'une année sur l'autre. Proposer des bibliographies qui croisent des titres parus récemment et d'autres plus anciens permet de faire vivre le fonds.

Nous pouvons d'autant plus le faire que Serendip a des domaines de prédilection : la jeunesse, la bande dessinée, la littérature, la poésie et un peu de beaux-arts — plutôt cinéma, musique.

Nous avons à cœur d'accueillir de nouveaux éditeurs qui se situent dans ces domaines de façon à créer une proposition cohérente dans laquelle nous pouvons souvent faire des passerelles : entre des collections, des auteurs, des sujets, des titres. Cela permet de faire vivre des titres plus anciens et de ne pas fonctionner uniquement sur la nouveauté.

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

Cette dernière reste néanmoins une activité primordiale pour la structure de diffusion et de distribution puisque c'est ce qui va permettre aussi aux maisons d'édition le lancement de nouveaux titres. La nouveauté est indispensable car elle permet aux maisons d'édition d'avancer et de continuer à publier et à travailler avec des auteurs. Au sein de ces petites structures et d'économies à toute petite échelle, un titre finance le prochain.

Nous devons toujours avoir à l'esprit de mettre le catalogue en lien avec des événements, telles que des expositions temporaires. Nous travaillons les contenus autour d'un sujet et à partir d'une connaissance particulière sur le tropisme du libraire et de notre interlocuteur. Effectivement, la relation sur le long terme permet de creuser ces aspects-là. Le diffuseur, le distributeur et l'éditeur gardent à l'esprit l'histoire du catalogue qui s'est construit au fil des années.

EC J'ai un avis plus radical. Le diffuseur vend la nouveauté et, d'après moi, la mise en avant du fonds concerne les libraires. Une fois qu'on a vendu un nouvel ouvrage, le fait qu'il devienne un livre de fonds est lié à la décision du libraire : continuer à le commander ou non.

On peut bien sûr créer de la cohérence et du lien. Mais, avant tout, la pérennité d'un titre relève tout de même majoritairement du libraire qui va décider de le conserver ou non.

On peut effectivement, de façon plus subtile, créer des synergies de vitrine d'actualité mais cela reste assez marginal.

Je pense à autre chose qui peut permettre de vendre le fonds. Il s'agit de la capacité à couvrir un territoire, à développer des réseaux et à référencer ces livres. C'est à partir du moment où un livre est référencé qu'il est disponible sur un territoire et des réseaux les plus vastes possibles, et donc qu'il est commandable.

Enfin, c'est aussi le marché et le client qui font levier pour vendre le fonds. Il y a des sites de vente en ligne qui proposent des livres recommandés par des lecteurs sans qu'il n'y ait eu une proposition « physique ». Le fonds a donc plusieurs vies.

Je pense également que le design graphique joue un rôle important. Une fois que nous avons amené le livre chez le libraire et que ce dernier le place sur sa table, le livre va se défendre lui-même, surtout si le libraire n'a pas eu spécialement de coup de cœur pour lui. C'est pourquoi il est indispensable que sa première et sa quatrième de couverture aient de véritables atouts.

FR ♦ Romain, dans la présentation de Serendip, la notion de temps revient souvent. Vous dites choisir des « livres qui prennent le temps ». On a pourtant l'impression que le système éditorial fonctionne à un rythme effréné.

Emerick, certains éditeurs que vous défendez, tel que Même pas l'hiver, considèrent que le temps long fait pleinement partie de leur projet éditorial.

Comment faites-vous aujourd'hui pour conserver le temps nécessaire à l'élaboration d'ouvrages soignés dans un univers qui semble assez impitoyable ? Que faites-vous pour protéger vos éditeurs ?

RM Il est vrai que cela faisait partie des éléments fondateurs de Serendip. Ils n'ont, par la suite, pas été mis à l'épreuve de la réalité. C'est ce qu'on garde toujours à l'esprit. La notion de temps reste très importante pour les éditeurs avec qui je travaille.

On connaît souvent l'existence d'un livre très tôt. Nous avons une remontée d'informations entre six à neuf mois avant la sortie du préavis d'un livre. Nous allons ensuite collaborer avec l'éditeur selon un parcours jalonné de différentes étapes avec énormément d'allers-retours.

Beaucoup de maisons d'édition avec lesquelles nous travaillons mènent leur activité en plus d'une autre. Ce sont souvent des personnes qui travaillent seules ou en tout petit collectif. Lorsqu'ils nous sont présentés, les projets existent pour la première fois en dehors de leur esprit et d'un cercle très fermé.

C'est une toute première confrontation à la réalité. Nous allons ensuite les suivre sur une longue période et assister à l'évolution de la forme de l'ouvrage, du choix du format au papier. C'est ensuite à nous de proposer le moment le plus favorable pour la parution de ce livre en librairie.

Du fait de la petite taille de notre structure créée en 2013, nous prenons de nombreuses semaines pour présenter les parutions à notre réseau de libraires.

FR ♦ Demandez-vous aux éditeurs un nombre de parutions minimum par an ?

RM Non. Il n'y a pas de contraintes de ce type-là. Il n'y a pas d'engagement sur le nombre de publications, ni sur la fréquence de parution. Nous avons créé une structure de diffusion et de distribution avec tous les outils techniques disponibles pour permettre un fonctionnement simplifié et apaiser la relation avec les éditeurs.

EC Il n'y a pas non plus d'impératifs sur le nombre de parutions chez Interart. Ce qui nous permet de laisser la liberté, principalement à nos petits éditeurs, de produire ce qu'ils veulent, quand ils veulent. C'est le confort d'avoir des gros éditeurs internationaux en face, qui ont des programmes importants et un rythme de parution extrêmement régulier — soixante titres par saison soit deux cent quarante livres par an.

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

Nous distribuons les grands musées internationaux qui éditent des catalogues à chacune de leurs expositions. La Tate, par exemple, en fait vingt-cinq par an. Ils apportent une base de livres certaine, que nous sortirons et qui sera vendable — tout ou en partie car comme je le disais précédemment, nous opérons une sélection pour le marché français. Ces différents paramètres font que nos petits éditeurs publient quand ils le veulent.

Quoi qu'il en soit, nous n'avons aucun intérêt à leur imposer un nombre précis de parutions annuelles. Cependant, il y a toujours une nécessité de connaître en avance les ouvrages qui vont paraître et de suivre les projets, parce qu'il y a un réel intérêt à les présenter aux libraires en amont. Mais nous laissons nos éditeurs libres de publier les livres qu'ils veulent, de les produire quand ils veulent, de les retarder s'ils veulent, etc. À vrai dire, nous sommes obligés de fonctionner comme ça pour que cela reste intéressant pour nous.

FR ♦ Vous avez votre « colonne vertébrale » avec les gros éditeurs, ce qui vous permet d'être plus libres avec les éditeurs de petite et moyenne taille.

EC : On marche sur deux jambes avec d'un côté les grands et de l'autre les petits, les uns aidant les autres. Les « gros » publient des livres qui peuvent devenir nécessaires ou indispensables pour certains libraires. Et quand on présente ces livres-là, on peut présenter des livres de petits éditeurs que ces mêmes libraires n'auraient pas forcément été chercher mais qui vont constituer une proposition cohérente.

On le voit aussi quand on vend du fonds : quand un éditeur se diffuse par lui-même, le libraire peut être réticent à lui passer commande pour un ou deux titres. À partir du moment où il fait des commandes quotidiennes au diffuseur-distributeur, ces deux livres passeront dans le flux de commande et ils resteront ainsi en fonds chez le libraire.

FR ♦ Comment dialoguez-vous avec les éditeurs ? Quand l'éditeur vous présente son ouvrage six mois avant sa sortie, définissez-vous le tirage avec lui ? Travaillez-vous sur la quantité de livres que vous allez mettre en place dans différents points de vente ? Est-ce que vous le conseillez sur un plan promotionnel ? Est-ce que vous avez un programme que vous appliquez ou chaque livre est-il singulier ?

EC Je dirais qu'on a cent trente éditeurs avec des personnalités différentes et des façons distinctes de fonctionner donc on développe des relations différentes avec eux. Certains éditeurs m'écrivent au minimum deux fois par semaine et il y en a d'autres avec qui on parle épisodiquement.

Parfois, le tirage est déjà défini par son économie ou son financement et il n'y a pas vraiment de discussion à avoir parce qu'il y a une impossibilité technique, pratique et financière de faire autrement. C'est un état de fait. Et puis il y a d'autres cas où il faut beaucoup plus de discussions. Nous avons, par exemple, eu un énorme succès en fin d'année avec un livre qui s'appelle Atlas des régions naturelles d'Éric Tabuchi. Le deuxième opus de cet ouvrage va sortir. Le succès du premier complique largement le travail du deuxième. Pour le premier, le tirage était trop faible et nous avons dû réimprimer très vite, ce qui a été heureusement possible. Du coup, faut-il un tirage conséquent pour le deuxième ? Les lecteurs vont-ils le vouloir aussi ? Les acheteurs ont-ils voulu le premier ouvrage parce qu'il était enfin publié après des années d'attente ? Pour la petite histoire, le projet porté par les photographes prévoit la parution de leur travail en quinze volumes. Je leur ai dit que lorsque je vais me présenter avec le septième ou huitième volume pour le montrer aux libraires, je pense que ça va commencer à en contrarier quelques-uns.

Il y a eu deux mille exemplaires du premier avec une réimpression de deux mille cinq cent, soit quatre mille cinq cents exemplaires en tout. Nous avons pris trois semaines pour sonder les libraires et leur demander si cela leur plairait d'avoir la suite de cet ouvrage. Avec l'éditeur, nous avons échangé pour savoir si nous capitalisions sur le succès du premier ou pas. Le troisième arrive en septembre, le quatrième en janvier. Il va falloir se reposer la question du tirage à chaque fois sachant que, de manière très pragmatique, nous avons des entrepôts et des finances pour prévoir des tirages de cinq mille exemplaires. Nous verrons cela ultérieurement. Il peut y avoir des moments comme celui-ci de discussions et de décisions communes. Mais il y a aussi énormément de moments où nous n'intervenons pas spécialement sur les tirages.

RM Souvent, le point départ de la discussion avec l'éditeur est de connaître le seuil de rentabilité du titre envisagé. C'est une question qui revient quasiment pour chaque projet.

Pour nous, le point de départ est de savoir si l'éditeur a calculé le nombre de ventes nécessaires pour rentabiliser la réalisation de son ouvrage et s'il a défini à partir de combien d'exemplaires vendus il pourra gagner de l'argent.

C'est un point de départ parce que cela nous permet de définir les moyens nécessaires corrélés à notre force de vente et au réseau de libraires qui peuvent nous suivre.

Quand un livre rencontre un succès, on se demande quoi faire. Faut-il choisir de réimprimer au risque de mobiliser de la trésorerie qui pourra manquer aux prochains titres de la série ?

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

On essaye, grâce à notre expérience, d'anticiper au maximum ce genre de situation car cela peut très facilement alourdir le fonctionnement et l'avenir. Parfois cela ne marche pas du tout, malgré notre connaissance du réseau et la régularité de nos tournées.

En fonction des moyens que la structure de diffusion et de distribution peut allouer, cette connaissance peut s'affiner. Nous avons six personnes qui s'occupent d'aller voir le réseau de librairies en France et Belgique. On commence à avoir un aperçu assez précis du nombre de points de vente et aussi de la manière dont chaque titre trouve sa place dans ce réseau.

Le point de départ de la présentation d'un ouvrage est souvent lié aux coûts et à la discussion autour de la rentabilisation du projet. Nous sommes amenés à échanger régulièrement avec l'éditeur pour visualiser le procédé et les choix de fabrication et pour le conseiller à propos des quantités envisagées. Cela permet d'aiguiller la visibilité de l'éditeur sur la forme définitive que prendra l'objet, nous faisons donc des allers-retours fréquents avec chacun des éditeurs.

FR ♦ Dans cette tâche de diffusion, on sent la nécessité de la qualité du lien, que ce soit avec les libraires ou les éditeurs. Dans la distribution, il y a un aspect technique, logistique puisque cela concerne toutes les étapes liées à la distribution du livre — stockage, transport, gestion des flux financiers, traitement des commandes, expéditions, retours, facturation. D'après le Centre national du livre, le flux aller des livres transportés par les distributeurs vers les points de vente représente deux cent mille tonnes par an. Pour un quart de ces livres, soit cinquante mille tonnes, le voyage ne s'arrête pas là puisque les livres non vendus en librairies sont renvoyés vers le distributeur. Interart présente un taux de retour très faible. Peut-être est-ce également le cas pour Serendip ?

Fanny Valembois, pilote « Livre » au sein du Shift Project est venue nous présenter le rapport sur la décarbonation de la culture. Elle a mis en avant un des leviers de la décarbonation qui est la réduction de la distance parcourue entre le livre et le lecteur. Comment avez-vous organisé la distribution au sein de votre structure ? Comment est-ce que cela fonctionne ?

EC Mais qu'est-ce que la réduction de la distance parcourue entre le lecteur et le livre ? C'est tuer le libraire ?

RM Ça me semble difficilement envisageable dans la société mondialisée dans laquelle nous vivons.

FR ♦ Ce levier vous semble-t-il donc intouchable ?

RM Oui, en termes de logistique pure et dure, c'est-à-dire en ce qui concerne le transport de l'entrepôt de l'imprimeur à celui du distributeur et ensuite au point de vente… Notre système actuel est très centralisé pour permettre de livrer facilement et rapidement à Nice, Biarritz ou Bruxelles. Des entrepôts régionaux, avec plusieurs types de livraisons, permettraient d'avoir moins de camions sur les routes.

EC L'intérêt de cette plateforme centralisée est qu'elle ramène à un seul endroit l'ensemble des livres qui va être livré aux libraires.

RM Il y a souvent encore une ou deux étapes entre Paris et la livraison finale. Peut-être qu'à ce niveau-là, il pourrait effectivement y avoir quelques avancées… Sinon, cela reste tout de même de la logistique polluante, très carbonée, d'autant plus avec la notion de retour.

Il y a de plus en plus de nouvelles parutions mais la librairie est un lieu contraint par quatre murs. Il y a donc une rotation de la sélection très fréquente sur l'année et le stock revient dans des entrepôts de départ. Les auteurs et les éditeurs peuvent être proches du distributeur mais les librairies sont éparpillées dans toute la France donc les retours peuvent parfois être très polluants.

FR ♦ Romain, vous vous êtes, avec Paon diffusion et Serendip, engagé dans un refus de travailler avec Amazon. Le mouvement est né en novembre 2020. Vous vous êtes réunis avec d'autres diffuseurs — comme Makassar ou Hobo Diffusion — ainsi qu'une cinquantaine d'éditeurs et vous avez lancé un appel à ne plus travailler avec Amazon, structure destructrice de liens, d'échanges et d'emplois. Comment pouvez-vous nous expliquer cet engagement ?

RM L'initiative vient de Hobo Diffusion, qui a écrit cette tribune et que nous avons rejoint. Aucun titre des catalogues des éditeurs avec qui nous travaillons n'est présent sur Amazon. Cette plateforme est contraire à nos engagements et à notre souhait de développer un réseau de qualité et des relations fines avec les libraires. Pour nous, le refus de travailler avec Amazon est une façon de se concentrer sur la présence en librairies des ouvrages, qui n'auraient de toute façon pas été visibles sur Amazon.

EC Notre relation avec Amazon est complètement schizophrénique d'une certaine façon puisque 80 % des livres que nous vendons sont en concurrence directe avec Amazon. Nous sommes une structure d'importation et Amazon achète en Angleterre et importe de son côté. Je dis 80 % mais c'est sans doute 95 %.

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

Par ailleurs, nous avons des éditeurs qui tiennent impérativement à ce que leurs ouvrages soient visibles sur Amazon.

D'ailleurs, selon moi, et vu par le prisme anglo-saxon, un des problèmes majeurs liés à Amazon relève des remises et du stock concédés. Je pense que les conditions de travail sont aussi déplorables chez Amazon que chez cultura.com ou decitre.com qui occupent également ce terrain. Par contre, dans le monde anglo-saxon, les remises proposées par Amazon sont effectivement très fortes. Cela n'existe pas en France puisqu'Amazon doit respecter le prix du livre. Durant la pandémie, Amazon a gagné du terrain et s'accapare 80 % du tirage des ouvrages qui paraissent. Cette exclusivité, de fait, met en péril les libraires. C'est plutôt là que se situe le problème lié à Amazon.

FR ♦ Pour conclure, j'aimerais revenir sur la question de la décarbonation. Le faible taux de retour y contribue.

EC Oui, il y a aussi une vraie question concernant l'emballage. Nous n'en avons pas parlé mais les libraires reçoivent de très grands cartons qu'ils peuvent porter à une main comme une pizza parce qu'il y a seulement cinq livres poches à l'intérieur. Cela veut dire que dans le camion, on utilise un volume énorme parce que le livre arrive avec des chips en plus au fond du carton. Chez Interart, évidemment, nos livres arrivent en avion et en bateau de la Terre entière…

FR ♦ J'ai le sentiment qu'il y a un début de réponse dans le fait de chercher à comprendre le projet de l'éditeur et le besoin du libraire. Vous êtes là déjà en train de travailler à une forme de travail raisonné et vertueux.

LB Je me demande si le public sait de quel modèle économique nous parlons ; que l'éditeur et l'auteur sont payés sur un pourcentage du prix de vente du livre. À ce sujet, je me demandais si vous connaissiez d'autres modèles économiques ? Par exemple un système où la rémunération des acteurs du processus éditorial ne se ferait pas par un pourcentage du prix de vente mais par une mutualisation de contributions. Y a-t-il d'autres modèles économiques possibles selon vous ? Que seront les effets écologiques éventuels ? Le modèle actuel est-il le seul qui ait fait ses preuves ?

RM À ma connaissance, je ne vois pas d'autres modèles que celui-ci, qui est né dans les années 1970. Il peut certainement y avoir des ajustements, mais c'est toujours un peu le même fonctionnement puisqu'il faut répartir l'argent entre les différentes structures investies.

LB Je me disais que des petits éditeurs auraient pu mutualiser leur diffusion et s'en reverser collectivement les bénéfices ?

FR ♦ Il me semble qu'il y a eu des tentatives qui allaient dans ce sens. Vous avez participé à Cohérence. Je crois qu'il y avait cette idée de fonctionner différemment, en tout cas d'intérêt collectif.

RM Il y avait en effet cette idée du collectif, mais le fonctionnement restait néanmoins sur ce même modèle économique. Nous avions créé une coopérative de diffusion avec des éditeurs membres qui l'alimentaient.

EC À la toute fin, il faut tout de même payer le libraire. Il faut admettre qu'on est sur un principe intangible du commerce. On parle de livres, mais on pourrait parler d'autres produits. On parle de remise, pour d'autres produits on parle de prix net. Mais on est toujours dans une logique où chaque intervenant touche une part plus ou moins équitable.

RM Après, sur chacun des postes, il existe des formes différentes, c'est-à-dire qu'il y a des imprimeries coopératives, des outils permettant la fabrication et l'impression qui sont partagés pour lesquels on apporte du matériel. Il y a aussi des librairies associatives, sous forme coopérative et associative, où une équipe se met en place pour ouvrir régulièrement sans rémunération. Une maison peut s'accorder avec d'autres… On reformule et on essaye de proposer d'autres modèles. Cela reste néanmoins assez marginal et il n'existe finalement pas de modèle réellement alternatif.

LB J'ai maintenant une question circonscrite et de curiosité. Vous travaillez dans le livre d'art. Après un retour, quel pourcentage d'ouvrages est remis dans le circuit de vente ?

EC Le pourcentage doit être maximal parce que ce qui n'est pas remis en vente est pour nous une perte nette. Dans 95 % des cas, nous avons acheté les livres aux éditeurs. Si on ne les remet pas en vente, on les jette ! C'est aussi pour cette raison que nous faisons des efforts. Nous avons énormément de contraintes — d'espace, de flux logistique — qui nous forcent à bien travailler car nous n'avons pas une place infinie ni des gens qui peuvent traiter sans cesse les retours. Nous sommes donc obligés de faire de notre mieux pour dépasser ces contraintes.

CITÉ ANTHROPOCÈNE

La librairie : un commerce « essentiel »

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

2022 Janvier
Le Rize

Intervenants

MB Marianne Bétinas, librairie, L'Astragale
MD Mélanie Dumont, librairie, L'Astragale
PS Patricia Sorel, spécialiste d'histoire du livre, maître de conférences en histoire à l'université Paris Nanterre, membre du Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines (université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines)
LH Lou Herrmann
VD ♦ Valérie Disdier
SP1 Spectateur 1

VD ♦ Les premiers libraires apparaissent en France au début du **XII**e siècle sur la rive gauche de Paris. Ils procurent des ouvrages aux étudiants de l'université La Sorbonne — première université de France et la plus ancienne d'Europe. Au milieu du **XV**e siècle, une innovation technique absolument majeure va bouleverser la question du livre et, de ce fait, celle des librairies et des libraires : l'imprimerie. Dès 1500, quarante villes françaises ont déjà au moins une imprimerie. Puis ces réseaux de diffusion des écrits, que sont les librairies, vont se diversifier en raison de l'apparition de colporteurs, notamment pour les petits formats. Ensuite, la Révolution française apporte un renouveau dans de nombreux domaines, dont celui des librairies, puisqu'il y a une abolition de la censure et de la corporation des métiers. Je vais rapidement évoquer la suite de l'histoire. Comme d'habitude, rien n'est linéaire donc il va y avoir des retours en arrière. La censure sera rétablie puis levée à plusieurs reprises au cours des années suivantes, ce qui en fera un sujet extrêmement complexe. Puis, les bouleversements contemporains — que nous allons aborder aujourd'hui — comme le commerce en ligne vont impacter le secteur de la librairie, entre autres. Le métier de libraire a manifestement le vent en poupe, principalement depuis la pandémie. En effet, j'ai pu lire qu'après le confinement, les lecteurs étaient nombreux à retrouver le chemin des librairies à leur réouverture. D'autres commerces essentiels comme les bureaux de tabac et les marchands de vin étaient restés ouverts, mais pas les librairies. On a senti un mouvement qui disait : « Fumer bien sûr, boire du vin bien sûr, mais lire quand même… »

J'ai le plaisir d'accueillir trois personnes. En présence, Marianne Bétinas et Mélanie Dumont qui partagent la même vision des livres depuis l'époque de leur formation à Aix-en-Provence. Elles sont allées jusqu'à créer, en 2016, leur propre librairie située dans le sixième arrondissement de Lyon et qui s'appelle L'Astragale — ce qui nous fait penser à Albertine Sarrazin que je lisais en sixième. Puis, à distance, nous recevons Patricia Sorel qui est historienne, maîtresse de conférences d'Histoire à l'université Paris-Nanterre et membre du Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines. Elle est également écrivaine et je me suis largement inspirée de son dernier ouvrage Petites histoires de la librairie française pour préparer cette séquence. Il est paru il y a un an tout juste à la Fabrique et fait suite au titre Napoléon et le livre : la censure sous le Consulat et le Premier Empire publié en mars 2018, aux presses universitaires de Rennes cette fois-ci.

Patricia Sorel, vous dites dans votre livre qu'être libraire a été un métier plus ou moins précaire et que ceux-ci pratiquent souvent une autre activité. Est-ce que c'est quelque chose qui a perduré selon vous ?

PS Bonjour à tous et à toutes. En fait, le monde de la librairie est très diversifié. Il y a toujours eu des grands libraires qui gagnent bien leur vie avec un assortiment important et bien achalandé, puis des petits libraires ayant un stock plus réduit et beaucoup moins de clients. D'ailleurs, il n'était pas rare, sous l'Ancien Régime au **XIX**e siècle, que ces petits libraires viennent compléter les revenus tirés de la vente des livres par d'autres types de vente. C'est ainsi que, dans les librairies, on pouvait également trouver de la papeterie, de la maroquinerie, des instruments de marine chez celles qui étaient situées à côté de la mer, etc. La précarité a toujours été présente dans les librairies, des origines jusqu'à aujourd'hui. Il y a une grande diversité chez les libraires.

VD ♦ Aujourd'hui, quand on fréquente les librairies, on se rend compte qu'il y a des librairies indépendantes, des grandes enseignes, mais aussi des librairies de musée de plus en plus nombreuses qui sont généralement de grandes surfaces dans lesquelles, finalement, il existe peu de livres.

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

PS En fin de compte, qu'est-ce qu'on appelle « librairie » ?

VD ♦ Justement, qu'est-ce qu'on appelle « librairie » ?

PS On peut distinguer ce qu'on appelait autrefois « librairies traditionnelles » et qu'on appelle aujourd'hui « librairies indépendantes » — il en existe entre deux-mille-cinq-cents et trois mille en France — et les différents points de vente du Livre. Effectivement, on trouve aujourd'hui des livres dans des grandes surfaces alimentaires, dans des grandes surfaces spécialisées comme la Fnac, mais également dans d'autres lieux. Il y a toujours eu des concurrents pour les libraires, qui ont toujours protesté contre ces rivaux. Un jour, il s'agissait des colporteurs, des petits revendeurs en tous genres qui vendaient des livres en supplément de leurs marchandises principales. Puis, au XIX^e^ siècle, les concurrents sont devenus les cabinets de lecture, les kiosques de gare, puis les grands magasins. Plus tard encore, dans les années cinquante-soixante, il y a eu l'apparition des supermarchés et des hypermarchés, sans parler de la Fnac qui vend des livres à partir de 1974. On a toujours distingué ce qu'on appelle aujourd'hui les « librairies indépendantes » et les « points de vente » dans lesquels on ne trouve que les best-sellers et les meilleures ventes.

VD ♦ Pour poursuivre sur ce sujet, Marianne Bétinas et Mélanie Dumont, quelle était votre définition de la librairie quand vous avez voulu l'ouvrir ? Au moment où vous vous êtes rencontrées quand vous faisiez vos études, au moment où vous avez réfléchi concrètement au projet de librairie qu'est l'Astragale et au moment où vous l'avez fait évoluer dans sa concrétude et dans son rapport au public, comment vous vous êtes positionnées sur ce projet ?

MB Le projet de l'Astragale a mis un peu plus de dix ans à mûrir, entre le temps où on s'est rencontrées et le moment où on a vraiment ouvert la librairie.

VD ♦ Vous avez chacune vécu des expériences en tant que libraire.

MB Oui, on a travaillé en tant que libraire pendant dix ans. Petit à petit, on s'est rendu compte qu'on avait envie de créer un lieu qui nous ressemble, une librairie beaucoup plus dynamique et plus détendue qui descend un peu de ses grands chevaux et qui essaye de se mettre au goût du jour. D'ailleurs c'est caractéristique de notre génération de libraires, on est plusieurs à avoir ouvert dans les cinq dernières années, donc les projets se ressemblent un peu. On avait toutes les deux travaillé à Paris. Plusieurs librairies parisiennes nous plaisaient dans leur manière de fonctionner. Il y avait cette idée d'avoir un lieu joli, accueillant, lumineux, d'avoir de la musique, des libraires qui parlent un peu fort et rigolent un peu trop. On a eu envie de désacraliser la librairie comme on l'entend, c'est-à-dire comme un lieu de savoir, de passage, etc. On avait envie de casser un peu cette vision. Au bout de cinq ans, je pense que cette idée est toujours présente. Elle est même peut-être encore plus forte qu'au début. Par contre, ce qui a évolué, c'est certainement notre clientèle. On s'est installées dans le sixième arrondissement de Lyon en misant sur une clientèle qui avait un certain niveau de vie. Maintenant, non seulement on a ces gens-là, mais on a aussi beaucoup de jeunes parents, de jeunes et de lycéens. On est contentes de voir que la clientèle s'est diversifiée, contrairement à ce qu'on aurait pu présumer dans le sixième arrondissement. Même si on ne s'est pas installées dans cet arrondissement sans raison.

MD Effectivement, on avait besoin que ce soit un lieu vivant. La librairie de musée, ça ne nous convient pas.

VD ♦ Quand vous parlez de lieu vivant, vous précisez un lieu où l'on peut parler fort, pas un lieu où l'on se tait et où l'on passe silencieusement entre les rayons en s'épiant, comme une librairie de musée finalement. Est-ce que vous avez réussi à créer, au-delà des titres et des rayons que vous choisissez et que vous portez, un environnement festif et fait de rencontres ? Est-ce que c'est, dès le départ, quelque chose qui vous paraissait important ?

MB Les rencontres font partie du lien. On vend des livres, c'est clair et net. On ne se cache pas de revendiquer ça, on est des commerçants depuis que le métier existe. Il faut quand même qu'on en vive. Même si c'est précaire par moments, on peut bien en vivre. En l'occurrence, la valeur ajoutée qu'on peut avoir dans n'importe quelle librairie, c'est justement l'identité des libraires. Qu'est-ce qu'on fait de cette librairie ? Qu'est-ce qu'on apporte de plus ? On fait des rencontres, des dédicaces, des fêtes, etc. Pour nous, c'était important dès le démarrage, on a tout de suite commencé avec des rencontres.

VD ♦ Vous dites que, de toute façon, toutes les librairies sont des commerces. Et vous avez raison, donc j'aimerais que vous interveniez toutes les trois sur la question de la singularité de ce commerce. Patricia Sorel, en quoi la librairie est un commerce singulier ?

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

PS En fait, c'est le livre qui est singulier. Ça nous renvoie à la loi Lang qui est fondée sur l'idée que le Livre n'est pas un produit comme les autres. Si le Livre n'est pas un produit comme les autres, la librairie n'est pas un commerce comme les autres. Cette loi Lang, dont la mesure phare est le prix unique du Livre, est emblématique de l'exception culturelle française. C'est ce qui fait la spécificité de la librairie, il y a d'ailleurs eu une polémique pendant le premier confinement lorsque les librairies ont été considérées comme des magasins non-essentiels. Après, il y a eu un retour en arrière : ce sont bien des magasins essentiels. Le Livre n'est pas un produit comme un autre, cela fait toute la spécificité d'une librairie.

VD ♦ La loi Lang, pour ceux qui ne le sauraient pas, a eu quarante ans l'année dernière puisqu'elle date de 1981. Je ne sais pas s'il y a eu des festivités, ni si la Grande cause nationale de la lecture déclarée par notre Président de la République entre l'été 2021 et l'été 2022 était lié à une manifestation commémorative des quarante ans de la loi Lang. D'ailleurs, concernant la loi Lang, aucun autre pays dans le monde ne pratique cette mesure du prix unique ?

PS À ce propos, si je peux me permettre ce petit rectificatif, la *Petite histoire de la librairie française* n'est pas mon dernier ouvrage. Le dernier, paru en novembre dernier, est justement un ouvrage qui porte sur l'histoire de la loi Lang. Effectivement, la loi Lang reste une loi emblématique qui est une référence pour beaucoup d'autre pays en Europe ou à l'international. Avant la loi Lang, dans d'autres pays, il existait déjà des régimes de prix unique mais, le plus souvent, il s'agissait d'un régime ayant été adopté par des accords interprofessionnels. Ce n'était pas une loi qui avait été votée. La loi Lang de 1981 a conduit d'autres pays à faire de même, c'est-à-dire à ancrer le régime du prix unique dans la législation donc à voter et promulguer une loi. Cette loi Lang s'est ensuite étendue un peu partout dans le monde, jusqu'au Japon et au Mexique par exemple. Dernièrement, j'étais à un colloque avec une collègue de l'université de São Paolo et, pour le moment, le régime du prix unique est en discussion et devrait aboutir assez rapidement.

VD ♦ Marianne, Mélanie, est-ce que pour vous aussi cette question de commerce singulier qu'est la librairie est particulièrement liée à la loi Lang et donc au prix unique du Livre ?

MB Pas uniquement. Il y a aussi le fait que l'on vend un bien culturel, dans le sens où l'on vend des idées au-delà de l'objet-livre. Ce ne sont pas des chaussettes. Il y a un côté paradoxal car on vend un objet intellectuel. On essaye de casser cette image parce qu'un livre peut être un plaisir pour tout le monde. En France, c'est particulier car on prend soin des livres. On a eu énormément d'aides quand il y a eu le confinement lors de la pandémie. Ce sont des objets très bien défendus et tant mieux. On ne va pas s'en plaindre. C'est le prix unique, effectivement, qui fait que c'est un produit particulier, mais c'est aussi le fait que ça véhicule des idées.

PS Je suis tout à fait d'accord. La loi Lang fait qu'on reconnaît cette spécificité du Livre. Le constat que fait Marianne, c'est un constat qu'on entendait aussi de la bouche des libraires au XIX^e^ siècle. À cette époque, les libraires n'ont cessé de répéter qu'ils vendent un produit culturel qui n'est donc pas un produit comme les autres. C'est notamment pour cette raison que les libraires se sont scandalisés quand les grandes surfaces se sont mises à vendre des livres car les lecteurs se sont mis à acheter des livres dans les grandes surfaces comme on achèterait un paquet de lessive ou une boîte de sardines. On passait dans les rayons livres avec son chariot, on mettait un livre à côté de sa boîte de petits pois. Effectivement, la spécificité du livre a toujours été reconnue et c'est ce qui fait, encore une fois, toute la particularité et l'importance du rôle du libraire.

VD ♦ Je me tourne vers vous, Marianne et Mélanie, parce qu'il y a quelque chose de paradoxal à propos de cette spécificité qu'il faut gérer au quotidien. C'est-à-dire qu'il faut gérer la diffusion d'idées, de savoir, d'écrits, de dessins aussi — parce que l'on peut convoquer différents régimes d'expression — mais il faut aussi prendre en compte que ce domaine est totalement conditionné au monde du commerce, notamment à la question du prix du livre, etc. On a parlé, lors de la précédente table ronde, du prix unique et de cette négociation permanente avec le distributeur car c'est lui votre interlocuteur principal et non pas l'éditeur — sauf exception. Le prix est affiché et vous le vendez à ce prix-là. Il n'y a pas de discussion sur la phase finale. Vous jouez avec ce séquençage fascinant dans lequel vous payez le voyage aller et le transport retour ainsi que toutes les manipulations, au-delà de recevoir vos clients, d'ouvrir les cartons le matin, etc. J'aimerais revenir sur le sujet de l'Anthropocène. Comment le libraire, avec tout ce qu'implique son rôle dans la chaîne du Livre, pourrait agir sur cette question de l'impact environnemental ? On ne l'a pas mentionné tout à l'heure quand on parlait de logistique et de transport mais les libraires pourraient avoir des idées formidables sur la question du dernier kilomètre — parce que je le rappelle, l'impact maximal en termes d'émission de carbone est sur le dernier kilomètre. Il y a 30 % d'émission uniquement sur la fin du trajet. Dans ce réseau, que vous connaissez bien et que vous pratiquez tous les jours grâce aux réceptions quotidiennes de livres, que serait-il possible de mettre en place pour limiter l'empreinte écologique du transport des livres ?

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

MB On y a réfléchi assez concrètement avant de venir. Quand on parle d'écologie et de réduction des coûts, on pense au transport en librairie. C'est la première chose assez frontale. Je suis assez d'accord avec les distributeurs, pour nous c'est difficile d'imaginer un autre système compte tenu de la manière dont fonctionne le monde et de la concurrence qu'on a en face, notamment Amazon. Eux n'ont pas de problème de transport, de stockage, etc. Ils font et contrôlent tout de A à Z. Si on veut continuer à exister, on doit pouvoir rivaliser avec la concurrence en proposant des services coûteux écologiquement, notamment la commande à l'unité. Elle permet de commander le titre que l'on veut en librairie si le libraire ne l'a pas et que le livre est disponible. Cette pratique est très coûteuse car ces livres sont stockés dans de gigantesques entrepôts, notamment pour les gros distributeurs. Le livre ne se commande pas comme les magasins de vêtements pourraient commander dix fois le même habit. En tant que libraire, on doit commander chaque livre un par un, voire commander un livre bien particulier pour un client. C'est un service offert par les libraires, mis en place par la loi Lang et extrêmement coûteux en énergie. Mais si on le remet en cause, on remet en cause la diversité éditoriale ainsi que le fait que les distributeurs et les libraires puissent vivre de cette pratique. Il faut se questionner là-dessus, car c'est un sujet qui est et qui sera difficile à gérer. Comment rester rentable et concurrentiel tout en diminuant ces coûts de transport ? Nous, au bout de la chaîne, on se sent un peu impuissant mais il y a certainement des pistes à envisager.

MD Le principal coût, c'est la commande à l'unité.

MB Mais elle garantit aussi la bibliodiversité et la création. Si on ne peut pas proposer à l'unité tout ce qui est publié, notre catalogue va s'appauvrir jusqu'à ne représenter que quelques auteurs.

Nous avons également parlé de l'autorisation de retour avec Mélanie. Aujourd'hui, si un livre ne se vend pas, le libraire peut le renvoyer à l'éditeur — à part certaines exceptions et certains petits fournisseurs — ce qui a aussi un coût énergétique. Mais si on enlève la possibilité de retourner un livre, le libraire prendrait moins de risque donc il achèterait et proposerait moins. Encore une fois, on touche à la bibliodiversité et à la création.

VD ♦ Patricia Sorel, que pensez-vous de cette problématique ? Elle va devenir de plus en plus pressante, y compris pour Amazon qui n'est pas forcément le plus économe en énergie non plus. Quand vous parlez du libraire au bout de la chaîne, je dirais que l'extrémité du bout de cette chaîne est le lecteur. C'est quand même le lecteur qui fait le choix d'aller dans cette librairie ou de se faire livrer, etc. Patricia Sorel, comment voyez-vous l'évolution de cette question dans ce domaine ? Même si la librairie est un commerce singulier avec l'exception culturelle dont elle bénéficie, il me semble qu'elle ne pourra pas échapper à ces questions qui concernent tout le monde.

PS C'est une question qui se pose déjà d'ailleurs à tous les maillons de la chaîne du Livre. On a déjà vu les éditeurs prendre quelques mesures. Chez les libraires aussi, je pense notamment à Paris où les livraisons de livres se font par véhicules électriques pour éviter de produire le taux de CO_2 qui peut être dégagé par les véhicules diesels. Effectivement, ce sont des questions importantes qui se posent déjà, qui vont continuer à se poser et qui concernent encore une fois toute la chaîne du Livre, pas uniquement les libraires.

VD ♦ Est-ce qu'il y a des réflexions collectives en cours sur l'ensemble de la chaîne du Livre ? Je mettrais les auteurs un peu à part, mais disons entre éditeurs, imprimeurs, transporteurs, diffuseurs, distributeurs, libraires et pourquoi pas lecteurs, est-ce qu'il y a des demandes qui remontent ? Que ce soit dans votre librairie, dans des salons, des discussions ou des recherches, est-ce que c'est un sujet qui revient régulièrement ? Ou est-ce un sujet qu'on évite ?

MB On nous demande de plus en plus si les livres sont fabriqués en France ou non. Je pense que ceux qui vont être le plus directement impactés par cette problématique, ce sont les éditeurs. On va leur demander de garder le même prix tout en fabriquant en France parce qu'au bout de la chaîne, c'est ce que le client nous demande de plus en plus, comme pour tous les produits de manière générale. Quand on travaille en librairie, on a aucun contrôle sur le lieu d'impression des livres. Je pense que ce sont les éditeurs qui vont démarrer cette dynamique-là. Ce sont eux qui vont écrire dans leurs livres le lieu d'impression et de fabrication de l'ouvrage.

MD Je suis d'accord. C'est marrant parce que la demande vient des clients. Ils sont attentifs, dans la mesure du possible, au lieu de fabrication des bouquins.

VD ♦ On retrouve cette notion de lieu de fabrication dans de nombreux domaines de consommation. On voit également qu'un nombre considérable de livres sont produits par an — je ne parle pas des volumes produits par titre mais du nombre de titres qui sont publiés. On a l'impression qu'il y a un emballement sur la question de la publication. Quelque part, cet emballement ne permet plus à l'ensemble des prescripteurs, dont les libraires, de suivre une telle production. On pourrait aussi poser la question du choix des éditeurs

concernant les volumes de tirage par titre. Est-ce que vous ne croyez pas que l'inflation du nombre de titres parus est aussi une des questions à aborder ?

PS Si, tout à fait. L'inflation des publications pose aussi la question du pilon. C'est aussi un gaspillage qui est de moins en moins accepté et acceptable.

VD ♦ Mais les libraires ne peuvent pas agir sur ces questions-là.

MD Si, on peut agir par la maîtrise des achats.

PS Ce sont les éditeurs qui prennent la décision de publier tant de titres par an, d'en publier un peu moins. Comme le disait Mélanie ou Marianne, ce sont également eux qui décident d'imprimer en France et pas ailleurs. Il y a quand même beaucoup de choix qui sont faits avant la librairie.

MD Que les choix soient faits à leur niveau, c'est certain. Mais il y a un jeu un peu vicieux dans lequel on rentre aussi, c'est-à-dire qu'on peut se dire que, si l'on prend tel livre, ce n'est pas grave car on pourra le retourner. Cette phrase paraît insensée aujourd'hui. On fait des retours parce qu'on n'a pas le choix et que c'est la vie du Livre. Pour autant, on essaye d'acheter au plus près de ce qu'on va vendre en nous faisant confiance. De toute façon, un des avenirs de notre métier est là. Il s'agit d'évaluer comment ne pas dépenser de l'argent, comment ne pas dépenser de l'essence aussi — parce que ce sont quand même des livres qui font des allers-retours. Puis il y a le sujet aberrant des cartons. Il y a l'exemple assez flagrant d'un nouveau magazine appelé Le 1 — disponible en librairie et en maisons de presse. Il est distribué par Interforum et, comme ce magazine est diffusé à part des nouveautés, ils nous l'envoyaient dans des cartons en un seul exemplaire. On recevait un magazine — qui ressemble à un journal ordinaire — dans un carton entier. On leur a demandé s'il y avait un autre moyen pour l'obtenir et ils nous ont répondu que ce n'était pas possible parce que c'est un titre à part. On a choisi de ne plus le prendre car on ne peut pas accepter d'avoir un carton pour un unique exemplaire. C'est impossible.

VD ♦ Vous abordez un point important dont on a entendu parler ces derniers temps : la pénurie de papier. La tendance actuelle est que la pâte à papier part beaucoup chez les cartonniers notamment parce que, pendant la pandémie, le nombre de livraisons a explosé. L'emballage en carton est devenu un produit crucial qui consomme les réserves de papier. C'est un sujet très important parce qu'on sait que la pâte à papier concerne aussi la déforestation.

À ce propos, Patricia Sorel, vous avez parlé du commerce en ligne. On pourrait penser que ce serait plus vertueux écologiquement parlant car un ouvrage à lire sur une tablette n'est pas concerné par le transport, le carton, le papier, etc. Pourriez-vous nous donner quelques éléments de précision à ce sujet ? Est-ce réellement le cas ? Et est-ce que les lecteurs préfèrent-ils l'édition en ligne à l'édition papier ?

PS L'édition numérique a un coût de toute façon. Ce n'est donc pas un argument — pour Amazon en tout cas — mais ça pose d'autres questions. Si on prend l'exemple du confinement, on aurait pu craindre que les gens prennent l'habitude d'acheter leurs livres sur les plateformes en ligne et qu'ils ne reviennent pas vers les librairies après le confinement. En réalité, c'est l'inverse qui s'est produit. Je pense que Marianne et Mélanie ne le contrediront pas, on a vu un afflux de clients dans nos librairies physiques. Le confinement a fait prendre conscience aux gens qu'ils avaient besoin d'un lieu physique, accueillant, où ils peuvent flâner entre les rayons, échanger, etc. Ça s'inscrit plus largement dans cette importance qu'on accorde aux commerces de proximité. Les librairies font partie de ces commerces qui participent à la revitalisation des centres-villes. C'est ce qui fait l'atout des librairies par rapport aux grandes surfaces et aux plateformes en ligne.

VD ♦ Marianne et Mélanie, est-ce que vous êtes d'accord ? Est-ce que c'est ce qu'il s'est passé ?

MB C'est exactement ce qu'il s'est passé. C'était d'ailleurs encourageant, rassurant et gratifiant. Pour nous, les périodes de réouverture et du confinement de novembre, où on était en Click & Collect, étaient extrêmement exaltantes parce qu'on a été complètement submergées par les réservations. On ne fait pas de ventes en ligne mais on a une association de libraires qui a mis en place un site internet qui permet de commander ou de réserver des livres chez nous. Ensuite, il faut venir les chercher et les payer en librairie. Les commandes, le nombre de mails et d'appels téléphoniques ont explosé. On n'a jamais autant travaillé que quand on avait la librairie fermée. J'exagère bien sûr, mais c'était un peu le cas. On a eu de nombreux nouveaux clients, il y en a encore beaucoup qui continuent de venir un an après. Pour la plupart des libraires indépendants, notre clientèle a augmenté. C'était valorisant parce qu'on s'est rendu compte qu'on servait aussi à quelque chose, pas qu'en termes d'idées mais aussi en termes de contact humain, de relationnel. Après trois mois de confinement et d'isolement, descendre à la librairie, flâner, discuter avec le libraire, lâcher ses enfants dans le rayon jeunesse pendant une demi-heure, c'était un vrai

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

bonheur. C'était, pour nous, des moments formidables et gratifiants. Donc oui, je suis tout à fait d'accord avec Patricia.

MD Après, je pense qu'on n'a jamais autant parlé de librairie que l'année précédente, c'est-à-dire en 2020. Que ce soit à la télé, à la radio ou dans les journaux, tout le monde parlait des librairies, notamment des librairies indépendantes. C'était la première fois qu'on vivait quelque chose comme ça. Je pense que l'objet-livre a rassuré les gens, ce qui ne sera jamais le cas d'une tablette. On ne sera jamais rassuré par un objet numérique alors qu'un livre, il y a quelque chose d'universel. Même les gens qui ne lisent pas ont essayé pendant la pandémie.

VD ♦ Vous avez sûrement de beaux jours devant vous car l'une des manières les plus efficaces de résister est la qualité des infrastructures mises en place dans un quartier, dont les librairies, les églises mais aussi les rues le soir, etc. Cela est expliqué dans un livre qu'on vient de publier avec les Éditions deux-cent-cinq et qui s'appelle Canicule. Chicago, été 1995 : Autopsie sociale d'une catastrophe. Il s'agit d'une traduction d'Eric Klinenberg qui aborde la mortalité face à une canicule colossale à Chicago en 1995. Les commerces de proximité sont des lieux de résilience et de résistance à des catastrophes.

J'avais envie de vous poser une dernière question. Est-ce qu'il y avait des libraires qui vous faisaient rêver quand vous étiez petites ? Est-ce qu'il y a des figures de libraires qui vous ont marqué ?

PS Dans mes recherches, j'ai croisé beaucoup de figures de libraires. Je pourrais en citer, mais on la cite toujours. La grande figure de la librairie d'entre-deux-guerres, c'est Adrienne Monnier qui ouvre sa librairie à la fin de l'année 1915, rue de l'Odéon à Paris. Elle n'avait pas beaucoup d'expérience du commerce et elle a ouvert son magasin avec un fond très modeste, environ trois mille volumes. Elle nomme sa librairie « La Maison des amis des livres ». C'était une librairie un peu particulière parce que c'était à la fois un lieu de vente mais aussi une bibliothèque de prêts, ce qu'on l'appelait alors cabinets de lecture. Elle va se distinguer rapidement en proposant des littératures contemporaines. Le fond de cette librairie exceptionnelle a attiré les plus grands écrivains tels que Guillaume Apollinaire, Léon-Paul Fargue, André Gide, Paul Valéry, Jules Romains, etc. Adrienne Monnier organisait des séances de lectures dans sa librairie. Elle avait aussi une petite activité d'éditrice puisqu'elle a publié plusieurs ouvrages de Paul Claudel et Georges Duhamel, entre autres. Encore aujourd'hui, c'est une figure emblématique. Quand on cite Adrienne Monnier, on ne peut pas ne pas citer sa compagne Sylvia Beach qui ouvre sa propre libraire « Shakespeare and Compagny » en 1921, rue de l'Odéon également. Elle était spécialisée dans la littérature anglaise et américaine, sa librairie était souvent fréquentée par des Américains. De plus, c'est Sylvia Beach qui a publié en 1922, pour la première fois, l'édition originale de Ulysse de James Joyce dont Adrienne Monnier publiera la traduction en 1929. Si je devais citer une grande figure de la librairie, je choisirais une femme et citerais donc Adrienne Monnier qui, encore une fois, est une figure emblématique du monde de la librairie.

MB Je pense que si je devais citer non pas une grande mais une petite figure, ce serait ma libraire quand j'étais petite. La librairie jeunesse de la petite ville où j'ai grandi avec cette libraire, Stéphanie, qui m'a vraiment vu grandir. Quand j'ai voulu devenir libraire, le premier stage que j'ai fait, c'était chez elle et la première à m'avoir embauché, c'est elle aussi.

MD Quand on me parle d'une figure de libraire, je pense à Adrienne Monnier. Le fait que ce soit une femme, ça joue beaucoup. Elle a eu du courage de faire ça. Puis c'était une époque folle.

VD ♦ Quand on pense aux auteurs que citait Patricia Sorel, c'est une époque complètement dingue. C'est assez hallucinant.

PS Elle était d'autant plus courageuse que la littérature qu'elle promouvait ne se vendait pas. C'est original, elle vendait des auteurs d'avant-garde et avait une petite clientèle. C'était son choix de vendre les livres qu'elle aimait et non pas des best-sellers, ce qui était un peu difficile financièrement.

VD ♦ Je vous remercie toutes les trois.

Je n'ai pas peur pour vous parce qu'entre l'expérience de la pandémie, votre dynamisme, le désir de lecture des français et cette exception culturelle qui vous protège, il me semble que vous n'allez pas arrêter votre activité de sitôt.

On a un temps d'échange si vous le souhaitez. N'hésitez pas.

LH J'ai une question sur cette histoire de commande à l'unité chez les libraires. Vous avez dit qu'il y avait des clients qui commençaient à se positionner pour essayer d'avoir une pratique de consommation plus vertueuse du Livre. Donc comment acheter ? Faut-il acheter en stock ? Je crois que le site internet dont vous parliez tout à l'heure, c'est Chez mon libraire.

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

J'ai une autre question par curiosité. En termes de chiffres d'affaires, que représentent ces commandes à l'unité sur la commande de votre stock, qui est souvent le fruit du glanage et de la flânerie dans la librairie ?

MB En pourcentage, je ne sais pas trop. À peu près 10 %. Après, Chez mon libraire est un très bon moyen pour vous d'être en accord avec votre envie de réduire le coût énergétique. Cependant, je ne pense pas qu'il faut se limiter à la commande à l'unité. Il y a trop d'ouvrages qui sont publiés et c'est trop compliqué de tout proposer en tant que libraire. En fonction des demandes de chacun, il faudrait commander chaque titre en cinq exemplaires. Il n'y a pas de solution miracle.

MD C'est ce qu'on disait. Ce n'est pas possible de gérer autant de livres. Quand les éditeurs comme Gallimard ou Flammarion publient vingt livres à la rentrée de janvier, ça veut juste dire qu'ils veulent être visibles sur les tables. Ils savent très bien que sur les vingt qu'ils vont mettre, il y en a deux qui vont se vendre. Ils veulent juste occuper de l'espace. Après, ce sont des gros éditeurs. Tout à l'heure, quand Romain parlait de Serendip, ce n'est évidemment pas la même démarche. Mais pour qu'on puisse acheter Serendip, il faut aussi qu'on vende Gallimard. C'est un cercle vertueux. Quand un livre nous fait envie, évidemment qu'il faut le commander. De toute façon, aujourd'hui, on n'a pas de solution alternative parce que si on ne prend plus de livres aux gros éditeurs, c'est Amazon qui récupère. On n'a pas peur du numérique mais le jour où Amazon gagne du terrain, les libraires ne pourront plus vivre.

VD ♦ Patricia Sorel, qu'avez-vous à dire sur la concurrence d'Amazon que vient d'évoquer Mélanie ?

PS Je rejoins ce qui vient d'être dit. La politique des éditeurs depuis maintenant un certain temps, c'est d'occuper l'espace en publiant un maximum d'ouvrages et en espérant qu'un ou deux seront des best-sellers qui augmenteront les ventes des autres titres. Dans cette marée de livres, le rôle du libraire est de plus en plus important parce que le lecteur est de plus en plus noyé dans cette surproduction. Ce n'est pas en allant sur Amazon que l'on trouvera le livre qui nous correspond ou qu'on veut offrir à sa grand-mère ou son petit frère pour Noël ou un anniversaire. Le libraire reste la personne compétente à qui on va demander des conseils pour l'achat d'un livre, pour soi ou pour quelqu'un de son entourage.

VD ♦ D'ailleurs, sur ce point, j'ai une question complémentaire. Aujourd'hui, est-ce que les clients arrivent plus souvent avec une idée précise du livre qu'ils veulent acheter ?

MB Je ne sais pas si c'est plus ou moins qu'avant. En réalité, ça a toujours été le cas. Après, ce qui est intéressant, c'est de le transformer. En plus, les médias sont de plus en plus nombreux. Je ne pense pas que ça arrive plus régulièrement mais ça s'est diversifié. Ce qui va être intéressant, c'est de fidéliser cette clientèle en ayant une partie des ouvrages qui font parler d'eux dans les médias. L'idée est de se faire un assortiment de ce qui peut être mis en avant dans des podcasts ou sur des comptes Instagram pour pouvoir proposer une partie de cette offre à nos clients. Une fois que le client est entré pour avoir le livre qu'il cherchait, il faut l'attraper par le marchandisage de votre librairie, c'est-à-dire par la vitrine, la lumière, la musique, l'accueil et les conseils. Si, en plus, on réussit à répondre à cette première demande de prescription, on a tout à gagner. La prescription médiatique et la contribution du libraire peuvent se compléter.

VD ♦ On a une autre question ?

SPI Vous avez cité un procédé assez vertueux, est-ce que vous êtes parfois en mesure de dire à un ou une cliente que vous n'avez pas le livre qu'il ou elle cherche mais qu'il est trouvable chez des libraires complices ?

MD Oui, grâce au réseau de libraires sur la région Auvergne-Rhône-Alpes Chez mon libraire justement. Il est très efficace, notamment dans une ville où il y a de nombreuses librairies comme Lyon, les gens n'ont qu'à faire un kilomètre pour le trouver s'ils ne veulent pas le commander. Un client qu'on redirige vers une librairie à proximité, ce n'est pas un client que l'on perd parce qu'on sait très bien qu'on lui a rendu service et qu'il reviendra.

VD ♦ On a vu cette question des réseaux qui se sont développés à Paris — Paris Librairie —, il y a une volonté des libraires d'être moins en concurrence et, au contraire, de faire corps pour répondre au mieux à leurs clients.

PS Oui, tout à fait, ces réseaux de libraires sont très importants. On en a vu se créer dans toutes les régions. Effectivement, c'est ce qui fait une force de la librairie. Ce qui est important pour ces réseaux, c'est de garder le physique. Un client peut commander un livre, mais il vient le chercher en librairie. Il y a Librest qui a été un des premiers réseaux en 2010 en région parisienne puis Paris Librairie que je consulte auto-

matiquement, en tant que lectrice, avant d'aller en librairie pour regarder laquelle a le livre que je cherche. On ne perd pas son temps puisqu'on va directement dans la librairie qui a le livre. C'est un gagne temps pour le lecteur.

MB Je crois que Chez mon Libraire, sans vouloir vanter des ressources régionales, est le plus performant en France.

VD ♦ Formidable.

S'il n'y a pas d'autres questions, je vais clore cette séance sur les librairies. Je vous remercie chaleureusement toutes les trois.

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

CITÉ ANTHROPOCÈNE

La bibliothèque : un lieu, des services, des publics

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

2022 Janvier
Le Rize

Intervenants

CE Christophe Evans, sociologue, responsable du service Études et recherche de la Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou
VK Violaine Kanmacher, responsable du département jeunesse de la bibliothèque de la Part-Dieu, coordinatrice du réseau jeunesse des bibliothèques municipales du territoire lyonnais
IV ♦ Isabelle Vio
SP1 Spectateur 1
SP2 Spectateur 2
SP3 Spectateur 3

IV ♦ Nous allons poursuivre ce matin les discussions avec ce que nous avons désigné comme des prescripteurs. Mais bien plus que des prescripteurs, on pourrait même dire que les bibliothèques, en particulier les bibliothécaires, sont des animateurs de vie sociale à partir desquels se diffusent les productions éditoriales, mais pas uniquement. Si les bibliothèques existent depuis l'Antiquité, où elles sont des lieux rares et réservés, elles se multiplient au fil de l'histoire. Elles s'ouvrent aussi et elles accueillent aujourd'hui tous les publics de tous les âges, toutes les conditions sociales et économiques, tous les centres d'intérêt. C'est précisément ce rôle social des bibliothèques que l'on va explorer aujourd'hui pour voir comment ce rôle peut être particulièrement actif dans ce contexte d'Anthropocène. S'il s'agit de considérer des éléments sur les engagements environnementaux, il s'agit de ne pas oublier les questions sociales qui sont liées à toutes les problématiques des enjeux de l'Anthropocène. Pour explorer cette question, nous accueillons Violaine Kanmacher. Vous êtes responsable du département jeunesse de la bibliothèque de Lyon depuis dix-sept ans, coordinatrice du réseau des bibliothèques jeunesse sur le territoire lyonnais et vous participez à la rédaction d'articles pour la revue *Des livres pour enfants*. Christophe Evans, vous êtes sociologue. Vous travaillez dans une institution un peu particulière puisqu'il s'agit de la **BPI** — Bibliothèque publique d'information (Beaubourg, Paris) — qui est à la fois une bibliothèque publique et un centre de recherche. Vous avez également publié, aux presses de l'**ENSSIB**, l'ouvrage *L'expérience sensible des bibliothèques : Six textes sur les publics des grands établissements*, paru en 2020.

Pour commencer, le terme « bibliothèque » regroupe une grande variété d'institutions. Vous êtes tous les deux dans des grandes bibliothèques, peut-être que vous pourriez nous les présenter et nous dire en quoi elles se singularisent de toutes les bibliothèques du réseau. Christophe ?

CE Merci pour l'invitation, ça me donne l'occasion de venir à Lyon au Rize, dans lequel je n'étais jamais venu, et puis je trouve que la thématique est très intéressante. En tout cas, ça m'a confronté à des choses auxquelles je ne pensais pas régulièrement. Je suis très content de pouvoir en parler avec vous aujourd'hui.

La **BPI** est une bibliothèque nationale. Elle fait partie des grands établissements dont vous parliez. On peut dire qu'il y a les bibliothèques municipales — dont Violaine parlera bien mieux que moi — , les bibliothèques départementales — qui irriguent des territoires parfois un peu éloignés, ruraux —, les bibliothèques universitaires, les bibliothèques spécialisées et des bibliothèques de grands établissements dont la Bibliothèque Nationale de France et la **BPI**. La **BPI** est un peu particulière dans la mesure où il s'agit d'une bibliothèque de consultation sur place uniquement, c'est-à-dire qu'on n'emprunte pas de document à la **BPI**. On vient éventuellement avec l'intention de consulter des documents ou pour travailler sur place, ce qui est de plus en plus fréquent depuis le début de la crise sanitaire. On cherche un espace avec une ambiance propice au travail et qui permet une émulation, pour passer du temps et travailler longtemps. La bibliothèque de la Part-Dieu possède, d'un certain point de vue, ces caractéristiques. Au sein de la **BPI**, il y a un service études et recherches. C'est un peu spécifique à la **BPI**. On va trouver des observatoires des publics dans d'autres bibliothèques et grands établissements, mais la **BPI** a pour particularité de réaliser des études de publics à partir de ceux qui fréquentent cette bibliothèque — qui ne s'inscrivent pas et n'acquittent pas de droit d'entrer puisqu'il n'y a pas de possibilité d'emprunt. On ne fait qu'enregistrer des entrées, des passages. Il nous a fallu mettre au point un outil pour mieux connaître les publics de cet établissement donc il y a une mission d'études appliquée. Il y a également une fonction de recherche, c'est un peu nouveau. Le service d'études et de recherche participe à des programmes nationaux de recherche sur l'usage des bibliothèques au sens large.

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

VK Mon observatoire des publics, c'est la banque de prêt et d'accueil du département jeunesse. Je suis responsable du département jeunesse à la bibliothèque de la Part-Dieu depuis, effectivement, dix-sept ans. Si j'y suis restée aussi longtemps, ce n'est pas parce que je n'avais pas d'autres possibilités mais parce que je suis convaincue qu'être bibliothécaire de bibliothèque municipale est le plus beau métier du monde. Quand j'avais quatorze ans et qu'on me demandait ce que je voulais faire plus tard, je voulais changer le monde, jamais je n'ai voulu être bibliothécaire. Aujourd'hui, je me rends compte que la bibliothèque est peut-être un des meilleurs endroits pour essayer d'accompagner les évolutions de la société. En ce moment, il y a beaucoup de questions qui surgissent par rapport à l'avenir. Je pense qu'une partie des adultes se demandent s'ils sont passés à côté de quelque chose qu'ils auraient pu faire, dû faire. L'intérêt d'avoir les enfants comme public, c'est que ça nous donne aussi un moyen d'action sur leurs parents, sur les adultes qui les accompagnent. Pour moi, c'est vraiment un lieu stratégique pour accompagner et observer les évolutions et les demandes que l'on peut avoir en proposant des ressources — des documents, mais aussi des rencontres, des projections de films, des spectacles, etc. Ces ressources vont permettre à nos publics de s'interroger, de prendre conscience, de comprendre, de poser des questions et d'essayer de chercher des réponses. Je pense que le point le plus important des bibliothèques, c'est que l'on n'est pas seul. Pendant longtemps, la bibliothèque était un lieu où on donnait gracieusement accès à un savoir qui était réservé à quelques-uns. Quand on a commencé à ouvrir des bibliothèques publiques, je pense qu'on s'est rendu compte à quel point c'est important que tout le monde ait accès au savoir grâce aux livres. Aujourd'hui, la bibliothèque permet de construire la connaissance collectivement à travers des rencontres et des débats d'idées. On dit souvent aux enfants de ne pas parler aux étrangers, aux gens qu'ils ne connaissent pas. À la bibliothèque, on va être confronté à des gens que l'on ne connaît pas et à des gens qui ne pensent pas nécessairement comme nous. Je trouve que c'est important aujourd'hui. On sait bien que les algorithmes des réseaux sociaux nous font tourner sur nous-même. Ils nous envoient des informations qui renforcent nos croyances. Des fois, de temps en temps, il y a des petites choses qui me rappellent qu'il y a un monde à côté avec des gens qui pensent complètement différemment de moi. J'aimerais que la bibliothèque soit le lieu où l'on puisse rencontrer ces gens. Pas pour nous faire changer d'avis, mais au moins pour nous interroger, nous permettre d'évoluer, nous faire prendre conscience. La bibliothèque de Lyon, pour moi, ce n'est pas un lieu imaginaire parce qu'il y a des murs, des salles, des collections, des gens, mais c'est un monde de possible. Les bibliothèques sont des lieux de liberté d'expression, d'accès à toutes les connaissances et de rencontres, quelle que soit leur taille. On a le droit de s'interroger et de confronter nos opinions, que ce soit au sein de la **BPI** ou d'une bibliothèque d'une petite commune rurale.

Il y a seize bibliothèques sur le réseau lyonnais et on effectue également un travail de coordination des quarante bibliothèques de la métropole lyonnaise de moins de douze mille habitants.

IV ♦ C'est comme une grande bibliothèque métropolitaine, dans le grand Lyon et toutes les communes. Dans vos propos, on comprend que les bibliothèques, peu importe leur taille, peuvent fonctionner en réseau. Christophe évoquait la question des bibliothèques départementales. Comment vit ce réseau ? Qu'est-ce qui le fait vivre avec les autres types de bibliothèques ? Avec les bibliothèques de la lecture publique, les bibliothèques universitaires, les bibliothèques spécialisées, les bibliothèques associatives ? Est-ce que les publics circulent entre ces bibliothèques ?

CE Oui, les publics circulent entre les bibliothèques. Il y a beaucoup de multi-fréquentations, comme avec les librairies. Plus l'offre est importante, plus les gens diversifient leurs usages et leurs parcours. Vous parlez de réseau, mais elles ne sont pas toujours en réseau. Il y a beaucoup de complémentarités, de travail en commun, par exemple, entre le monde des bibliothèques universitaires et certaines bibliothèques municipales ou certains réseaux. Je parlerais plutôt, dans un premier temps, de maillage. Il y a un maillage considérable des bibliothèques sur le territoire. On comptabilise quand même seize mille bibliothèques, au sens large du terme. Il y a huit mille bibliothèques et huit mille points d'accès au livre, principalement de toutes petites bibliothèques irriguées par les bibliothèques départementales. Pour vous donner un ordre de comparaison, il y a deux mille cinémas en France et il y a trois mille deux cents librairies indépendantes. Si vous ajoutez les bibliothèques universitaires — quatre cent quatre-vingts sites environ — et les bibliothèques spécialisées, il existe des points d'accès aux livres considérablement répandus sur le territoire. C'est une force considérable en tant que telle en matière d'offre et de valorisation du livre, et d'autres produits culturels. C'est un outil de mutualisation. Violaine l'a dit, les bibliothèques sont publiques et sont ouvertes à tous et à toutes. Elles sont souvent accessibles à un prix très modique, voire gratuitement. Ce phénomène de mutualisation est très intéressant pour la thématique de l'Anthropocène et pour l'empreinte écologique. Les bibliothèques permettent aussi de ne pas acheter les livres, de ne pas s'encombrer avec des livres chez soi. Je vais faire réagir les libraires en disant ça, mais c'est très complémentaire à ce que l'on peut faire en librairie. La sociologie de la culture montre d'ailleurs que plus on est inscrit en bibliothèque, plus on achète de livres. Ce sont plutôt deux comportements qui fonctionnent ensemble, qui se rejoignent. À la rigueur, ceux qui achètent moins de livres — les étudiants désargentés, les retraités qui vivent de façon précaire ou qui n'ont plus beaucoup de place chez eux — ont un intérêt particulier à emprunter plutôt qu'à acheter. Le principe de la mutualisation est très intéressant mais pas

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

toujours visible. Les bibliothèques ont plus souvent un agenda politique, il y a une loi sur les bibliothèques qui a été votée et la lecture est la grande cause nationale jusqu'à l'été prochain. Pourtant, elles n'ont pas tant de visibilité que ça alors que c'est une institution qui produit des services et qui a un impact culturel, éducatif, cognitif, et social considérable. En tant que sociologue, ça m'étonne toujours. Je suis à la **BPI** depuis vingt-cinq ans et je continue à observer ce qu'il se passe dans l'espace des bibliothèques, quel que soit leur statut, et ça continue à m'étonner. C'est toujours aussi rafraîchissant, étonnant, rassurant de voir qu'il y a cette demande d'espace, de connaissance et de service. À la **BPI**, je suis très surpris de voir que la bibliothèque est saturée le dimanche. Elle est ouverte de 11 heures à 22 heures ce jour-là et elle est saturée d'étudiants qui sont à la recherche d'un lieu structurant pour fournir un effort scolaire, intellectuel et personnel considérable. Ils sont à la recherche d'un espace chauffé et éclairé, mais aussi d'une communauté de travail et d'un lieu qui va les encapaciter, les faire mieux travailler d'une certaine manière. Puisque je parle des étudiants, on observe également un phénomène qui s'est fortement renforcé avec la crise et que l'on observe de près dans une bibliothèque comme la **BPI**, à travers des enquêtes qualitatives avec des entretiens très approfondis. On a affaire à des personnes qui nous parlent de plus en plus de situation de précarité personnelle, quant au logement et au milieu de vie. Beaucoup d'étudiants se sont retrouvés sans emploi étudiant au cours de l'année 2020, notamment des gens qui vivaient en banlieue. Les témoignages nous montrent à quel point la bibliothèque peut être une institution qui, en plus de ses collections, de ses ressources, de ses services et de cette ambiance, leur apporte une forme de protection. À l'ère de l'Anthropocène, c'est quelque chose qui nous paraît extrêmement important quand on voit la précarité augmenter, même chez les personnes qui ont autrefois eu une situation financière stable.

VK Pour rebondir sur ce que tu viens de dire, on entend aussi beaucoup cette idée de protection à Lyon. La bibliothèque va servir de refuge, pour des personnes précaires, des personnes qui rencontrent des difficultés administratives, qui ont besoin d'être accompagnées, qui se sentent seules ou démunies dans leurs démarches. Pour répondre à ces besoins, il y a des écrivains publics qui sont mis à disposition à Lyon, ainsi que des animateurs numériques qui sont souvent sollicités pour accompagner certaines personnes dans des démarches. La bibliothèque devient ce refuge où je vais aussi pouvoir trouver de l'aide gratuitement. Les bibliothèques sont, je crois, toujours gratuite dans leur accès. C'est parfois simplement l'emprunt qui nécessite de payer quelque chose. Mais dans leur accès en tout cas, les bibliothèques publiques sont toujours gratuites. C'est aussi ce qui explique la colère des bibliothécaires à propos du pass vaccinal à l'entrée des bibliothèques parce qu'il y a cette envie inconditionnelle d'accueillir tout le monde, ça fait partie de notre **ADN**. Et aujourd'hui on perd le sens profond de notre travail en contrôlant un accès que l'on veut inconditionnel.

Une autre chose qui me semble aussi importante, c'est cette notion de communauté. J'ai l'impression que la bibliothèque est un des rares lieux qui résistent à une forme d'égocentrisme. Je ne dis pas que ça n'existe pas, il y en qui se battent pour avoir leur place et la garder. Une collection de bibliothèque, c'est un élément commun comme l'eau, comme l'air que l'on respire et que l'on va partager. On a des espaces que l'on va partager. Dans l'esprit d'un enfant, c'est compliqué de prendre un livre qu'on a vraiment adoré et d'accepter de le ramener pour qu'un autre enfant puisse le lire. En venant à la bibliothèque avec son enfant, on va lui apprendre à partager des choses et à se réjouir qu'un autre puisse avoir du plaisir avec le livre qu'on a tellement adoré lire. On peut évidemment aller l'acheter en librairie après, mais il y a quand même cette idée d'apprendre à vivre ensemble, à partager, à avoir quelque chose en commun. Je trouve ça super de me dire que ce livre qui m'a fait rire va pouvoir faire rire d'autres personnes, ou que ce livre qui m'a fait du bien va pouvoir procurer du bonheur ou du plaisir à d'autres personnes. On ne pense pas qu'à soi, on pense aussi au collectif. C'est la même chose avec les zones de l'artothèque. Il y a une artothèque à Villeurbanne et une à Lyon. C'est quelque chose d'assez répandu en Rhône-Alpes et d'assez inexistant ailleurs, le fait de pouvoir emprunter des œuvres d'art pour les mettre dans son salon, sa chambre, etc. Avec l'art, on retrouve cette même dynamique d'avoir un rapport de propriété avec l'objet. Grâce aux artothèques, on va pouvoir jouir d'une œuvre d'art trois mois dans son salon, puis on la rend pour qu'un autre puisse l'exposer. Je trouve que le concept des bibliothèques est toujours aussi révolutionnaire parce qu'on se réinvente en permanence dans les services et les propositions. Quand on parle de réseau et de maillage, seize mille bibliothèques paraît être un nombre colossal. Je ne connais pas la proportion dans les autres pays, si c'est plutôt plus ou moins. Mais si on ajoute aux bibliothèques françaises les salons du livre et toutes les manifestations culturelles en accès libre, je pense que ces institutions culturelles ont un pouvoir d'agir très puissant. Elles sont gratuites, ouvertes, et les bibliothécaires ont un champ d'action assez important, notamment les bibliothécaires jeunesse puisqu'on s'intéresse à la jeune génération.

IV ♦ Ce qui est vraiment intéressant, me semble-t-il, c'est la dimension qu'on pourrait dire du « soin du cœur » liée à l'éducation et à la prise en charge des fragilités sociales, relationnelles, etc. Cette dimension entre dans un contexte où la bibliothèque est un espace public qui, parce qu'il s'y joue des relations, devient un espace civique et un territoire opérationnel. Je parle de territoire parce que c'est un lieu, un espace où interagissent les bibliothécaires et les publics. De ce que vous avez dit, ils se retrouvent sur des pratiques culturelles très diverses comme l'art, les films, les musiques, les images, les photos, etc. Violaine, pour-

riez-vous nous dire quels types d'actions humaines, qui vont bien au-delà du livre, pouvons-nous voir dans un département jeunesse ?

VK Il y en a beaucoup. Par exemple, sur plusieurs bibliothèques de la ville de Lyon, on a développé des grainothèques. C'est un espace où les gens peuvent venir déposer des graines et en récupérer gratuitement. Il n'y a pas besoin d'être abonné, il n'y a besoin de rien et on ne demande rien. Ce n'est pas la bibliothèque qui achète des graines et qui les met à disposition. On a seulement créé un espace où on invite les gens à nous ramener des graines et à nous en emprunter. Cette initiative peut sembler un peu étrange mais, pour nous, c'est un moyen d'entrer en discussion avec notre public car il était surpris de voir une grainothèque à la bibliothèque. Les gens se demandent ce que c'est, ils viennent nous voir et on peut discuter avec eux. On va faire plein d'ateliers avec les enfants sur les différentes formes de graine, sur la façon dont les graines voyagent et sur la nature qui a déjà inventé toutes les innovations — les scratchs, les ailes, les façons de se déplacer pour se reproduire, ce qui est complètement fascinant. On va fabriquer des bombes de graines, c'est le côté militant des bibliothécaires pour reverdir la ville, pour casser les pelouses trop sages. Juste en mettant une table avec des grainothèques, on se met à se poser beaucoup de questions qui dépassent largement le monde de l'agriculture. On n'a pas forcément les réponses, on peut avoir des opinions différentes et créer des échanges. Lors de notre premier atelier autour des graines, les enfants devaient planter une graine dans un petit pot et repartir avec. On leur a dit qu'il fallait la mettre derrière une vitre et l'arroser un peu. À la fin de cet atelier, un petit garçon vient me voir avec sa maman qui m'informe qu'ils n'ont pas de fenêtre chez eux et qui me demande si une bâche transparente serait suffisante. Je me sentais bête mais j'étais heureuse de voir ce petit garçon partir avec son petit pot. Il vient toujours à la bibliothèque et sa graine pousse.

Je vais vous donner un autre exemple d'actions humaines en département jeunesse. On a mis en place, depuis quatre-cinq ans, une vitrine qui s'appelle Archéo-Schmilblick en collaboration avec le musée gallo-romain. Celui-ci nous prête un objet mystère dont les enfants et les parents doivent deviner la composition et la fonction. Ils jouent les archéologues puis un médiateur vient faire un atelier autour de cet objet. Ce qui est intéressant, c'est le lien avec le musée, le premier pas vers la culture et la démarche scientifique que les enfants appliquent sous couvert de jeu. On leur explique que c'est ça le métier d'archéologue : on a un *schmilblick* trouvé dans la terre, on ne sait pas ce que c'est, en quoi c'est fait, ni à quoi ça sert et on va faire des suppositions en l'observant. Ça marche bien puisqu'ils veulent tous être archéologues après.

IV ♦ Est-ce qu'il y a des programmations de ce genre à la **BPI** ?

CE Alors, il n'y a pas de grainothèque à la **BPI** pour le moment. Mais oui, comme dans toutes les bibliothèques aujourd'hui, on a tout un tas de propositions, de services, d'animations culturelles qui vont bien au-delà des simples activités de lecture, d'écriture et de recherche.

Je peux donner un exemple très fréquent dans les bibliothèques publiques, ce sont les ateliers numériques, notamment ce qui relève de l'initiation au numérique ou la découverte de la culture numérique. Ce service a été un peu renié au cours de la crise sanitaire, on est en train de le redémarrer en 2022 avec un accès libre et gratuit à Internet sur environ deux cents postes fournis. Ce service nous permet parfois de faire des observations contre-intuitives. On se rend compte que ce service attire beaucoup de seniors alors qu'on pensait voir de nombreuses personnes qui ne sont pas équipées chez elles. En fait, une grande partie de ces usagers est équipée, parfois mal équipée avec du matériel qui bug ou qui est en panne et qu'ils ne savent pas réparer. Il y aussi des gens qui n'osent pas ou plus utiliser internet chez eux, qui ont peur de se faire hacker, de se faire voler ses codes de carte bleue, de faire des rencontres, etc. On retrouve cette notion protectrice de la bibliothèque car ces personnes préfèrent venir utiliser Internet dans le cadre de la bibliothèque avec la possibilité d'avoir des médiations, donc des possibilités d'apprendre plus. On a développé ces ateliers, tout comme on a travaillé sur l'éducation aux médias et à l'information, notamment auprès des collégiens, des lycéens, des étudiants et des jeunes adultes. Dans ce cas-là aussi, on se rend compte que ces pratiques ne sont pas prises en charge par l'école, du moins pas de la même façon. Tous ces savoir-faire sur le numérique que l'on pense maîtrisés par les jeunes générations ne le sont pas tant que ça. Ils ont une familiarité avec le numérique mais comme le dit Alexandra Saemmer : « Ils ne sont pas des lettrés du numérique ». L'institution peut justement leur apporter cette encapacitation sur le numérique. On est moins sur le rôle culturel de la bibliothèque que sur les fonctions éducatives et sociales, avec une dimension politique. Pas politique dans le sens partisan mais dans le sens le plus noble. Vous parliez du commun et de comment faire pour vivre ensemble, partager des espaces ensemble, des moments ensemble, des rencontres, etc. La bibliothèque permet ces apprentissages. La bibliothèque, on peut se l'approprier mais ce n'est pas un chez-soi, c'est un espace partagé. Pour communiquer, parfois, on dit : « Venez comme vous êtes, vous êtes ici comme chez vous ». Les gens sont à l'aise dans les bibliothèques, au point de dormir, de s'allonger, d'enlever leurs chaussures, de pique-niquer, etc. Mais ce n'est pas ça que valorisent les usagers aujourd'hui. C'est un chez-nous qu'ils veulent. Il y a des gens qui ne souscrivent pas, mais c'est plutôt ça qu'on observe.

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

IV ♦ Il nous reste peu de temps. J'aimerais aborder avec vous une dernière question par la voie du numérique justement. Aujourd'hui, les bibliothèques sont des lieux, des services, des publics, mais ce sont aussi des bibliothèques virtuelles où le fonds est numérisé et accessible pour tous. Auparavant, il fallait une lettre d'un directeur de recherche, puis d'un second, puis remplir douze formulaires de vingt-cinq couleurs pour accéder à certains ouvrages. De nos jours, certains documents d'archives sont en ligne, sans compter le nombre de sites — reliés à ceux des bibliothèques — qui éditorialisent des fonds et qui proposent des activités. Outre le rôle civique et politique des bibliothèques physiques sur les territoires, il y a aussi les bibliothèques numériques qui sont très utilisées. Vous parliez du fait que des gens ne viennent pas dans une espèce de relation de mise en abîme de la bibliothèque en consultant les fonds qui ont été numérisés par exemple, mais bien pour avoir une activité, de recherche ou autre, anonyme à la maison. Que pensez-vous de cette relation entre l'espace réel et l'espace virtuel ?

VK Je pense que c'est un peu comme quand on a ouvert les bibliothèques privées au public en disant : « On vous donne accès au savoir ». Pour moi, aujourd'hui, les bibliothèques numériques sont fortement limitées à un accès à des ressources. À la bibliothèque de Lyon, on adore créer du contenu donc on a nos propres ressources. On a le mail de la bibliothèque numérique et un magazine en ligne. On n'a pas encore passé le cap de créer un espace commun pour nos bibliothèques numériques. Il y a le Guichet du Savoir, un espace de questions-réponses où, depuis quelques mois, les lecteurs ont le droit de répondre à nos réponses, ou de commenter nos réponses, ou d'apporter des compléments. On a une base qui s'appelle « Photographes en Rhône-Alpes », c'est une base de photographies réalisée dans le cadre d'une documentation régionale, avec des collections de photos anciennes. C'est collaboratif et, normalement, les gens pourraient commenter des photos, essayer de reconnaître des gens, des lieux, les annoter et aussi déposer leurs propres photos en les indexant pour créer une immense base participative de photographies de la région Rhône-Alpes. Mais cela ne fonctionne pas, les serveurs plantent et la technologie n'est pas assez puissante donc on ne peut plus déposer de photos. Je pense qu'on est encore dans les balbutiements de ce que pourrait être une bibliothèque numérique avec l'humain, le commun, la communauté. Aujourd'hui, on est en retard dans le milieu des bibliothèques, mais c'est parce que, pour moi, la bibliothèque ça reste l'humain.

CE Évidemment, on développe énormément de services en ligne, avec des butées parfois je suis d'accord avec Violaine. On a tendance à investir sur le numérique sans toujours bien évaluer ce que ça peut produire dans un temps court et dans un temps un peu plus long. On ne se rend pas compte qu'il y a vraiment des demandes de participation sur place, en physique. Il faut préciser que tout n'est pas accessible en version numérique, tous les fonds ne sont pas numérisés. Par contre, quand ils sont numérisés, ils ne sont pas non plus accessibles facilement, ni en dehors des bibliothèques ni dans les bibliothèques. Sur ce sujet, il y a un enjeu de médiation sur le numérique qui, du point de vue d'un sociologue, est considérable. On a des gisements de ressources phénoménaux.

IV ♦ On va terminer sur ces perspectives et ces enjeux. Nous avons parlé du maillage des bibliothèques dans leurs différents formats et missions sur le territoire mais il y a également un réseau international avec un réseau très actif de bibliothécaires. Ceux-ci ont fêté l'anniversaire de signature de l'agenda 2030 qui regroupe dix-sept objectifs de développement durable de l'**ONU** et qu'ils partagent avec leur public. Des acteurs militants de l'Anthropocène, des lieux civiques, comme on a pu le dire plusieurs fois. Donc vive les bibliothèques !

SP1 Comment protéger les bibliothèques des politiques ? Parce qu'on a vu, à Toulouse, à Saint-Priest, ou encore à Villeurbanne, des politiques ou des élus de la culture pratiquer une intrusion dans la politique culturelle des bibliothèques. J'espère qu'il existe un code déontologique mais qu'en est-il de la neutralité bienveillante des politiques et comment protéger les bibliothèques ?

VK À propos des bibliothèques municipales, les politiques sont effectivement nos responsables. Mais d'après les droits et les devoirs des fonctionnaires, on n'aura pas d'arme pour lutter de façon officielle, à part partir si on est vraiment en désaccord. Cependant, la culture est un vaste monde et je pense que la relation que les bibliothèques ont avec leurs lecteurs est suffisamment solide et de confiance pour continuer son chemin malgré tout. On se soutient et on échange beaucoup entre bibliothèques, on a des associations professionnelles et des collègues avec qui on essaye de trouver des solutions. C'est une profession qui s'interroge, réfléchit et échange beaucoup. Les bibliothèques municipales seront toujours remises en question lors des élections et on devra suivre, effectivement, des lignes politiques. Je ne sais pas comment protéger les bibliothèques, si ce n'est en faisant confiance à l'intelligence des bibliothécaires.

SP2 Dans les années 1990, certains d'entre nous ont connu la censure dans certaines villes du sud.

CV À Marianne, Orange et Toulon.

SP2 Les bibliothécaires ont subi des pressions parce que certaines personnes exigeaient que des livres soient retirés des bibliothèques, il y a même eu des attaques personnelles avec des voitures cassées. Les bibliothécaires ont résisté, la plupart des bibliothécaires d'Orange sont partis par exemple. Il y a eu également eu de la résistance à Nice. En 1990, les fonctionnaires ont essayé d'avoir un regard sur les collections et ont voulu censurer les livres écrits par des étrangers. Cela a été diffusé par les médias et les actions des hommes politiques se sont évidemment arrêtées. Les bibliothécaires sont quand même très militants, je pense qu'on résistera si un homme politique venait à mettre en danger les bibliothèques.

SP3 Est-ce que les groupes éthiques de bibliothécaires sont nés à cette époque ?

VK Vous voulez dire les associations éthiques !

CE L'association des bibliothécaires de France a été mise en place bien avant cela. Je suis d'accord, je pense qu'on a beaucoup appris de ces attaques et la profession s'est soudée autour. Il y a une loi importante aujourd'hui qui, bien que très générale, protège les bibliothèques en les inscrivant dans le code du patrimoine. Il y a également, au sein du ministère de la Culture, une inspection générale prête à intervenir en cas d'attaque ou de conflit afin de servir de médiateur avec les bibliothécaires. Violaine a raison, on ne dit pas que les bibliothèques municipales ne sont plus des bibliothèques d'état depuis 1975. Elles sont maintenant des compétences des villes et, par conséquent, des élus. Il est intéressant que les élus se préoccupent de la vie de leurs bibliothèques et de qu'il s'y passe, mais sans s'ériger comme des inquisiteurs non plus.

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

CITÉ ANTHROPOCÈNE

Face à une concentration toujours plus forte de l'édition : accompagner, soutenir, animer

2029 Janvier
Le Rize

Intervenants
LB Laurent Bonzon, directeur de l'association Auvergne-Rhône-Alpes Livre et Lecture, auteur
FR ♦ Florence Cortat Roller
CJ Catherine Jackson
SP1 Spectatrice 1

FR ♦ Laurent Bonzon est directeur de l'association Auvergne-Rhône-Alpes Livre et Lecture. C'est une association qui propose une activité riche, diverse, au service des libraires, des auteurs, des éditeurs et des bibliothèques. Ces activités prennent diverses formes : des journées d'information et d'échange, des ateliers, des débats, des rencontres professionnelles et interprofessionnelles. Le but est de favoriser la création de liens et la collaboration entre tous ces acteurs.

Laurent, je vous ai rencontré quand vous étiez rédacteur en chef de la revue *Livre & Lire*. Cette revue a existé de 2006 à 2011, c'était un journal d'information sur la vie du livre en Auvergne-Rhône-Alpes qui était publié par l'association qui s'appelait alors l'**ARALD** et qui était destiné aux professionnels du livre. Vous êtes journaliste de formation, traducteur et aussi auteur d'une dizaine d'ouvrages, dont des romans qui s'inscrivent entre le roman policier, le fantastique et la science-fiction. Certains sont coécrits avec Denis Bretin, notamment *Discount*, *Génération* et *Éden* publiés aux Éditions du Masque ainsi que *Malo Mori* et *La servante du Seigneur* publiés aux Éditions du Seuil. Je vous remercie d'être avec nous parce que le soutien aux éditeurs est un maillon précieux de la chaîne du Livre. 2022 a été une année de tension pour toute l'industrie du livre avec cette menace liée au rachat de Hachette Livre — premier éditeur français avec un chiffre d'affaires de 2,25 milliards d'euros regroupant de gros éditeurs comme Fayard, Grasset, Stock et Calmann-Lévy — par Éditis — deuxième éditeur français avec sept cent soixante millions d'euros qui possède Plon, Belfond, Perrin, Pocket et Robert Laffont. Laurent, comment, votre association et vous, voyez-vous ces processus de concentration et de monopolisation ? Comment inscrivez-vous le soutien à tous les acteurs pour maintenir la bibliodiversité ?

LB Merci pour cette invitation et pour la présentation. J'essaye toujours d'être enthousiaste par rapport à l'idée d'apporter un soutien aux acteurs du Livre. Comment est-ce que l'on se situe face à la constitution d'un mastodonte éditorial ? On se situe plus modestement, il faut quand même le reconnaître. Le paradoxe, c'est que Lagardère (Hachette) a acheté Vivendi Universal Publishing il y a une vingtaine d'années. Éditis est né du fait que le risque de monopole était tel que les autorités de la concurrence ont obligé un démantèlement du groupe Vivendi, et ont créé une sorte de « reste » des maisons qui sont devenues Éditis. Aujourd'hui, c'est Éditis — c'est-à-dire les médias, l'audiovisuel et la presse du groupe Bolloré — qui est en train de racheter Hachette.

Un collectif d'auteurs s'est créé car, pour eux, ce phénomène de concentration remet en cause la bibliodiversité et ce qu'ils appellent l'écosystème littéraire de la création. Au sein d'une tribune, ils ont demandé un droit de retrait. C'est un appel symbolique, comme les journalistes le font lorsque leur quotidien est racheté. Ils ont une clause de conscience qu'ils peuvent faire valoir en partant, tout en étant dédommagés à leur départ.

Les auteurs sont soumis par des contrats aux éditeurs. Le droit d'auteur en France, c'est soixante-dix ans après la mort de l'auteur donc ce n'est pas un engagement à la légère. C'est un gros sujet de réflexion. Il y a pas mal d'éditeurs qui souhaitent changer cette pratique et beaucoup d'auteurs qui demandent une cession des droits limitée dans le temps.

FR ♦ Les acteurs de la chaîne du Livre sont interdépendants mais différents. Chacun, légitimement, met en avant une fragilité qui peut être économique ou structurelle. On a l'impression que, parfois, ça fait naître des divergences ou des incompréhensions entre les auteurs — qui souffrent de leur absence de statut professionnel et de leurs revenus —, les éditeurs — qui rencontrent les difficultés d'un marché restreint — et les libraires — qui ont une rentabilité économique faible. Finalement, j'ai l'impression qu'on a du mal à se

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

comprendre. Comment l'association participe-t-elle à faire fonctionner l'ensemble des métiers du Livre dans un esprit collaboratif alors qu'ils ont chacun des logiques qui leur sont propres ?

LB C'est une question difficile. Nous sommes une association financée par le ministère de la Culture et le conseil régional — il y a quasiment une structure régionale du Livre par région.

L'interprofession, c'est à la fois notre cœur de métier et ce qu'il y a de plus difficile à faire. On aborde le sujet dans la charte de l'interprofession de la filière du Livre qu'on a éditée il y a quelque temps.

C'est extrêmement complexe, d'autant plus dans des périodes de tensions économiques, puisque les acteurs ont des intérêts contradictoires.

Ce qui les réunit, c'est la question de la bibliodiversité, je pense que c'est un vrai combat qui doit être mené par les professionnels du Livre car, même s'ils ont des intérêts contradictoires, il y a des enjeux communs. L'enjeu de la bibliodiversité, c'est un enjeu commun de l'interprofession, au-delà des contraintes et des tensions économiques entre les acteurs. Ça veut dire que l'ensemble des acteurs ont des responsabilités par rapport à ce combat. C'est aussi un combat des citoyens consommateurs — que nous sommes, que vous êtes. Il ne faut pas oublier que la diffusion en librairies ne représente que 20 % de la diffusion du Livre. Le reste est diffusé ailleurs, comme dans les grandes surfaces, et sur Internet depuis dix-quinze ans. À propos de la diffusion sur Internet, nous pouvons mentionner Amazon mais on passe sur des échelles qui sont, concernant les logiques économiques et la pression dans le contexte de cet Anthropocène qui nous préoccupe tous, très différentes.

À l'agence, on est entre la logique des acteurs et la logique des politiques publiques. On est une sorte d'interface entre les auteurs, les libraires, les éditeurs, les bibliothécaires, les responsables de festivals et l'État, les régions et les collectivités qui souhaitent mener des politiques publiques pour soutenir la chaîne du Livre.

On est une sorte de porte d'entrée pour ces dispositifs de soutien, pour que les auteurs, les éditeurs, les libraires et les festivals soient aidés par les collectivités. L'enjeu va au-delà des tensions entre les différents maillons parce qu'il y a une baisse des revenus des auteurs et une difficulté croissante des petits éditeurs à exister en termes de présence en librairies.

Pour moi, les librairies indépendantes ont une responsabilité historique sur la question de la bibliodiversité et, au bout de la chaîne, les bibliothèques aussi ont une grosse responsabilité parce qu'elles achètent beaucoup de livres. La démarche des grainothèques, dont on parlait lors de la précédente intervention, est tout à fait respectable et productive en termes d'échanges culturels mais c'est vrai qu'à un moment, on a eu l'impression qu'il fallait que le Livre reste le cœur du sujet des bibliothèques. Les pratiques culturelles, surtout les pratiques culturelles des étudiants, montrent que la lecture est une pratique de *baby-boomer*, c'est-à-dire que c'est une génération qui décline. Des études du ministère de la Culture — réalisées tous les dix ans — montre qu'il y a effectivement une baisse exponentielle de lecteurs. Dans la génération des 18-25 ans, le nombre de « gros » lecteurs — plus de vingt livres par an — a été divisé par deux et il y a une forte baisse des faibles lecteurs — qui ont lu au moins un livre dans l'année. Il y a une mutation vers d'autres pratiques culturelles. Ce n'est pas un jugement de valeur, il s'agit de prendre en compte les autres pratiques culturelles qui émergent. On peut faire le lien avec le sujet des bibliothèques que nous avons abordé car l'intérêt pour les pratiques numériques permet de rester en lien avec des jeunes générations qui ont des pratiques culturelles tout à fait différentes. Par rapport à tous ces bouleversements, à toutes ces complications, l'agence se situe modestement sur l'aide aux acteurs, sur la professionnalisation, la formation et le soutien financier.

FR ♦ L'association gère de nombreux dispositifs d'aides dans le cadre de la politique de la région, du ministère de la Culture et du **CNL**. Comment est-ce qu'ils se déploient et comment ont-ils évolué ? Est-ce qu'ils vont aussi être amenés à devoir s'adapter à certaines contraintes au cours des prochaines années ? Comment peut-on rendre cette politique d'aides au Livre un peu plus lisible ? Car, parfois, on ne sait pas trop quels sont les critères ni le fonctionnement.

LB Globalement, cela dépend du statut des entreprises. Pour les librairies, c'est simple. Ce sont des commerces de détail identifiés par un code **NAF** (Nomenclature des Activités Françaises). Cela permet de séparer la librairie indépendante de la papeterie ou d'autres commerces qui seraient amenés à vendre des livres.

Pour les éditions, c'est plus complexe parce que la définition juridique et socio-économique est assez contrastée. Il y a plusieurs structures qui font des livres, comme des groupes de presse, des bureaux de graphisme, des maisons d'édition, etc. L'activité est toujours liée à l'édition de livres mais elle est plurielle et concerne des métiers différents.

Pour les auteurs, il faut que son livre soit publié à compte d'éditeur.

L'aide publique — qui pour l'instant est, de fait, un peu en retard — doit se poser des questions sur ce qui nous agite en ce moment. J'étais au Rize il y a deux semaines pour une rencontre sur les droits culturels qui, à mon sens, raisonne avec les droits de la personne, le développement durable et les droits sociaux.

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

C'est compliqué parce que le livre est une industrie culturelle, il est soumis à une économie de l'offre. Je lisais ce matin le titre du magazine professionnel *Livres Hebdo* qui indique une augmentation des ventes de livres de 12,5 % en 2021, c'est du jamais-vu depuis quinze ans. En 2020, ce taux avait baissé de 8 % à cause des confinements et des fermetures. Le Covid aura réussi à réhabiliter le prix unique du Livre des librairies indépendantes en l'espace de quelques confinements alors qu'avec l'association, cela fait des années qu'on fait des campagnes de communication pour expliquer aux gens qu'un livre est au même prix dans une librairie que sur Amazon. Tout à coup, les gens ont commencé à se dire que c'était intéressant d'avoir un commerce de proximité parce que ça permettait de parler à quelqu'un plutôt que de rester chez soi en regardant Netflix et en commandant un repas avec Uber Eats. Le sujet de la librairie est revenu au goût du jour.

Aujourd'hui, il y a soixante-huit mille publications par an, ce sont environ deux cents titres par jour qui arrivent potentiellement sur la table d'un libraire. On n'a pas le temps d'absorber tout ça donc il y a un quart d'invendus. Cette donnée doit nous faire réfléchir en termes écologiques. D'après le **SNE** (Syndicat National de l'Édition), deux cent mille tonnes de papier par an affluent dans les librairies et à peu près cinquante mille tonnes reviennent. La question du retour fait partie intégrante de la chaîne du Livre. Les auteurs écrivent — ils ont écrit encore plus de livres que d'habitude pendant les confinements —, les éditeurs éditent, puis ils envoient des exemplaires aux libraires qui finissent par les retourner. Ils vendent quand même, heureusement, mais les retours posent problème.

Au sein de l'association, on va entrer, pour la première fois, dans notre convention pluriannuelle d'objectifs, la question du développement durable et sociale. On est un peu en retard, il n'y a pas ce genre de préoccupations dans les critères d'aides donc on peut dire que les politiques contribuent à cette surproduction. Toutefois, si je défends mon rôle, je dirai que l'aide publique au cinéma s'élève à neuf cents millions d'euros tandis que l'aide publique aux livres est de soixante millions. Ce constat permet de se dire qu'on n'est pas trop dispendieux, les budgets du Livre sont toujours les plus faibles dans les ministères.

En 2020, un contrat de filière a réuni le **CNL** (Centre National du Livre), la région Auvergne-Rhône-Alpes et la **DRAC** (Direction Régionale des Affaires Culturelles) — gérée par le ministère de la Culture —. Cela a permis d'aider les éditeurs à hauteur de cinq millions d'euros. Il y a quand même des sommes en jeu, notamment pour la région Auvergne-Rhône-Alpes qui est la deuxième région de France en termes d'acteurs. Mais c'est vrai qu'on soutient la bibliodiversité tout en contribuant aussi au fait que les éditeurs produisent beaucoup plus qu'ils ne vendent. Le système de l'économie du Livre est perverti par l'économie de l'offre et l'offre doit être abondante pour trouver ses lecteurs. Le maillon principal, aujourd'hui, c'est la diffusion et la distribution. Ce sont les seuls domaines où le monde du Livre gagne de l'argent. Les éditeurs et les groupes achètent des diffuseurs et des distributeurs parce que c'est ce qui rapporte de l'argent.

Il faut prendre en compte le fait que 80 % des ventes se font sur 15 % des titres. C'est pour ça que je défends les politiques publiques. Elles sont une question de survie. Par exemple, il faut des politiques publiques pour protéger les bibliothèques dans les territoires car beaucoup de politiques ne s'y intéressent pas. On a parlé de la Part-Dieu et de la **BPI** mais il faut lutter pour que le réseau des bibliothèques rayonne en France.

Plusieurs questions se posent et commencent être prises en compte dans les critères d'éligibilité aux aides publiques. Qu'est-ce que le cycle du Livre ? Comment l'analyse-t-on ? Quel transport est utilisé ? Quel type d'impression ? Quels matériaux ?

Empêcher un éditeur d'imprimer en Chine, c'est une question. Aujourd'hui il y a beaucoup d'éditeurs régionaux qui impriment en Chine, notamment des éditeurs jeunesse qui vendent leurs livres aux bibliothèques.

FR ♦ Nous avons parlé hier du think tank *The Shift Project* qui a travaillé au Plan de transformation de l'économie française présenté dans le rapport qui s'intitule *Décarbonons la Culture !* Il fait état de la consommation énergétique du secteur culturel à partir du bilan carbone du groupe Hachette France. Les deux premiers postes d'émission sont le papier avec 38 % d'émission ; puis l'impression avec 17 % d'émission. Le fret — transport des matières premières et des produits finis vers les entrepôts, distribution, retour des invendus — est le troisième poste d'émission avec 15 %. Ces trois postes — papier, impression et transport — représentent 70 % du total des émissions. Pour permettre à la filière du Livre de faire une transition vers des modes de production soutenables, *The Shift Project* met en avant l'urgence de relocaliser les filières — notamment celle de l'impression, du papier et de la pâte à papier —, de relocaliser les outils industriels, les emplois et les compétences nécessaires pour raccourcir cette question de distance parcourue. Il évoque également le ralentissement du rythme de la production. Pensez-vous qu'on peut continuer d'aider la filière du Livre tout en l'aidant à se responsabiliser et à transiter vers des modes de production soutenables ?

LB Oui, je pense que nous pouvons aider les éditeurs à être vertueux.

FR ♦ Que faire dans le cas que vous citiez, celui des éditeurs qui vont imprimer en Chine ?

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

LB Dans ce cas, il va falloir l'accompagner. Je connais un éditeur jeunesse qui imprime en Chine et qui le fait parce qu'il édite des livres Pop-up. Il a du mal à les faire imprimer ailleurs et à un coût aussi faible. Il y a indéniablement des questions économiques et, nous, on aide les acteurs les plus fragiles. Il y a entre trois cent et quatre cents lieux d'édition dans la région et on ne référence que cent trente éditeurs.

Parmi ceux-ci, entre cinquante et quatre-vingts éditeurs ont une pratique professionnelle avec une diffusion et une distribution organisées, ce qui est un des critères nécessaires aux éditeurs pour qu'on les soutienne. C'est paradoxal car on est justement censés aider ceux qui n'ont pas les moyens de se payer les services d'un diffuseur-distributeur. Cependant, les libraires ne veulent pas d'éditeurs qui n'ont pas une diffusion organisée parce que c'est beaucoup plus de choses à gérer. Un diffuseur peut représenter cinquante éditeurs à travers son catalogue, c'est plus facile pour les libraires que de voir passer cinquante éditeurs individuellement en une journée.

Aujourd'hui, on remarque que les petits éditeurs indépendants, ont de plus en plus de mal à être en librairies. Je disais précédemment que la librairie avait une responsabilité historique et je le pense vraiment. La librairie se porte de mieux en mieux parce qu'elle est mieux gérée qu'avant, parce que les gens qui reprennent des librairies aujourd'hui savent gérer des commerces. Ce sont de très bons gestionnaires, même si la librairie reste le commerce de détail le moins rentable. La marge n'est que d'un pourcent donc on ne devient pas libraire pour gagner de l'argent. J'ai travaillé pendant longtemps en librairie en région parisienne et je trouve que les librairies sont des commerces extrêmement bien gérés. Ils ont besoin de livres qui se vendent bien. Et si je dis que 15 % des titres font 80 % des ventes, ce n'est pas pour dire que tous les mauvais livres se vendent sur Amazon et que tous les bons livres se vendent en librairies et sont publiés par des petits éditeurs indépendants qui font des choses formidables. Ce n'est pas vrai. Par exemple, pour un certain nombre d'éditeurs indépendants avec qui nous travaillons, le point crucial du mois est le jour où Amazon règle ses achats. Ça veut dire qu'il y a toute une partie de l'édition indépendante qui, aujourd'hui, dépend d'Amazon. On ne le dit pas mais c'est la réalité. Dans la région, on a beaucoup d'éditeurs de niche qui vivent d'Amazon parce qu'ils n'arrivent plus à être sur les tables des libraires.

FR ♦ Nicolas Vieillescazes — des Éditions Amsterdam qui construisent un catalogue engagé et militant — nous disait qu'Amazon est devenue une véritable opportunité pour vendre son fonds en dehors de ses nouveautés.

LB C'est une réalité pour beaucoup d'éditeurs indépendants parce qu'il y a peu de fonds dans les librairies et peu de librairies en soit. C'est caricatural car il y a plein de librairies à Lyon et à Paris mais on ne peut pas toujours raisonner avec Lyon et Paris, tout comme on ne peut pas penser les bibliothèques en ne prenant en compte que la **BPI** et la Part-Dieu.

Oui, il y a beaucoup de bonnes librairies mais, si on prend l'ensemble des canaux de ventes du Livre, les librairies indépendantes représentent environ 20 % des ventes, les grandes surfaces culturelles font un peu plus de 20 % des ventes et les grandes surfaces alimentaires ont vu leur taux de vente baisser à 15 %. En revanche, sur Internet, les ventes montent, puis il y a la vente par correspondance (**VPC**) et les clubs de livres. En ce moment, il y a eu tout un débat lié à cette question : est-ce qu'on doit aider les éditeurs à avoir des sites de vente directe ? Depuis les années 1980, notre discours idéologique dit qu'il faut que les ventes de livres se fassent en librairies. C'est un cercle vertueux qui existe de moins en moins : l'auteur écrit le livre qui va être travaillé par un éditeur avec qui il a un contrat ; puis l'éditeur confie le livre au diffuseur et au distributeur afin qu'il soit placé en librairies avant d'être acheté par des bibliothèques.

Aujourd'hui, les libraires ont compris l'importance de la vente en ligne, surtout en 2020 quand ils ont été soumis au *click and collect.* Cette année a été catastrophique pour l'édition, pour la bibliodiversité et pour l'édition indépendante. En 2020, les libraires ont gagné de l'argent sur la biographie d'Obama ou des ouvrages similaires mais ils n'ont plus vendu de littérature pointue. Ce qui fait vendre, c'est la proximité, le conseil et le contact.

Heureusement, en 2020, les gens se sont rendu compte que c'était agréable d'avoir un magasin à proximité. Ainsi, une nouvelle clientèle a débarqué en librairies, avec des exigences parfois difficiles à satisfaire mais c'est tout de même positif. Nous avons parlé de l'augmentation des ventes de livres de 12,5 % en 2021. Il n'y avait plus d'augmentation des ventes avant cela, on était en stagnation. Il y a peu encore, tout le monde disait que le Livre ne se portait pas bien. Maintenant, paradoxalement, je vois mes collègues du cinéma en pleine dépression tandis que nous nous portons bien, hormis les conséquences écologiques de tout ce fonctionnement sur notre avenir et cette question de lecture cursive de textes longs chez les jeunes générations. En effet, il y a un vrai enjeu pour faire revenir les jeunes dans les librairies et travailler vers les publics du futur, les libraires l'ont compris. Je pense que la librairie a une vraie responsabilité par rapport à cette bibliodiversité. C'est elle qui peut défendre des livres qui ne se vendent pas tout seul.

FR ♦ Pourtant, les libraires renvoient cette responsabilité de l'éditeur.

LB C'est représentatif de la chaîne du Livre. Il y a trois ans, juste avant un salon du Livre à Paris, Antoine Gallimard a publié un long article dans *Le Monde* dans lequel il dit que la surproduction est vraiment un

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

gros problème. Il dit également que Gallimard n'y est pour rien parce qu'ils ne sortent que quatre cents nouveautés, c'est vraiment drôle à lire. Il y a une surproduction mais ce n'est surtout pas la faute de Gallimard, ni d'Éditis, ni de Hachette. Généralement, l'éditeur en veut au libraire de ne pas prendre ses livres. Et l'auteur râle parce qu'il ne prend que 8 % sur la vente et qu'il n'arrive pas à manger.

Il y a des éditeurs intéressants en région. Actu**SF**, par exemple, est un éditeur de science-fiction qui est au conseil d'administration de l'agence et qui s'engage sur la rémunération des auteurs. Ils ne font jamais de contrat d'auteur à moins de 10 %. Terre Vivante est un autre exemple, c'est une maison d'édition axée sur l'écologie qui se situe dans l'Isère aux pieds du Vercors. En 2011, les éditeurs de Terre Vivante ont été les premiers à faire l'analyse du cycle de vie du Livre, c'est-à-dire à réfléchir au poids des décisions éditoriales concernant le papier, le transport, etc.

C'est paradoxal car, aujourd'hui, ce sont les petits éditeurs indépendants qui décident de sortir moins de livres. Le problème, c'est qu'il y a une augmentation du nombre de romans prévus à la rentrée littéraire 2022 de 4 %. C'est la première fois qu'on voit autant de livres à la rentrée littéraire. Pourtant, pendant le confinement, tout le monde disait « Dans le monde d'après, on publiera beaucoup moins. Il faut se raisonner. On ne peut pas continuer à envahir le marché comme ça, etc. » Puis, à l'automne, les éditeurs ont publié un nombre ahurissant de titres, surtout des gros calibres. L'année 2021 a été une année exceptionnelle avec un nouvel Astérix vendu à un million et demi d'exemplaires et une augmentation des ventes de mangas de 58 % grâce au pass culture. La librairie a été et est toujours très soutenue. Le **CNL** a accordé vingt millions d'euros d'aides aux librairies en 2020, ce qui est plus que pour l'édition et les bibliothèques qui souffrent de la baisse des budgets d'acquisition de 10 % à 20 % depuis ces dernières années. On n'en parle pas mais, de toute façon, on ne parle pas beaucoup de culture dans les campagnes électorales alors que le Livre est la grande cause nationale.

FR ♦ On va laisser du temps pour des questions mais j'aimerais finir sur les initiatives en faveur de la lecture au sein de l'agence.

LB Notre point de départ est de se dire qu'un jour il n'y aura plus de lecteurs dans les librairies. De plus en plus de gens se disent qu'il faut absolument que les jeunes générations relisent des livres en papier donc il y a énormément d'actions. Je ne vais pas parler du pass culture mais on a un beau pôle d'actions culturelles, comme dans beaucoup de structures. On essaye de faire quelque chose, on est notamment opérateur du dispositif « Jeunes en librairie » que je trouve intéressant. Ce dispositif fait partie du plan de relance qui fait suite à la crise de 2020. Le plan de relance représente quelques milliards d'euros tandis que plusieurs millions d'euros ont été confiés au monde de la culture et à celui du Livre.

« Jeunes en librairie » consiste à soutenir les projets des enseignants et permet à des jeunes collégiens et lycéens — en 4e, 3e, 2nde générale, en filière professionnelle, agricole ou en apprentissage — de découvrir la chaîne du Livre. Ils peuvent rencontrer des libraires, des auteurs et des éditeurs, visiter un festival du Livre — littérature ou jeunesse — ou aller en bibliothèques. Ils bénéficient également d'un chèque Lire de trente euros chacun. Grâce à la période de pandémie, on a reçu un budget de sept cent mille euros pour mettre en place ce dispositif dans la région Auvergne-Rhône-Alpes, je n'aurais pas imaginé cela possible deux ans auparavant. Environ dix mille six cents élèves de toutes les régions bénéficient de ce bon d'achat. Le bon d'achat motive beaucoup les enseignants, on a reçu sept cents demandes. En ce moment, on gère quatre cent vingt projets sur la région. Sur ces quatre cent vingt projets, il est intéressant de noter que trois cent d'entre eux ne concernent pas seulement le libraire mais aussi l'auteur à travers des ateliers.

Notre but est de faire découvrir la chaîne du Livre, tout comme vous lors de ce séminaire. On veut faire découvrir ce domaine à des jeunes plutôt éloignés de la chaîne du Livre qui vont éventuellement en bibliothèques mais pas en librairies. Les festivals ont un rôle très important à jouer sur cette question car c'est un lieu de proximité pour les jeunes, l'aspect événementiel résonne en eux et les attire. Puis il y a toutes les actions culturelles qu'entreprennent les fêtes du Livre, elles permettent un mode de socialisation différent par rapport au Livre. Villeurbanne est un exemple de travail de fond sur des publics éloignés, on accompagne ce type de dispositif.

En Auvergne-Rhône-Alpes, il y a un Pôle Ressource d'éducation artistique et culturelle (**PREAC**) sur la littérature, c'est le seul en France. On produit de la ressource et de l'information pour les enseignants sur les livres et lectures, puis on fait en sorte que les auteurs viennent à la rencontre de collégiens et de lycéens car les rencontres créatives d'auteurs créent toujours des choses intéressantes — des prix lycéens, par exemple celui des lycéens apprentis. Il y a soixante-dix rencontres qui se déroulent en ce moment dans toute la région et des lecteurs décernent un prix **BD**, un prix roman, etc. Tout cela crée de la rencontre et de la familiarité avec le Livre, les auteurs, les dessinateurs, etc. Ce sont des gens comme tout le monde finalement. On garde espoir.

CITÉ ANTHROPOCÈNE

L'éditeur et le designer : une complicité au service de la transmission

2029 Janvier
Le Rize

Intervenants
AL Anaïs Lancrenon, designer graphique
LB Lize Braat, éditrice, Éditions des Musées de la Ville de Strasbourg
GR Grégoire Romanet, designer graphique, scénographe
MT Marine Touret, éditrice, Éditions des Musées de la Ville de Strasbourg
FR ♦ Florence Cortat Roller
SP1 Spectateur 1

FR ♦ À travers ce séminaire, nous souhaitons parler de la relation entre les différents acteurs du Livre. Aujourd'hui, nous allons aborder les liens entre designer et éditeur. Nous recevons deux personnes des éditions Musées de Strasbourg, Lize Braat et Marine Touret, ainsi que Grégoire Romanet et Anaïs Lancrenon, tous deux designers graphiques.

Lize et Marine, vous travaillez au sein des éditions des musées de Strasbourg qui publient une quinzaine de livres par an — des guides, des beaux livres, des albums. Ces ouvrages permettent de découvrir les collections et les expositions temporaires des 11 musées de Strasbourg — musée des Arts Décoratifs, musée d'Art Moderne, musée d'Art contemporain, musée des Beaux-Arts, musée Tomi Ungerer, musée zoologique, etc. Lize, vous avez un cursus qui croise lettres et arts plastiques avec une spécialisation en édition. Vous vous êtes orientée vers le livre d'art pour concilier cet intérêt entre le texte et l'histoire des arts. Marine, ce sont tout d'abord l'Histoire puis l'histoire de l'art et la muséographie qui vous ont emmené vers le monde des musées. Après des expériences de coordination d'exposition et de médiation, vous avez rejoint le service des Éditions des musées de Strasbourg. Ce service éditorial est un des rares départements éditoriaux d'institutions muséales en région. Nous tenions à vous inviter car nous avons pu observer que vous développez une politique exigeante, tant dans le fond que dans la forme — design graphique, impression et façonnage sont très soignés. Depuis quelques années, vous avez cette volonté de vous ouvrir à un public plus large, notamment par la création d'ouvrages dont les prix de vente sont plus accessibles. Vous militez pour une édition publique de qualité professionnelle, financièrement responsable et créative. En parallèle de vos activités, Lize, vous avez mené des missions de coordination éditoriale, de formation de professionnels de la culture aux enjeux éditoriaux, mais aussi de sensibilisation à la chaîne du Livre et au métier d'éditeur auprès des étudiants en art.

Grégoire Romanet, vous êtes graphiste et scénographe. Vous envisagez le design graphique et la scénographie comme des pratiques complémentaires où chacune, avec ses outils propres, tente d'apporter des solutions adaptées à un contenu, à un contexte. Vous avez étudié à l'École des arts décoratifs de Strasbourg puis vous avez travaillé au sein de l'atelier de création graphique de Pierre Bernard. Ensuite, vous avez poursuivi vos activités en tant qu'indépendant pour des institutions culturelles, des associations, des éditeurs ou des artistes, toujours avec ces mêmes passions du langage, du signe, de l'économie et du matériau de l'espace. Avec Marine et Lize, en 2021, vous avez réalisé le catalogue *Fantasmagorie* qui accompagnait une exposition au Musée Alsacien de Strasbourg. La jaquette de ce catalogue, à travers des choix typographiques soignés, propose un fac-similé à l'échelle un d'une affiche historique annonçant une représentation de fantasmagories à Strasbourg en 1820.

Nous recevons également Anaïs Lancrenon, designer graphique indépendante depuis 2011. Vous avez été formée à l'École Olivier de Serres et avez travaillé au sein de cet atelier de création graphique dirigé par Pierre Bernard, tout comme Grégoire Romanet. Vous y avez mené différents projets de communication visuelle et d'édition, notamment pour le Centre Pompidou, le Centre national du Cinéma et de l'Image animée (**CNC**) et les Éditions Dominique Carré. Aujourd'hui, vous intervenez dans des domaines très variés, au sein de petites comme de grandes structures — les Éditions du musée des Arts décoratifs, Paris Musées, les éditions du Centre Pompidou, la Réunion des musées nationaux (**RMN**). Vous précisez que votre travail de conseil et de création résulte d'une rencontre et d'un échange permanent avec le commanditaire. Il s'agit du cœur de notre sujet. Vous avez imaginé un livre pour les éditions Musées de Strasbourg qui s'intitule *De Giotto à Goya. Peintures italiennes et espagnoles du musée des Beaux-Arts de Strasbourg*. C'est un titre intéressant dans sa forme puisqu'il présente à la fois un riche corpus d'images

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

et, sur la couverture, un marquage à chaud doré qui s'imprime comme des stigmates sur le buste nu de Saint-Sébastien.

Nos quatre invités sont présents pour nous expliquer et nous montrer comment la relation que designer graphique et commanditaire peuvent construire dans la conduite d'un projet éditorial peut, finalement, amener les projets éditoriaux vers des territoires et des échanges riches et vertueux. Je tenais à ouvrir cet échange par ces mots de Sophie Millot : « Ce qu'on sent dans les livres, c'est qu'il n'y a pas d'un côté un éditeur et de l'autre une personne qui dessine. Il y a comme une coïncidence. Jamais l'un ne l'emporte sur l'autre. Jamais l'un ne joue à l'autre. Éditeur, dessinateur et texte ou auteur, lorsque les livres sonnent juste, les trois sont au travail. » Le terme « dessiner » est employé par Sophie et Philippe Millot pour qualifier le travail du designer. Comment envisagez-vous, les uns et les autres, la manière dont peut se jouer cette relation entre l'éditeur, le designer et l'auteur ou le texte ?

AL J'envisage cela comme un moment de confiance mutuelle et d'échange avec l'éditeur. En général, quand on a une commande, on a d'abord une réunion avec toute l'équipe qui s'occupe du livre, donc aussi bien les directeurs de musées que les commissaires, l'éditeur et le correcteur. Il y a un panel de métiers qui va travailler sur l'ouvrage donc j'envisage ce travail comme un travail commun. Ce n'est pas mon livre, c'est une conception commune et chaque personne a quelque chose à y apporter. Je ne l'envisage pas du tout comme un combat mené par le graphiste pour imposer ses choix. On construit plutôt un espace bienveillant, du début jusqu'à la fin. Il y a parfois un rapport de force mais tout est possible quand l'éditeur connaît le métier et qu'il a cette volonté de partager l'expérience.

GR Je vais rebondir sur ce que dit Anaïs. Pour moi, le livre est aussi une histoire d'arrangements, dans une certaine conjoncture, entre différents acteurs. Pour un sujet, tout doit converger vers la réalisation d'un objet fini. C'est une dimension qui est primordiale pour nous. Tous ensemble, on doit faire en sorte que tout s'articule vers un objet dessiné et fini. Il y a donc une importance assez fondamentale entre la forme et le fond. Comme l'a dit Anaïs, on va travailler en équipe, d'où l'importance pour les designers d'être présents dès le départ du projet parce qu'on ne peut pas construire une forme sans un fond. Faire un livre, c'est un long processus qui est partagé et qui mérite d'avoir un bon cadre de travail.

FR ♦ Depuis dix ans, les Éditions des Musées de Strasbourg travaillent avec les plus grands et les plus talentueux designers français. Lize et Marine, comment envisagez-vous la relation éditeur-designer ?

LB J'aimerais préciser quelque chose qui crée d'emblée des circonstances particulières de rencontre. Il y a cinq-six ans, nous avons fixé la règle de confier chacun de nos projets éditoriaux à des graphistes différents à chaque fois. Nous souhaitions être justes, en tant qu'éditeur public, du point de vue de la mise en concurrence des gens à qui l'on confie les commandes. Nous avons adopté ce principe il y a déjà quelques années, ce qui fait que nous changeons d'interlocuteur(s) à chaque projet. Nous nous privons des avantages que constituent la collaboration à long terme et la connaissance réciproque des interlocuteurs mais c'est aussi un avantage de travailler sur une temporalité un peu ramassée. Nous faisons la rencontre de quelqu'un à chaque fois. J'ai une métaphore un peu scabreuse pour parler de la relation éditeur-designer. Je pense qu'elle est assez pertinente dans notre contexte de masques — puisqu'on est tous masqués. J'ai eu l'occasion de rencontrer Emerick Charpentier, diffuseur chez Interart, et il a parlé avec son masque tout le temps de notre échange. C'est la première étape de notre rencontre avec un designer, c'est-à-dire qu'on rencontre quelqu'un sur la base des travaux qu'il a déjà réalisés, on voit ses yeux et ce qu'il a déjà fait. À partir de cela, on imagine le bas de son visage. Puis il enlève son masque quand il nous envoie sa proposition et on se dit qu'on n'imaginait pas ce bas de visage sur cette personne. On est un peu déstabilisé puis on continue la conversation. Dans notre rapport avec les designers, il y a cette idée. Quand on travaille régulièrement avec des graphistes, on constitue d'emblée des réponses à ce qu'ils vont nous proposer car on sait à quoi être attentif. Le designer s'imagine ce qu'on attend de lui aussi, il y a quelque chose de non formulé avant la réponse concrète. Je pense qu'effectivement il y a la confiance, mais l'étape d'après est la surprise. La surprise et le jeu peuvent arriver s'il y a une confiance déjà établie mais le contexte particulier de changer d'interlocuteur(s) à chaque fois stimule ces aspects.

MT Quand on commence à travailler sur un livre avec un graphiste, nous avons une commande qui nous a été faite. Parfois nous prenons la décision de lancer un projet mais le plus souvent, on doit faire le catalogue de telle exposition avec tels textes, telles œuvres, etc. On a des contraintes à donner au graphiste avec qui on va travailler. Quand on reçoit une proposition qui peut nous surprendre, on peut tout de même construire sur cette base. Les échanges donnent lieu à des choses auxquelles on ne se serait attendu ni les uns ni les autres. Je crois qu'on a non seulement la confiance, mais aussi le respect de ce qui va nous être proposé. On n'a pas des attentes extrêmement précises quand on commence à travailler avec des graphistes. On projette des choses, bien sûr, à partir de ce qu'on a vu de leur travail, mais on ne formule pas de demande extrêmement précise sur la forme que doit prendre l'ouvrage.

FR ♦ Vous avez plutôt une posture d'écoute.

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

MT Le mot « rencontre » est bien parce que je pense que chacun donne sa partie d'information pour que quelque chose se forme à la fin. Dans l'ensemble, mieux c'est équilibré et meilleur est le résultat.

FR ♦ Et vous, Anaïs et Grégoire, quelle posture adoptez-vous dans le projet ?

AL Pour rebondir sur l'idée de surprise, j'ai tendance à me nourrir du sujet après la première réunion de présentation en lisant beaucoup et en cherchant des images. Pendant quelques semaines, c'est un temps de conception pour moi. Le projet a besoin de mûrir. Petit à petit, mes recherches hasardeuses permettent de trouver une police de caractères avec laquelle je souhaite travailler. La recherche typographique est mon point de départ, c'est la partie la plus importante pour moi. Une fois que j'ai fait toute cette recherche, je la présente au commanditaire. Je ne présente jamais la mise en page telle quelle, c'est-à-dire les maquettes de principe pour les pages de chapitre, d'intérieur et de couverture. Je présente d'abord mon cheminement de recherche avec des images ou des mots-clés qui m'ont servi à la conception, je trouve ça très utile. Pendant les trois-quatre semaines de conception, j'ai besoin de m'approprier mes choix typographiques et de les aimer, ce qui n'est pas toujours le cas. Parfois, il y a des typographies qui vont totalement me rebuter mais qui s'intègrent bien au projet. Je passe beaucoup de temps à préparer cette présentation graphique pour que les éditeurs puissent comprendre ce qui m'a amenée à choisir telle typographie et pour qu'ils puissent se l'approprier en peu de temps. Je ne présente pas un objet fini, mais plutôt une démarche. Cette façon de procéder m'a énormément aidée à cadrer mon travail, je pense que c'est aussi un outil très important pour le client car cela crée une base d'échanges.

FR ♦ Grégoire, avez-vous cette même approche didactique quand vous présentez votre projet aux commanditaires ?

GR J'aimerais revenir sur ce que disait Lize, le contexte est très important. Être choisi en tant que designer, sans passer par la mise en concurrence, c'est déjà un cadre extrêmement particulier. On est en confiance car on nous confie un contenu. On a donc une double responsabilité : rendre intelligible ce contenu et, comme le disait Lize, créer la surprise. Il y a une double attente, c'est un travail qui se situe entre la compréhension d'un sujet — donner à lire quelque chose de clair — et l'aspect surprenant et insolite de notre proposition. Il faut que le livre fonctionne à ce moment donné et se dire que si l'on refait le livre dix ans plus tard avec le même contenu, il ne serait pas le même. Personnellement, j'ai parlé du livre comme un objet mais, en tant que scénographe et designer, je vois aussi le livre comme un espace. À travers la narration, on déploie un contenu dans l'espace du livre que l'on parcourt avec les yeux et que l'on manipule avec les mains. Tout cela crée en nous un terrain de jeu formidable où l'on va trouver le rythme et la teneur de l'objet. Tous ces éléments doivent s'articuler dans la relation éditeur-designer. Je crois beaucoup en la pédagogie mais on est aussi à égalité parfois, on partage les mêmes cultures ou des cultures assez proches. Souvent, il n'y a pas forcément à refaire tout un travail d'éducation. Je dirais que c'est plutôt un travail de confiance. En fait, on s'attend tous à être surpris, à redécouvrir le contenu, aussi bien du côté de l'éditeur que de celui du designer.

LB Afin de donner quelques précisions, les collaborations que l'on a menées avec Anaïs et Grégoire se sont passées dans des circonstances très différentes. Anaïs a travaillé sur un catalogue de collection des peintures italiennes et espagnoles du musée des Beaux-Arts de Strasbourg donc il s'agissait d'une typologie de livres très traditionnelle. C'est un catalogue raisonné de textes et de rubriques bibliographiques historiques de toutes les œuvres d'une collection particulière, avec un appareillage critique extrêmement traditionnel. Il y a des contraintes de contenu et des attentes très importantes. Comme le disait Marine, on est des intermédiaires. Les conservateurs responsables de collection ont déjà des attentes sur la forme que peut prendre ce livre donc le champ de surprise était peut-être moins ouvert qu'il l'était pour Grégoire. Pour lui, c'était un catalogue d'exposition dont les commissaires nous ont dit « Surprenez-nous. » Les circonstances étaient différentes. En repensant au livre d'Anaïs, dans son contenu, il y a un soin apporté aux reproductions mais ce n'est pas forcément du champ d'Anaïs. Il y a surtout quelque chose de très soigné dans le choix typographique et la lisibilité recherchée. Pour l'anecdote, il y a un choix éditorial que je n'ai pas vraiment assumé. En effet, les reproductions ne sont pas sur la belle page. Dans ce type de livres, on met généralement les images en grand format sur la belle page (à droite) parce que c'est la page qu'on a tendance à lire. C'est une proposition d'Anaïs qui n'a pas vraiment été relevée par les conservateurs à l'époque. J'avoue que, juste avant l'impression, j'ai dit à ma collègue que je n'étais pas convaincue et qu'il fallait mettre les images en page de droite. Elle a refusé et je me suis demandé si nous avions pris la bonne décision. Finalement, au sein de ce catalogue traditionnel, il y a cette espèce d'incongruité maximale que les images soient en page de gauche, autant au niveau de l'organisation des contenus, que de la nature des textes et des annexes, etc. Je ne sais pas si cela a été relevé par les lecteurs ou les libraires mais, au final, cela n'a gêné personne à part moi.

FR ♦ Ce que tu dis est en lien avec le fait d'accepter une vision du designer, de manière consciente ou pas.

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

LB Effectivement, c'est un choix que j'ai accepté en amont et, même si j'ai pensé que ce n'était pas une bonne idée au cours du projet, j'ai fini par m'y faire et j'en suis assez contente car c'est aussi la pratique qui ajuste notre perception des productions. Aujourd'hui, j'accepte plus facilement les propositions qu'on me fait car j'ai appris à prendre de la distance. Un livre a une durée vie relativement réduite — la moitié part au pilon. Je dirais presque que, ce qui prime, c'est la qualité de l'expérience qui a été menée avec l'ensemble de l'équipe. La qualité de l'expérience tient du fait de percevoir une proposition comme cohérente parce qu'on fait appel à quelqu'un de compétent qui est engagé dans le projet qu'il nous soumet. Cette cohérence est acceptée comme telle et on ne pinaille pas sur des questions soit secondaires, soit extrêmement importantes, comme ce choix de mettre les images en page de gauche. Avec l'expérience, je me dis que c'est une proposition faite à un moment donné qui prend forme à travers les discussions donc il faut la prendre comme elle vient.

GR Pour rebondir sur cette histoire de page de gauche, je pense justement que ce genre de démarche est essentiel. Par exemple, il suffit parfois d'un simple décalage pour donner des choses à lire. On parlait de pédagogie, c'est justement ce genre de choses qui ne peuvent pas s'expliquer. Ce sont des choses qui peuvent parfois passer par le stade de l'inconscient et devenir réelles d'un coup. Personne ne s'en rend compte mais c'est essentiel. Cela vient du travail en amont fait par le designer qui soulève des questions importantes et qui réfléchit à la pratique même de la lecture. On est dans une économie de moyens pour donner des choses à lire.

LB Cette histoire de belle page est assez significative finalement, c'est subversif dans l'approche de l'histoire de l'art. Qu'est-ce qui prévaut entre la contemplation de l'œuvre et la production du texte, du livre, de la biographie et des références ?

FR ♦ Ce qui est intéressant dans ce que vous dites, c'est le questionnement autour des codes établis en termes de lisibilité et de mise en page. Le travail étroit entre éditeurs et designers donne l'occasion de réfléchir sur ce sujet.

Comment la notion du temps et l'économie du projet impactent votre travail et votre relation éditeur-designer ?

AL Je me considère comme privilégiée parce que je travaille pour des institutions publiques et des musées qui accordent des temps de conception très longs. J'ai déjà travaillé pour des éditeurs privés qui demandent de livrer le projet en une semaine, ce n'est pas le même travail car on a tendance à faire ce qu'on sait faire lorsque l'on a moins de temps. Il est aussi difficile de concevoir un projet en un temps limité alors que l'on a plusieurs projets à la fois. Avec certains éditeurs, j'ai la chance d'avoir un long temps de conception, que j'impose aussi. Dès que j'ai les éléments pour travailler, je n'hésite pas à leur dire que j'ai besoin de trois semaines, voire un mois selon ma charge de travail. Il n'est pas toujours possible de respecter cette échéance. Cependant, une fois que tout est validé, qu'on passe vraiment à la réalisation et à la mise en page des textes, on peut travailler plus rapidement et se permettre de travailler tard le soir car ce n'est pas un temps de réflexion où l'on a besoin de faire mûrir le projet. Il y a deux étapes de travail très différentes : une étape lente d'expérimentation — personnellement j'ai besoin d'imprimer et de tester — et une étape de réalisation. L'étape de conception est vraiment liée aux commanditaires, ils ne nous permettent pas tous d'avoir ce temps de conception.

LB Pour nous, les éditeurs, le respect du planning est toujours un rêve. Il y a un temps minimum à accorder au projet mais aussi une date limite à respecter en ce qui nous concerne. Je ne sais pas si vous l'avez observé ces derniers temps mais il y a une forme de désorganisation dans l'édition, liée au contexte sanitaire. L'évolution technologique, notamment du côté de la mise en page, permet de produire très rapidement avant de laisser place à des temps creux où les choses sont arrêtées ou suspendues à la prise de décision de quelqu'un. Nous nous sommes rendu compte, pour nous comme pour les designers, que travailler de façon ramassée est presque plus confortable que d'avoir une année de conception parce que la question de l'énergie qui se dilue est très importante. On ne sait plus où on en est, ni où en sont les échanges, donc la dynamique s'essouffle, ce qui est extrêmement dommageable pour la qualité des projets. J'ai tendance à dire qu'il vaut mieux l'urgence que du trop mou, trop long.

MT Le juste milieu est bien aussi. Selon les projets, le temps que l'on va avoir est très variable. On est le maillon d'une chaîne et on dépend de plein de choses en amont. Parfois, on va avoir des délais très courts, le livre qu'on a fait avec Grégoire a été fait dans un temps record par exemple. Au contraire, reprendre des livres sur lesquels on s'est arrêtés très longtemps est complexe. On fait une proposition à un moment précis et, à partir d'un certain nombre de mois, je pense que l'on commence à remettre en question notre première proposition. C'est compliqué de faire évoluer quelque chose qui existe déjà, alors même que tout le monde a envie de changer complètement et de faire autre chose. Pour le coup, on essaye autant que possible de donner les trois semaines de conception graphique aux graphistes parce que c'est un moment

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

important. On continue de conserver ce temps de conception autant que possible mais on constate tout de même que les graphistes sont devenus extrêmement rapides pour la mise en page des contenus, c'est-à-dire pour l'étape de réalisation. Parfois, ils ont trois cents pages en quinze jours, ils ont coulé le contenu. C'est bien mais ça peut être déstabilisant, il faut qu'on arrive à ne pas prévoir les plannings en fonction de cette capacité de production rapide car ce ne sera plus tenable. C'est, paradoxalement, l'effet pervers des progrès techniques.

GR Comme l'a dit Anaïs, le temps est notre allié. On a besoin de temps pour bien comprendre un sujet. Le temps est souvent important dans notre travail de design, quand on conçoit une identité visuelle par exemple. On a besoin de comprendre les éléments, de les assimiler et de réagir assez rapidement par la création de formes. Les formes, il faut aussi les mettre à l'épreuve du temps parce qu'elles questionnent le contenu. On doit parfois ajouter, enlever, synthétiser, chercher, faire un point puis revenir sur certaines choses, etc. Ce travail d'équilibre demande effectivement du temps.

Le temps est également notre ennemi parce que plus on en a, plus on est susceptible d'en profiter. C'est la particularité du travail artistique : ce n'est pas une chose matériellement définie. Le temps qu'on passe sur le projet dépend aussi de nous et de l'exigence que l'on peut avoir. Pour le catalogue *Fantasmagorie*, avoir très peu de temps était assez agréable car j'aimais bien cette idée d'urgence. On a dû faire des choix rapides et on a pris un risque, c'était assez intéressant. Comme le catalogue a été fait lors du Covid, il n'y a jamais eu de grandes réunions au préalable avec tous les acteurs — le commanditaire, le musée alsacien. On a sauté quelques étapes et on a surtout travaillé en binôme. C'était assez confortable d'être protégé par les éditrices. On est venu me chercher, on m'a donné un cadre agréable et on m'a épargné d'être malmené — ça peut arriver. Quand il y a beaucoup d'acteurs, il peut y avoir des compromis et ça peut devenir complexe. Pour *Fantasmagorie*, nous n'avions pas beaucoup de temps mais nous avons accepté ces conditions particulières.

LB C'est effectivement l'interprétation que nous faisons de notre travail avec Marine. Nous sommes des intermédiaires entre ceux qui nous ont commandé le livre et les prestataires avec qui on travaille — graphistes, correcteurs, traducteurs ou photograveurs. On filtre les informations, sauf s'il y a une demande instantanée à traiter. Parfois, on demande au graphiste s'il préfère présenter lui-même le projet au commissaire ou s'il préfère qu'on fasse l'intermédiaire. La plupart du temps, il préfère qu'on fasse l'intermédiaire mais ce n'est pas toujours efficace. Selon la qualité de notre relation avec les commissaires, l'échange peut être compliqué. Si notre relation n'est pas très bonne, il vaut mieux que ce soit un tiers qui fasse la présentation du travail. Une fois, on a fait un pari avec un graphiste en se disant qu'il allait emballer tout le monde mais ça a été un échec cuisant. Donc, la plupart du temps, on filtre et c'est à ce titre-là que je dis qu'on ne pinaille pas parce que si on nous dit : « Est-ce qu'il ne pourrait pas faire une autre proposition sur la typographie ? » Notre travail, c'est de dire : « Non, c'est comme ça. » Là aussi, dans le temps, il y a quelque chose qui s'est développé dans ce qu'on a mis en place au sein des musées. Les prestataires commencent à accepter l'idée que nous sommes responsables du choix des graphistes et que nous sommes les seules à juger de ce qu'on peut leur demander comme adaptations. Ce n'est pas une position très confortable mais ça fait partie du métier. On a l'impression de préserver un confort de travail pour les graphistes ou les traducteurs.

MT Le fait est que moins nos commanditaires, quels qu'ils soient, ont de demandes sur la maquette, plus la maquette est réussie. Moins ils se mêlent des projets éditoriaux, mieux c'est. D'après nos expériences, c'est souvent le cas.

LB Effectivement, c'est un constat que l'on fait. Ce n'est pas si étonnant parce que tous nos interlocuteurs de musées fréquentent régulièrement le Livre et ont finalement des idées assez arrêtées — que l'on pourrait considérer comme relativement dépassées. Ils sont parfois hors sujet en se demandant ce qu'est un bon livre et ce qu'est la lisibilité — des gros caractères, des gros interlignages, etc. Il y a une demande très récurrente de remplir les blancs alors qu'ils sont censés être habitués au rapport entre plein et vide. Notre rôle, effectivement, est de faire cet intermédiaire et c'est parfois quelque chose d'assez pénible.

FR ♦ C'est vrai que tout le monde pense avoir une opinion du design parce qu'il fait partie de notre vie quotidienne. Je trouve que ce que dit Anaïs à propos de cette démarche de médiation et de pédagogie avec les commanditaires est intéressant. Finalement, Marine et Lize, vous vous situez comme des médiateurs vis-à-vis des musées et des conservateurs. Il y a un déplacement des rôles avec le cadre singulier que vous proposez.

Puisqu'on est dans la sphère publique avec les éditions des musées de Strasbourg, quel cadre peut proposer la commande publique ? Comment la commande publique peut soutenir la valorisation du design graphique ?

LB Il y a plusieurs aspects en ce qui nous concerne. La commande publique, ce sont d'abord des contraintes. La valorisation du travail graphique, son positionnement comme un travail d'auteur est défendu par les

graphistes depuis longtemps. Je pense que, grâce aux acheteurs publics, cela commence à rentrer dans les mœurs. La question que l'on peut poser est la suivante : si le design graphique est un travail d'auteur, est-ce que cette prestation doit être mise en concurrence ? Je ne sais pas si l'Alliance Graphique Internationale se positionne là-dessus.

FR ♦ Le Centre national des arts plastiques a édité un guide sur les bonnes pratiques de la commande publique. Il explique ce qu'est le design graphique et ce que peut apporter le design graphique dans le cadre d'une commande publique.

LB En tant qu'acheteur public, on est soumis au code des marchés publics. Il s'agit d'un code spécifique qui réglemente la façon de confier les projets à des prestataires privés. Ce code est défini par un service juridique différent selon les collectivités. Notre service juridique de Strasbourg est extrêmement zélé et veut absolument soumettre des achats, même les plus petits, à des mises en concurrence.

FR ♦ Ce cadre censé être vertueux peut parfois se retourner contre le projet en étant très emprisonnant.

LB Il est censé favoriser l'accès à la commande publique à tous les acheteurs et imposer sa transparence. Tout le monde doit pouvoir savoir quelle commande est passée et à quel prestataire elle a été attribuée. Normalement, on ne doit pas — c'est assez ambigu pour le design graphique — baser un critère d'attribution d'un projet sur ce qui a déjà été réalisé. Cela signifie qu'un designer graphique débutant peut avoir les mêmes chances qu'un designer graphique confirmé pour accéder à une commande publique. On n'est pas censés avoir le droit de sélectionner sur la base de références, ou alors ce critère de sélection doit être relativement faible par rapport à d'autres preuves qui montreraient la qualification du designer graphique — ce qui est laissé à la libre interprétation des services.

Le mauvais côté de cette commande publique est la quantité de travail administratif, il y a beaucoup de documents. La plupart des gens appréhendent cela, puis les indépendants se retrouvent dans l'incapacité matérielle de produire ces documents car ils n'ont pas suffisamment de temps pour le faire. Mécaniquement, cela favorise les grosses entreprises qui ont des secteurs spécifiques pour répondre à ce type de commandes. C'est formulé, constaté et affirmé par notre collectivité, et pas seulement pour nos commandes. L'exemple le plus récent qui nous a été donné est la commande d'instruments de musique pour l'Orchestre philharmonique de Strasbourg. Au lieu de pouvoir faire des commandes personnalisées, toutes les commandes d'instruments de musique sont confiées à une seule entreprise qui est en mesure de répondre à toutes les demandes du prestataire. Peu importe d'où provient l'instrument parce que, même si les marchés des instruments peuvent en être désolés, c'est mécaniquement impossible de confier cela à d'autres entreprises.

Notre administration permet de considérer des achats au sein d'une opération globale car, s'il s'agit d'une production en lien avec une exposition, on peut dire que le design graphique est un petit pourcentage du budget global de l'exposition. Dans ce cas-là, on peut avoir une procédure un peu plus souple que ce qu'on pourrait avoir dans un autre cas de figure. On n'impose pas facilement un designer graphique, on est quand même en concurrence sur la phase de devis et de portfolio. Cependant, les tarifs sont relativement normalisés donc ce n'est pas forcément le critère du prix qui est décisif. Puis on peut toujours argumenter en disant que le concurrent fait du *dumping*, c'est-à-dire qu'il propose un prix si bas qu'il ne reflète pas la valeur du travail d'un designer graphique.

Pour revenir sur le thème du séminaire « Éditer à l'heure de l'Anthropocène », notre collectivité — c'est une mairie verte — a décidé que le critère environnemental devait faire partie de toutes les consultations. On considère alors l'impact des transports et la certification pour se conformer à telle ou telle norme **ISO** et environnementale. Dans les faits, c'est difficile à mettre en place et un peu pernicieux car les graphistes peuvent être retenus grâce à leur très bon critère environnemental dû uniquement au fait qu'ils sont sympathiques et qu'ils éteignent leur ordinateur quand ils partent.

FR ♦ On part de loin parce qu'il y a cette pratique de demander des propositions non rémunérées aux designers pour qu'ils soient retenus dans le cadre d'appel d'offres, ce qui était très récurrent dans les années 2000. À ce propos, vous avez mis en place une note d'intention que je trouve particulièrement intéressante. Vous consultez trois designers qui font une ligne d'intention pour trois ouvrages, en partant du principe que vous allez confier un ouvrage à chacun dans tous les cas. Celui qui a la proposition la plus pertinente par rapport au texte et au contenu était chargé de designer l'ouvrage.

LB Les acheteurs publics bricolent tous des solutions. Les musées Pompidou ont d'ailleurs décidé de constituer un pôle de graphistes et de confier les projets par ordre alphabétique. C'est une forme arbitraire, chacun sait qu'il va recevoir quelque chose mais personne ne va décider de son projet.

FR ♦ Anaïs, combien de designers sont retenus dans cet accord-cadre ?

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

AL Il y en a beaucoup. Ces marchés ont beaucoup de qualités mais ce qui est difficile pour le graphiste, c'est de répondre à ces marchés. Quand on débute, ce sont des démarches très ingrates. Les DC1 et DC2 — candidatures aux marchés publics et déclarations qui soutiennent la candidature —, on n'a pas appris ce que c'était avant. Livrer des livres et s'occuper des documents demande énormément de temps aux graphistes.

Pour certains commanditaires publics, il faut avoir un chiffre d'affaires minimal sur les trois dernières années, ce qui limite l'accès aux projets. Si on n'a pas beaucoup d'expérience, on a très peu de chance d'être choisi. C'est extrêmement dommageable parce qu'un jeune graphiste qui sort de l'école ou qui a cinq ans d'expérience peut aussi amener de la surprise. Il ne connaît pas encore les codes des catalogues d'exposition donc il peut faire des propositions innovantes. Un jeune graphiste peut apporter des choses très intéressantes même s'il n'a pas d'expérience sur le papier, la fabrication, etc. Je trouve cela vraiment dommage de contraindre au chiffre d'affaires dans les marchés publics. D'autant plus que le chiffre d'affaires n'est pas du tout révélateur de la qualité des graphistes. Il y a des graphistes qui gagnent beaucoup d'argent parce qu'ils sont doués pour bien faire leur travail, d'autres parce qu'ils sont bons en économie. C'est un point qu'il faudrait améliorer dans les grosses institutions.

Personnellement, je travaille pour des institutions très différentes. Le centre Pompidou par exemple, est calqué sur le modèle de Paris Musées parce que des graphistes se sont rassemblés pour dire que leur marché n'allait pas. Ils ont lutté contre les mauvaises conditions des marchés. À la base, l'idée était de ne pas être en concurrence à chaque projet graphique. Finalement, ils ont été entendus et ils ont changé leur façon de travailler et leurs marchés. C'est une grande victoire parce que, petit à petit, on s'attend à une rémunération. Mais j'ai remarqué que les institutions ne fonctionnaient pas du tout pareil, comme la **BNF** ou la RMN — qui n'a pas de marché alors que c'est une institution publique. Il n'y a pas un fonctionnement commun à tous.

LB C'est vrai que c'est un peu paradoxal pour nous aussi. Comme la part administrative prend de plus en plus d'importance, il faut d'abord bien s'entendre avec les services juridiques des directions culturelles et avoir une forme d'inventivité dans les domaines qu'on ne connaît pas. On passe beaucoup de temps à réfléchir à quel montage on pourrait faire pour réussir à confier le projet à telle ou telle personne. Après, c'est normal que ce soit contrôlé parce qu'il y a eu des abus — des copinages, etc. Avec Marine, comme notre principe est de confier le projet à des graphistes différents à chaque fois, notre cadre est un peu établi. Mais que ce soit pour la conception graphique ou d'autres prestations, il faut imaginer des montages un peu bizarres pour pouvoir conserver l'équité alors que le principe est censé être équitable à la base. Finalement, ça se dérègle un peu tout seul.

GR Je travaille dans un cadre un peu différent, c'est-à-dire que je ne réponds pas à des appels d'offres. Mais, bizarrement, les institutions me confient des projets. Parfois, je suis contacté pour certains livres qui sortent d'un cadre particulier. Je ne sais pas comment ça arrive jusqu'à moi. Parfois, ce sont des coéditions avec d'autres éditeurs, etc. Les marchés régissent quasiment l'ensemble des projets mais, parfois, il y a des objets qui passent à travers les mailles et on ne sait pas pourquoi. D'un coup, il y a une autre conjoncture, un autre contexte économique, etc.

On parle des marchés publics mais le cadre mis en place par toute l'équipe éditoriale est exceptionnel. On ne retrouve nulle part ailleurs cette façon de faire des choix en amont du travail en fonction du sujet, de confier un projet dans l'attente d'être surpris, etc. En fait, tout ce que vous avez mis en place, Lize, c'est quand même exceptionnel. Quand vous parliez de chiffres et que vous disiez que vous vous occupiez uniquement de la transmission, je pense que c'est faux. Vous avez acquis une autorité, c'est-à-dire que votre modèle économique et la qualité de vos productions font autorité. Aujourd'hui, vous pouvez vous permettre de dire aux gens que telle décision n'est pas discutable, que d'autres le sont, etc. Les gens reconnaissent votre expertise. Vous avez fait un pari là-dessus mais c'est un pari dont vous récoltez les fruits. Je ne le vois nulle part ailleurs, sauf peut-être dans les relations que je vais avoir avec des éditeurs privés avec qui je travaille depuis longtemps. Avec eux, il y a une confiance parce que l'on travaille ensemble depuis une dizaine d'années mais, avec vous, on a été rapidement mis en confiance. J'ai tout de même eu quelques frayeurs quand il s'agissait de laisser échapper le projet et de vous laisser présenter le présenter au commanditaire. Ce n'est pas une chose à laquelle je suis habitué mais il faut savoir lâcher prise. Le dénouement a été très positif. On n'est pas simplement dans un cadre traditionnel de marché public, c'est un cadre qui fait autorité.

Il y a aussi la question de l'économie de moyens. On parle d'écologie, mais je pense plutôt que c'est une question d'économie. Du côté des éditions des Musées de Strasbourg, il y a aussi une volonté de la ville d'avoir une certaine vertu dans ces institutions. On en discute quand on fait des livres, par exemple du prix final à fixer pour qu'il soit abordable. On est conscients — les graphistes et les designers — que c'est important de réfléchir à ce type de questions. Le Livre, c'est une économie.

FR ♦ Finalement, l'éditeur peut agir quand il y a cette transparence avec le commanditaire. On arrive à comprendre tous les enjeux parce qu'il y a une lisibilité de tous les paramètres et on fait des choix ensemble.

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

RG On fait des choix en relation avec l'économie aussi. On n'est pas seulement là pour dessiner des petites formes. On s'inscrit dans cette économie, on en a conscience et on la défend.

LB Effectivement. Dans *Fantasmagorie*, ce sont des plaques animées — ce sont un peu les prémices du cinéma. C'est un cas particulier parce que Grégoire et nous n'avons jamais vu ces objets, nous avons travaillé à partir de photos. Il y a du mouvement et des histoires de superposition. Afin de créer la surprise, on avait envie de faire de la fabrication, de mettre du calque et d'utiliser plusieurs couches. Grégoire avait d'ailleurs fait des tentatives dans cette direction. Finalement, pour des questions de coûts, nous avons renoncé à cela et nous nous sommes reconcentrés sur un aspect qui nous intéresse particulièrement : la narration des images entre elles. Nous voulions revenir vers quelque chose de plus essentiel, de moins gadget si on peut dire, même si le livre objet peut être très joli. Finalement, la simplicité relative du façonnage a joué dans la qualité du dialogue des images entre elles. Se concentrer sur le rythme et renoncer à des amusements qui s'imposaient d'emblée était une bonne chose pour l'ouvrage.

SPI Lize et Marine, travaillez-vous avec des graphistes qui ont un même style graphique pour avoir une identité visuelle ou évitez-vous cela afin d'explorer des styles différents ?

MT On ne cherche pas du tout l'uniformité dans les travaux. Au final, notre production est assez cohérente mais ce n'est pas du tout une volonté de notre part. On ne demande jamais des formats spécifiques, ou très rarement quand le sujet l'impose. On travaille avec des gens qui ont des styles très différents, qui font des livres très différents, avec des institutions très différentes, etc. Ce n'est pas du tout un prérequis, mais il se trouve que l'ensemble est naturellement assez harmonieux.

LB C'est peut-être dû au fait de toujours travailler avec le même photograveur.

MT Oui, on pense que c'est dû au traitement des images et du façonnage parce que c'est important pour nous. On a une touche personnelle de façonnage un peu spécifique sur chacun des ouvrages et donc l'ensemble est assez cohérent.

LB On a l'air d'avoir l'esprit ouvert mais on choisit quand même des graphistes qui font des livres, même si ce n'est pas forcément le cas de Grégoire. Il me semble que son travail va plutôt vers la scénographie et vers l'ordre de l'amusement avec l'image. Mais à force de fréquenter des graphistes, on identifie assez bien leur terrain de jeux de prédilection. Anaïs nous a énormément parlé de scénographie car c'est par la scénographie qu'elle rentre dans un projet. Les graphistes ont différentes façons de s'emparer des projets. La question de savoir ce qu'on leur donne comme matériel est importante. Le mieux est d'en donner plein mais quand on n'a pas beaucoup de choses à donner en termes de textes ou d'images, il y en a qui s'emparent toujours de ce qui est à la marge — les vieilles photos brûlées par exemple.

C'est intéressant de changer d'interlocuteur car on commence à avoir une typologie assez vaste de méthodes de travail et de positionnement des graphistes. Anaïs disait : « C'est important. Je raconte la généalogie de la conception de mon projet. Je présente la typographie. » Le plus important dans cet échange, ce n'est pas tant de savoir quelle typographie elle a choisie et quelle relecture contemporaine elle fait d'une typographie ancienne — parce que c'est toujours le cas — mais de voir le cheminement de pensée. Le graphiste peut également présenter cela au commissaire ou au conservateur qui se sent légitimé dans sa position parce qu'il est amené à se prononcer sur une décision. C'est aussi de l'ordre d'une mise en scène. Cette dernière est assez amusante, parfois désolante. Elle fait aussi partie du plaisir de notre activité.

CITÉ ANTHROPOCÈNE

Le prescripteur : un passeur de savoirs

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

2022 Janvier
Le Rize

Intervenants

TB Thibaut Sardier, journaliste, président de l'association de développement du Festival international de géographie
PI Pascale Iltis, responsable du service presse et communication, Éditions La Découverte
GP Gérard Picot, fondateur et directeur artistique de la Fête du Livre Jeunesse de Villeurbanne et des Journées internationales du livre voyageur
VD ♦ Valérie Disdier
SP1 Spectateur 1
SP2 Spectatrice 2

VD ♦ Dans les premiers temps du Livre, la lecture fut réservée aux érudits, aux intellectuels, aux personnalités influentes. Il faudra attendre le **XVII**e siècle pour que la pratique de la lecture s'étende aux classes sociales élevées. D'ailleurs, lire était un signe distinctif de richesse car la grande majorité des ouvrages coûtaient cher. Au tournant du **XIX**e-**XX**e siècle, la lecture se démocratise. Puis il y a eu de nombreuses évolutions, notamment avec Jules Ferry qui rend l'école primaire obligatoire et gratuite mais aussi la multiplication des romans — qui devient un genre totalement expansif à partir du début du **XX**e siècle. Les méthodes de production ont également évolué, ce qui a provoqué la baisse du prix de l'objet, notamment à travers le livre de poche créé en 1953 — qu'on continue d'utiliser aujourd'hui. Les lecteurs venaient demander conseil à leur libraire qui était le prescripteur quasi exclusif et qui reste un prescripteur important. Mais aujourd'hui, il y a toute une série d'autres d'acteurs qui font la promotion d'un certain nombre d'écrits dans différents formats.

Pour parler de ce paysage protéiforme, j'ai le plaisir d'accueillir trois personnes. Pascale Iltis est responsable du service presse et de la communication des éditions La Découverte depuis presque trente ans. Thibaut Sardier est journaliste à Libération au service Idées, chroniqueur sur France Culture et Arte mais aussi président de l'association de développement du Festival international de géographie — plus connu sous le nom de **FIG**. Vous êtes également auteur car vous avez écrit un livre qui s'appelle *Quand la géo explique le monde : 30 phénomènes que vous ne connaissez pas encore*. Enfin, je suis ravie d'accueillir Gérard Picot qui est notamment le fondateur — en 2000 — et le directeur artistique de la Fête du Livre Jeunesse de Villeurbanne et des Journées internationales du livre voyageur depuis 2013. Il dirige de nombreuses manifestations publiques, des expositions, des livres et deux pages Facebook qui rencontrent un franc succès puisque Improbable Librairie et Improbable Bibliothèque compte quatre cent quarante-cinq mille abonnés et Petites Tranches Poétiques a vingt mille membres.

Thibaut Sardier, j'ai lu dans la presse que vous définissez votre travail comme celui d'un passeur de savoir.

TS Je n'ai pas trouvé de meilleure formule. Par rapport à la prescription, je pense qu'il ne faut pas négliger la personnalité des gens donc je vais parler de comment je me sens prescripteur dans mon travail. Quand j'ai la possibilité et le plaisir de parler — dans un festival ou dans les pages du journal — d'un livre ou d'une thématique qui m'apprend et me transmet des choses, je n'hésite pas à le faire. Au quotidien, dans la presse, il y a des livres qu'on est obligés de traiter parce que leur auteur est important et qu'il y a une attente du public. Puis, il y a la pression de l'actualité. Tout d'un coup, un thème arrive dans un débat public donc il faut arriver à s'en saisir et trouver un moyen d'en parler. Dans ce cas-là, vous êtes presque suiveur — même si ça n'empêche pas d'adhérer à certaines idées. Vous êtes réellement prescripteur quand vous parlez d'un livre qui est moins traité et moins visible que les autres, soit parce que sa thématique est considérée comme secondaire par rapport à l'actualité soit parce que c'est un petit éditeur et que le livre n'est pas bien identifié. Puis, vous le lisez et vous tombez sur un thème qui vous plaît et que vous avez envie de partager. Quand je réussis à en parler, je me sens prescripteur.

Dans cette idée d'être passeur, j'ai été prof, je m'occupe d'un festival et je suis journaliste. Le point commun de ces activités est de vulgariser, c'est-à-dire qu'il y a des thèses, des idées, des livres auxquels j'ai accès parce que je connais des attachés de presse donc je reçois des livres avant qu'ils sortent publiquement. Je m'en saisis et je décide d'en transmettre une ou deux idées à d'autres — le plus grand nombre possible — en simplifiant le contenu, afin qu'il soit accessible et qu'il donne envie d'aller se confronter à quelque chose de plus ardu. C'est en ce sens que je dirais que je suis passeur.

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

VD ♦ Je pense qu'on ne travaille pas de la même manière quand on travaille sur un journal quotidien et quand on travaille sur un festival annuel, ne serait-ce que par rapport au temps. Gérard Picot, que pensez-vous de cette question d'échelle de temps pour les festivals par rapport aux nombreuses nouveautés publiées et aux thématiques que vous choisissez ?

GP C'est un peu différent pour nous parce qu'on travaille toute l'année. C'est le thème qui va conditionner le festival — le thème de cette année est « Grandir ».

VD ♦ La Fête du Livre Jeunesse de Villeurbanne de 2022 se déroule en avril.

GP Oui, nous avons une première journée autour d'une seule illustratrice, Magali Le Huche, qui assez connue. Elle a reçu la Pépite d'or pour *Nowhere Girl*, un album remarquablement bien écrit autour de comment les Beatles l'ont sauvée de l'échec scolaire. Elle écrit également la série *Jean-Michel le caribou* pour les plus petits. Nous recevrons également Serge Bloch qui est une star internationale de la littérature jeunesse. On travaille en partenariat avec l'ensemble des acteurs culturels de la ville de Villeurbanne comme Jean Bellorini du Théâtre national populaire (**TNP**) ou l'École nationale de musique (**ENM**) — on va écrire un concert avec trente musiciens autour de l'album de Magali Le Huche.

VD ♦ Vous commencez à travailler sur le festival un an à l'avance et vous choisissez le thème à ce moment-là.

GP On annonce le thème un an à l'avance lorsqu'on ferme la Fête du Livre à 18h. La plupart du temps, on sait qui est l'invité d'honneur, puis on définit quels sont les quarante livres ou albums incontournables. Il peut y avoir Emmanuelle Houdart, une vraie grande star qui va venir à Villeurbanne, ou Claire Martin, qui n'a fait qu'un seul album et qui se demande pourquoi on l'a choisie. Je vais faire un peu de prosélytisme pour l'anthropocène et l'extinction : nous avons reçu le biologiste Jean-Baptiste de Panafieu l'année dernière.

VD ♦ Donc vous menez, comme Thibaut Sardier le disait, un jeu d'équilibriste entre des titres dont vous pensez qu'ils vont fonctionner et des titres que vous avez envie de porter même s'ils ne sont pas très connus ou qu'il s'agit du premier ouvrage de l'auteur.

GP C'est vrai que, quand on rencontre les profs et qu'on leur propose les quarante titres, 80 % d'entre eux choisissent les mêmes auteurs parce qu'ils les connaissent — Emmanuelle Houdart avait douze propositions par exemple. Cela a un peu changé car la Fête du Livre Jeunesse de Villeurbanne existe depuis vingt-trois ans, les gens savent que l'on met en avant des auteurs moins connus qui méritent d'être lus. Finalement, les quarante invités ont des interventions d'une journée ou deux journées en milieu scolaire. Il y a un vrai travail d'échange entre l'invité et le prof pour savoir quel sera le meilleur projet et qui l'accompagnera. On finance cela en achetant neuf mille euros de livres qu'on donne aux enfants pour pouvoir travailler la venue des auteurs.

VD ♦ Au **FIG**, votre thème est « Désert ». Vous le savez depuis la dernière édition ?

TS Oui, on l'annonce à la fin du festival précédent comme pour la Fête du Livre Jeunesse. On le fixe définitivement dans les semaines qui précèdent. Le Festival international de géographie a un grand salon du Livre mais ce n'est pas un festival centré sur les livres, c'est-à-dire qu'on ne choisit pas le thème de l'édition à venir en fonction de livres qu'on a précisément en tête. C'est plutôt l'inverse : on définit un thème puis on va sélectionner des propositions scientifiques qui viennent généralement du monde des géographes. Ensuite, on fait un travail de prospection dans la production récente en littérature et en sciences humaines et sociales pour voir ce qui colle à notre thème.

Le rôle prescriptif du festival se joue moins dans les livres que l'on choisit que dans ce que le thème va produire. C'est prescriptif dans deux directions différentes, ce qui est intéressant. C'est prescriptif pour le public parce que le thème « Désert » est assez évidemment géographique mais l'idée est de le décliner sous plein de formes différentes. On part du principe que le public va découvrir ce qu'est réellement un désert — au sens physique du terme. Il n'y a pas que le Sahara, il existe d'autres formes de désert qui ne sont pas intuitives. Il y a des déserts au sens plus métaphorique du terme, comme les déserts démographiques, sanitaires ou culturels. Le but est de se confronter à ces notions et de faire en sorte que ces objets créent des discussions à la fois dans le débat public et dans la composante spatiale — ce qui n'est pas toujours évident — en se disant que la géographie peut s'en saisir.

L'autre aspect prescriptif est ce que le thème du festival peut produire du côté de l'université et de la recherche. Pour « Désert », c'est difficile à dire pour l'instant mais nous avons vu les impacts de notre thème de l'année précédente « Corps ». C'était un sujet difficile parce qu'il y a peu de géographes qui travaillent spécifiquement sur le corps humain, mais aussi parce que l'arrière-pensée était d'évoquer — ce n'était pas lié qu'à ça — les questions liées au genre. Nous avons parlé des relations femmes-hommes, de leurs relations à l'espace, de la question des racisés, du handicap, etc. Nous avons eu des réactions assez

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

contrastées du point de vue du milieu scientifique au sens large. Les gens, au début, ont réagi comme le grand public en se demandant pourquoi c'était lié à la géographie. Ici, il y a un travail pédagogique qui consiste à dire : Ne jouez pas sur les mots. Vous savez, en tant que chercheur, que « corps » est une notion très vaste et que des géographes travaillent depuis longtemps sur la façon dont le corps perçoit l'espace. Puis, regardez les nouvelles générations de chercheurs et de chercheuses qui font de la géographie du genre. Le côté prescriptif vient aussi du fait qu'on espère que cet événement va permettre aux chercheurs d'exposer leurs travaux à une audience plus large et d'être prescripteur de ce qu'un thème comme celui-là peut déclencher pour les années à venir.

VD ♦ Pascale Iltis, vous travaillez au sein d'une maison d'édition, vous êtes plutôt entre le texte proposé par un auteur et la presse, les festivals, les libraires et les autres prescripteurs. La Découverte propose cent soixante titres par an, c'est assez considérable pour trente années d'édition et une trentaine de numéros de revue. Il y a eu une diversification importante des formats et des cibles avec des collections, des cahiers et des collaborations comme celle avec Mediapart. Vous avez également fait de grandes manifestations publiques, proches de l'événementiel, avec Bruno Latour et Michel Callon. Aujourd'hui, les maisons d'édition, en tout cas la vôtre, ont ressenti le besoin ou le désir — ou les deux — de se diversifier et d'avoir plusieurs cordes à son arc.

PI La Découverte est avant tout une grande marque qui compte plusieurs autres marques. Il y a le label Zones par exemple. C'est un label bien identifié qui porte des textes singuliers et originaux que l'on propose intégralement et librement sur le site de Zones. C'est un espace qu'on a voulu mettre à part avec l'accord des auteurs qui jouent le jeu. Nous avons un autre label qui s'appelle Les empêcheurs de penser en rond et qui porte sur les thématiques autour du vivant. Il y a aussi le label Dominique Carré, éditeur de beaux livres à caractère scientifique autour de l'architecture et de l'urbanisme. On a diversifié nos contenus à travers des marques comme celles-ci et des collections.

Ensuite, il y a une vingtaine d'années, le travail de médiatisation se faisait essentiellement par la presse et les libraires. Les libraires sont toujours incontournables parce qu'ils sont des prescripteurs et des relais très précieux. Notre travail, en tout cas de notre point de vue, était vraiment celui de la presse classique : un papier à écrire et une émission radio à faire. Aujourd'hui, le paysage s'est beaucoup transformé. La presse écrite est maintenant accompagnée d'autres supports devenus très stratégiques pour la promotion des livres comme les podcasts et les sites internet. Il y a des sites de qualité qui font des comptes rendus très pointus et dans des délais qui ne sont pas ceux des revues papier classiques. De plus, on retrouve également des sites comme Reporterre ou Terrestres qui relaient beaucoup de production, notamment autour des enjeux climatiques. Il y a tous les travaux sur le féminisme aussi, accompagnés par de nombreux médias comme les podcasts, principalement, mais aussi la presse féminine avec des versions en ligne et papier.

Les festivals sont un enjeu stratégique pour nous parce que c'est une façon d'incarner les textes et de permettre aux auteurs de porter leurs thématiques à travers des échanges entre des auteurs qui ne sont pas de la même discipline. On peut ainsi croiser des approches et des regards sur des sujets. On apprécie de travailler cela avec des programmateurs de lieux culturels et de festivals car c'est une façon de faire émerger des thématiques à travers des regards qui ne sont pas seulement ceux des auteurs mais aussi ceux de chercheurs et d'auteurs de fiction. Pour l'instant, nous n'avons pas beaucoup initié de grandes manifestations en notre nom propre mais nous travaillons de plus en plus avec Thibaut Sardier ainsi qu'avec La Manufacture d'Idées à Mâcon tous les ans. Nous tentons de trouver des lieux qui permettent d'incarner les textes et de faire entendre des auteurs dans des contextes et des approches différentes de ce qu'ils peuvent faire dans un média classique.

VD ♦ Nous avons eu un intervenant qui disait que les festivals avaient, très probablement et grâce à leur diversité, un rôle à jouer vis-à-vis des publics les plus éloignés de la lecture. Effectivement, il y a des publics qui fréquentent les festivals de livres et qui ne sont pas forcément ceux qui fréquentent les librairies ou les bibliothèques, surtout en période post-pandémie avec la surfréquentation des librairies. Livres Hebdo nous indique une augmentation du chiffre d'affaires moyen des librairies de 12,5 % contre une baisse de 8 % l'année précédente. L'aspect festival, c'est-à-dire multiformat, où on écoute, où on fait des rencontres et où on peut participer à un atelier correspondait à une attente du public, notamment un public éloigné du domaine de la lecture.

GP Il y a eu une étude faite par Math Sup il y a cinq-six ans sur les plus grands savants de Rhône-Alpes, il s'est avéré que 18 % des personnes qui fréquentaient la Fête du Livre de Villeurbanne n'étaient jamais allées ni dans une librairie ni dans une bibliothèque. C'est le jour où j'ai appris cela que j'ai compris que ce que je faisais était un peu utile. De plus, quand on sondait les élèves il y a vingt ans, il y avait environ deux élèves sur vingt qui étaient venus à la Fête du Livre. Aujourd'hui, dix-huit élèves sur vingt vont à la Fête du Livre.

VD ♦ Les élèves de Villeurbanne ?

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

GP De la métropole aussi, certains viennent de très loin. On a tout fait pour rendre le lieu agréable, ce qui n'était pas gagné à Villeurbanne. Il y a une certaine minéralité dans cette ville donc il fallait trouver une scénographie et faire un vrai travail de fond. Il fallait travailler sur le spectacle vivant, le théâtre et le spectacle de rue mais sans faire de concession sur la qualité. Cette année, on a signé avec l'équipe du photographe **JR** pour attirer du monde. On va faire six cents portraits de grande taille représentant des gens en train de lire. On travaille également avec des souffleurs commandos poétiques internationalement connus qui vont venir souffler des poèmes dans l'oreille des gens.

Ces événements n'affecteront pas le fond. Il y aura neufs débats et une journée professionnelle. Il y aura aussi le dernier salon de longue cause et des diseuses de bonnes aventures. Ce n'est pas une concession à la programmation littéraire, il s'agit simplement de donner l'occasion aux gens de passer la journée à la Fête du Livre. Par exemple, il y a une obligation pour les traiteurs d'appliquer les prix bas pour permettre aux gens de manger sur place. L'idée est qu'ils puissent être acteurs. Cette année, tous les modérateurs sont assistés d'adolescents qui posent des questions sans filtre que nous n'oserions pas poser. Il est important que les enfants et les adolescents soient acteurs d'une fête du Livre. La prescription littéraire que l'on peut voir sur TikTok ou sur BookTube fait réfléchir. J'ai appris par Gallimard que certains livres, parfois sortis en 2014, connaissent un regain de ventes grâce à des prescriptions sur TikTok. Je crois qu'il ne faut pas se couper des jeunes, des ados et des pré-ados. Un des risques importants pour les fêtes du Livre serait de connaître un vieillissement du public, donc une rupture avec la jeunesse. Heureusement, ce n'est pas notre cas car certains viennent à dix-huit mois et on arrive à les faire revenir jusqu'à douze ou treize ans. Mais il faut veiller à ce qu'il n'y ait pas de rupture et que cette habitude de fréquenter les manifestations littéraires qu'on transmet très tôt aux enfants reste.

VD ♦ Du côté du Festival international de géographie, avez-vous des indicateurs de ce type sur l'évolution de votre public, leur âge, etc. ?

TS Nous n'avons pas d'indicateurs comme cela. En revanche, la particularité d'un festival comme le **FIG** est qu'il a en réalité plusieurs publics. Nous avons des chercheurs et chercheuses en géographie, des enseignants et des gens venant de toute la France et de pays proches — de Belgique, de Suisse. Le festival a pour vocation la transmission à des pairs très informés et déjà spécialistes. Si vous êtes enseignant ou enseignante dans le secondaire, vous êtes censé·es ressortir avec un certain nombre de clés sur l'état de la recherche qui vous permettront d'actualiser des cours, d'approfondir des concepts, etc. On va dire qu'il s'agit d'un niveau qui n'est pas spécialement celui du grand public. L'offre culturelle n'est pas pléthorique dans notre territoire donc on joue un rôle de repère pour la géographie et plus largement pour les sciences humaines et encore plus largement pour la littérature. C'est presque un festival culturel de ce point de vue là.

On est pris entre plusieurs injonctions différentes et on essaye de construire un festival avec plusieurs registres qui se mêlent et dont les rendez-vous sont accessibles au plus grand nombre. Ce n'est pas facile mais on essaye, pour un même thème, d'avoir une série de conférences pour des publics différents avec des durées différentes ainsi que des ateliers réunissant une série de thèmes pour le jeune public, le public familial, pour des gens qui n'y connaissent rien et veulent découvrir, etc. Je n'ai pas de chiffres pour savoir si cela fonctionne ou pas mais je sais qu'on a pu tenir l'édition de 2020 pendant le confinement et qu'on a eu une bonne fréquentation vu les circonstances. Le festival a très bien fonctionné l'an passé, nous l'avons vu grâce au chiffre d'affaires du salon du Livre qui est notre indicateur. Finalement, le Livre reste un peu au centre des préoccupations et les indicateurs sont au beau fixe. Il y a une volonté du public, même non-spécialiste, de venir et de se laisser porter. Certains vont faire une conférence de vingt minutes puis ils s'éloignent du côté scientifique en allant voir les spectacles et les à-côtés plus festifs. Mais je vois qu'il y a des circuits de circulation qui se mettent en place et qui fonctionnent bien, tout le monde passe par le salon du Livre par exemple.

En ce moment, on travaille beaucoup sur la façon de développer des offres adaptées au public scolaire et au très jeune public. On a une grosse marge d'action et de progrès sur ce sujet. Ce n'est pas évident parce qu'on veut vraiment faire passer des idées autour de la géographie. Il ne s'agit pas seulement de présenter le thème et de l'effleurer en exposant les éléments les plus évidents. On essaye vraiment d'avoir un projet pédagogique et de faire en sorte qu'il y ait, même s'il n'est pas toujours nommé, une compréhension d'un concept géographique. Ce n'est pas facile car il faut que ça intéresse des gens qui n'ont pas forcément le temps d'aller à un festival qui n'a pas des moyens démesurés.

VD ♦ Au sein des éditions La Découverte, votre interlocuteur est principalement l'auteur avec qui vous fonctionnez en binôme. Comment appréhendez-vous le lecteur qui est au bout de la chaîne ? Avez-vous des indicateurs ou des retours de lecteurs ?

PI On a très peu de contact avec les lecteurs. Les festivals sont les seules occasions pour les rencontrer. On va à la Fête de l'Huma tous les ans et c'est un indicateur assez marquant car cet événement, qui a longtemps eu une figure militante, réunit aujourd'hui un public vraiment plus jeune. Il y a eu un renouveau du lec-

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

torat qui nous suit, notamment grâce à notre collection poche qui permet de rendre nos livres accessibles à des tarifs moindres. Il y a aussi le label Zones qui est, je pense, un label engagé qui a capté un lectorat étudiant qui ne lit pas forcément dans le cadre d'un cursus mais plutôt pour accompagner une réflexion à la fois individuelle et de circonstance. Tout cela nous permet d'apercevoir les évolutions concernant notre public, de voir les retours et les attentes des lecteurs. Il y a aussi la rencontre en librairies mais elles se font essentiellement à Paris donc ça ne reflète pas forcément l'étendue de notre public touché. Toutefois, depuis quelques années, on sent qu'il y a un contact qui se produit dans tous les lieux où l'on se rend, ce qui n'était pas le cas avant. C'est intéressant de voir que les gens sont contents de voir des personnes de la maison d'édition pour échanger sur ce qu'on fait et ce qu'on va faire.

VD ♦ Jusqu'à quel point vos choix sont-ils impactés par l'air du temps et les enjeux du moment ? Est-ce un sujet dont vous discutez ?

PI Parfois, on se dit qu'il se passe quelque chose et qu'on aimerait bien qu'un auteur s'empare de tel sujet. Il faut alors trouver l'auteur qui pourra travailler dessus. On travaille aussi beaucoup avec des chercheurs, souvent de jeunes chercheurs, qui sont le reflet de l'évolution dans le domaine de la recherche comme on peut le voir dans les études de genre et celles sur le post-colonialisme. La nouvelle génération nous apporte des sujets neufs qu'on ne nous aurait pas forcément proposés.

On essaye donc d'avoir les deux démarches, de prendre l'initiative du choix du sujet ou de se laisser porter par un chercheur qui aborde une problématique actuelle. On essaye de donner à voir ce qui nous paraît le plus pertinent dans la recherche aujourd'hui et on tente de trouver des auteurs pour accompagner et porter les thématiques. Parfois on se dit que le sujet est un peu ardu et pointu donc on ne sait pas si ça va marcher mais c'est tellement bien écrit ou bien fait qu'on a envie de le défendre de toute façon. Si on le défend bien, on dépassera peut-être même cette impression que c'est un livre destiné à un public restreint. Les bonnes surprises arrivent généralement quand on a l'occasion de traiter un sujet un peu improbable avec un auteur qui le mène bien et qu'on est confiants pour trouver un public.

VD ♦ On voit bien toutes ces étapes dans la chaîne de prescription. L'auteur décide d'écrire sur tel ou tel sujet, l'éditeur choisit de publier tel ou tel texte, le festival choisit de s'appuyer dessus ou non, le libraire décide de le mettre sur la table, etc. On voit qu'il y a une espèce d'entonnoir.

TS En réalité, ce n'est pas tout à fait linéaire. Au quotidien, il s'agit plutôt d'un réseau. On est invité à un festival, on discute avec un chercheur, un éditeur, un attaché de presse, un journaliste, etc. On finit par en connaître certains. Les idées circulent parfois dans tous les sens. Je ne sais pas ce qui suscite l'article ou le livre mais il y a quand même aussi cet effet de discussion, parfois de confrontation d'opinions qui fait que les choses fonctionnent parfois en sens inverse. Je pense qu'il ne faut pas négliger ce phénomène. Parfois, on rencontre tel auteur et on se dit qu'on aimerait bien lui proposer tel livre. Ce n'est pas une chaîne de commandement pyramidal.

VD ♦ Gérard Picot, êtes-vous d'accord avec le fait que les dynamiques de la chaîne du Livre circulent dans tous les sens ?

GP Tout à fait. À la Fête du Livre, on aborde des thèmes très sociétaux sur lesquels j'aime bien titiller les gens. Une des éditions de la Fête du Livre s'appelait « Filles et garçons naissent égaux, certains plus que d'autres » parce qu'il était temps de remettre les choses à leur place. Quand on étudie ce genre de roman dans les écoles, certains grincent des dents mais ça ne leur fait pas de mal. On a également travaillé autour du thème « Et toi, ton toit ? » qui abordait les sans-abris, les prisons et plus généralement sur ce que ça veut dire d'avoir un toit au-dessus de sa tête. L'édition de 2010 s'appelait « Résister avant de désobéir ». L'idée n'est pas de faire un salon du livre ou un festival mais une fête.

En revanche, on est complètement incorruptibles, c'est-à-dire que je n'inviterai jamais Lionel Le Néouanic des Têtes Raides sinon je l'inviterais tous les ans car j'aime énormément son travail. Pareil pour Joanna Concejo qui est une des plus grandes illustratrices pour moi. Je ne peux pas me permettre d'inviter les mêmes quarante invités tous les ans. On se fait déjà détester parce qu'il y a deux mille quatre cents auteurs et illustrateurs en France et que je n'en invite que quarante par an. Je ne peux malheureusement pas tous les inviter, cela me prendrait soixante ans.

VD ♦ J'ai une dernière question qui s'adresse à vous trois. Lors du Quiz de l'Anthropocène, nous avons appris que le poids des artefacts était plus important que le poids du vivant sur la Terre. Le poids du Livre, c'est soixante-huit mille nouveautés chaque année. Parmi ces soixante-huit mille, il y a un quart d'invendus. Cela pèse deux cent mille tonnes de papier par an, sans parler des cartons qui emballent les livres. Que vous inspire ce poids, cette matérialité ?

PI Aujourd'hui, on arrive quand même à faire des tirages plus courts, plus ajustés, dès l'impression. On arrivera peut-être à un modèle plus vertueux parce qu'il est vrai qu'imprimer dix mille exemplaires, en

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

vendre trois mille et en pilonner sept mille n'est pas un modèle à maintenir. Pour certains types de livres, j'ai l'impression qu'on tend vers non pas une impression à la demande mais une impression régulière qui accompagne la vie du livre sans avoir des surstocks et du pilon à terme.

Il y a aussi un autre modèle vertueux qui consiste à ce que les éditeurs publient moins. C'est un sujet qui n'aboutit jamais à quelque chose de concret car l'économie d'une maison dépend évidemment d'un nombre de volumes vendus donc on doit faire moins de titres mais les vendre plus. Il faut avoir un marché fluctuant. Tous les éditeurs ne cessent de répéter que la production du monde de l'édition baissera un jour car cela devient vraiment compliqué pour les libraires et les journalistes.

VD ♦ Je trouve que ce chiffre de deux cent mille tonnes de papier par an est assez parlant. Thibaut, qu'est-ce que ça vous inspire à vous, à la fois consommateur de livre et acteur de cette chaîne ?

TS Pour rester sur des considérations très matérielles, ça m'évoque mon bureau car on reçoit tous les jours plusieurs livres par courrier. Parmi les nombreuses piles qui naissent sur mon bureau, il y a des manuscrits que l'on ne trouve pas attrayants dès le premier abord et d'autres que l'on trouve intéressants mais on ne sait pas si on aura le temps de le lire. Il y aussi des éditeurs — La Découverte ne le fait pas ou très peu — qui nous envoient les épreuves non reliées puis, pour être sûr que vous l'avez reçu, les épreuves reliées et l'exemplaire du livre quand il sort parce qu'ils veulent absolument que vous ayez vu la publication d'un livre que vous ne comptiez parfois pas lire ou mettre dans un article. Donc nous recevons trois exemplaires, ce qui pose problème en termes de poids papier. Le jour où l'on fait le tri parce que les étagères sont saturées, on se rend compte de tout ce qui va partir. On les donne à des associations, on se les passe entre collègues, etc. N'empêche que, pour une partie d'entre eux, ce sont des livres qui vont finir à la poubelle et parce qu'ils ne sont pas dans les circuits des distributeurs, ils ne vont pas être recyclés aussi facilement que le reste.

Je dirais aussi que cette matérialité concerne les festivals. On réfléchit beaucoup à notre empreinte écologique, à la quantité de trajets et de transport quand on organise un festival. Le problème est exactement le même qu'avec les livres, c'est-à-dire que c'est une richesse d'inviter des gens comme c'est une richesse de publier les livres parce qu'on a envie de donner une chance à des gens. Dès que le Festival international de géographie a passé des étapes d'évaluation, on s'est donné comme objectif de permettre à des doctorants et des professeurs des universités en fin de carrière de s'exprimer. Cela fait des trajets supplémentaires alors que, de la même manière qu'on peut rater un livre, on peut se tromper en choisissant la mauvaise association de personnes par exemple. Pour le voir positivement, on peut se dire que ça a permis de faire des rencontres, que c'était une tentative intéressante et qu'on ajustera les choses pour la fois suivante.

À cause de cet aspect à la fois grand public et spécialisé dans le monde de la géographie, le festival de Saint-Dié représente parfois jusqu'à deux cents rendez-vous sur trois jours. Parfois, on se dit qu'on ne peut pas aller comme ça vers la quantité, il faut plutôt repenser des lignes directrices en faisant moins mais en pensant plus nettement les équilibres. On progresse mais on a toujours envie d'en rajouter quand même. Il y a des choses qui prennent de l'ampleur, parfois on veut rajouter tel livre qu'on a raté lors de la programmation. On y gagne des choses dans ces ajouts. Toutefois, faire moins mais mieux pourrait amener à quelque chose de positif. Même si le festival est un excellent festival évidemment.

VD ♦ Merci. Gérard Picot, que pensez-vous de cette matérialité ?

GP Je suis plutôt mal placé pour en parler parce que je suis fils et petit-fils de fabricant de papier.
Cela m'a traumatisé parce que je voyais tous les jours quarante tonnes de papier se faire transformer en pâte à papier. Je n'avais pas le droit d'aller fouiller dans ces quarante tonnes, ce qui me mettait dans des colères noires parce que je voyais passer des choses magnifiques. J'ai aussi beaucoup de piles de livres à côté de mon lit car je suis payé pour lire, c'est une vraie catastrophe. Je n'ai absolument pas le temps de lire autre chose que ce pour quoi je suis payé. Il y a les services de presse aussi.

À propos de cette surproduction, il se vend cent mille euros de livres lors de la Fête du Livre à Villeurbanne mais ils restent très chers donc on a signé un partenariat avec Emmaüs. On a un gros stand de livres de seconde main à un euro pour que tout le monde reparte avec un livre. Je suis également un grand défenseur des boîtes à livres de qualité.

VD ♦ Merci à tous les trois. Nous avons le temps pour une ou deux questions.

SPI Dans les festivals, est-ce que le livre n'est pas vu comme un objet qui devient le souvenir d'être allé au festival — comme un souvenir qu'on pourrait ramener d'un musée — plutôt que comme un réel achat de livre pour ce qu'il est ?

TS C'est possiblement un risque. Peut-être que c'est en partie désamorcé par le fait que c'est un salon du livre spécialisé, c'est-à-dire que les éditeurs amènent les livres qu'ils veulent et pas nécessairement les livres des personnes invitées. D'ailleurs, il n'y a pas que des géographes donc on travaille aussi sur la rentrée

des essais, la rentrée littéraire, etc. Sur ce point, j'ai envie d'être un peu optimiste en me disant que les personnes ont assisté à une rencontre ou à une mini-conférence, qu'ils ont été intéressés par un thème, un livre, un auteur ou une autrice et qu'ils choisissent le livre qu'ils achètent. Puis ça ne me gêne pas, dans le cadre des livres jeunesse par exemple, de me dire que des enfants vont pouvoir se familiariser avec la littérature de voyage ou un bouquin documentaire parce que c'est leur souvenir du festival. Je comprends ce que vous voulez dire, ça évoque le petit jouet et ça a peut-être moins de sens. Mais, malgré tout, c'est un livre avec un contenu. Les éditeurs font une sélection plutôt réfléchie donc je pense que le risque est limité.

SP2 Gérard Picot, qu'appelez-vous une boîte à livres de qualité ?

GP Il s'agit d'un respect de ne pas voir les boîtes à livres comme un fourre-tout. Personnellement, je donne beaucoup de livres dans les prisons et j'ai monté une bibliothèque à l'hôpital Timone chez les enfants cancéreux. Je ne leur ai pas envoyé des livres que je n'avais pas aimés, au contraire. J'ai également fait en sorte que les éditeurs n'envoient pas les livres qui ne s'étaient pas vendus mais ceux qui pouvaient intéresser les prisonniers ou les enfants. C'est maintenant de notoriété publique que les ouvrages ne sont pas une poubelle. À ce propos, il faut se méfier car il y a quelques boîtes qui vendent des livres d'occasion et qui se croient humanitaires alors qu'elles ne le sont pas du tout. Donnez toujours vos livres à Emmaüs, ça vaudra toujours mieux que des boîtes à livres qui font beaucoup d'argent sur ce concept.

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

CITÉ ANTHROPOCÈNE

Prix littéraires, festivals : croire à l'inattendu

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

2022 Janvier
Le Rize

Intervenants

LC Lucie Campos, directrice de la Villa Gillet, maison internationale des écritures, administratrice du prix d'art irlandais Golden Fleece Award, administratrice du prix de littérature franco-allemand Franz Hessel

CR Capucine Ruat, présidente et fondatrice de Maison Ruat, fondatrice du prix Blù Jean-Marc Roberts

VD ♦ Valérie Disdier

VD ♦ Nous allons poursuivre la discussion sur les formes de prescription et de diffusion avec deux invités. Capucine Ruat, vous êtes présidente et fondatrice de Maison Ruat qui est une agence dédiée à l'édition et à la culture et qui édite depuis vingt-cinq ans de la fiction et de la non-fiction avec toute une série d'auteurs. En 2017, vous avez créé le prix Blù Jean-Marc Roberts, dont on reparlera. Lucie Campos, vous dirigez depuis 2018 la Villa Gillet, une maison des écritures contemporaines qui programme des rencontres autour de la littérature et de la pensée contemporaine au sens large à Lyon, dans la région et dans des lieux partenaires européens. Nous vous avons invité pour parler de la question du prix littéraire, entre autres car vous êtes actuellement administratrice du prix d'art irlandais — nous ne sommes pas dans le monde littéraire mais quand même dans le monde de la création — le Golden Fleece Award, aussi appelé La Toison d'Or, qui est le plus grand prix donné aux artistes et créateurs en Irlande.

LC À ne pas confondre avec le Golden Fleece Award américain qui est le prix de la plus grande arnaque financière. La Toison d'Or, quant à elle, est une récompense.

VD ♦ Nous parlons donc bien du prix irlandais qui récompense les artistes visuels. Vous êtes également administratrice du prix de littérature franco-allemand Franz Hessel qui est décerné conjointement par deux structures, la Villa Gillet en France (Lyon) et la fondation Genshagen en Allemagne (Berlin) depuis 2010. Nous parlerons de tous vos liens avec le concept de prix littéraire puis nous élargirons vers cet appel à manifester son intérêt au monde nouveau en ouvrant vers d'autres perspectives, d'autres transformations et d'autres formes de diffusion. Capucine Ruat, pouvez-vous nous parler des conditions de la genèse de ce prix Blù ?

CR Avant de créer la Maison Ruat en 2020, j'ai travaillé pendant vingt ans aux Éditions Stock. Dès que je suis arrivée, c'était la rentrée de Christine Angot, Nina Bouraoui, etc. J'ai très bien connu, depuis vingt ans, la question des prix littéraires comme les fameux Goncourt féminins, Médicis, etc. J'ai travaillé avec Jean-Marc Roberts, éditeur et écrivain qui a dirigé les Éditions Stock pendant vingt ans. Il était l'éditeur de Christine Angot, Nina Bouraoui, Erik Orsenna, Philippe Claudel et beaucoup d'autres auteurs contemporains. C'était un faiseur de prix littéraires dans la même lignée de la création du prix des Deux Magots à Saint-Germain-des-Prés. J'ai vraiment connu cette période d'effervescence des prix littéraires.

Il y a énormément de prix littéraires différents qui peuvent être délivrés par des associations, des auteurs, des libraires, etc. En France, il y a quand même une très grande proposition de prix littéraires différents. Jean-Marc Roberts est mort en 2013 et, pour honorer sa mémoire, ses auteurs et ses enfants ont pensé que la meilleure façon de rendre hommage à ce grand éditeur et faiseur de prix était de créer un prix littéraire, pas simplement pour un entre-soi — parce qu'il y a déjà énormément de prix littéraires d'entre-soi.

Pourquoi Jean-Marc Roberts se battait pour un prix littéraire ? Pour deux raisons. Tout d'abord, il permettait à une œuvre de se poursuivre. En effet, quand un auteur se voyait couronner d'un prix littéraire, cela lui offrait une tranquillité financière pendant des années. Un éditeur ne peut pas tout le temps soutenir financièrement son auteur, tout comme dans la littérature contemporaine il faut parfois des années avant qu'un auteur puisse vivre de sa plume. Puis, il y a la maison d'édition. Souvent, les maisons d'édition ne subsistent que grâce à un ou deux succès, donc le prix littéraire permettait à la maison d'édition de tenir le coup au fil des années. C'était notre cas auparavant, on avait un texte d'Orsenna et un de Justine Lévy qui fonctionnaient bien et, tout le reste de l'année, nous avions des premiers ou seconds romans très fragiles, en tout cas en littérature contemporaine. Un prix littéraire, c'était donc l'opportunité d'avoir une tranquillité financière, et puis le succès commun de l'auteur et de sa maison.

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

Comment ne pas faire un ultime prix littéraire qui n'a pas beaucoup de sens ? Ce qui nous a semblé intéressant, c'était le jury qui est composé d'auteurs comme Philippe Claudel, Erik Orsenna ou Brigitte Giraud, mais aussi de libraires qui sont évidemment prescripteurs et extrêmement importants dans les décisions et les lectures comme Alain Bélier de la librairie Lucioles et Corisande Jover de la librairie Jours Heureux. On voulait aussi ouvrir le jury aux blogueurs et instagrameurs, comme la blogueuse Squirelito, mais aussi aux acteurs comme Sandrine Kiberlain et Marie Modiano. Nous voulions qu'il y ait une diversité de lecture et de propositions. Au début, j'aimais bien l'idée d'un jury tournant puis je me suis rendu compte que c'était un peu compliqué à mettre en place, même si l'idée de brasser les idées et les envies était bonne. C'est quand même précieux de se connaître d'année en année et de garder une consistance dans le jury.

Les deux questions principales quand on crée un prix sont : quelle est sa ligne éditoriale et quelle est sa dotation ? Cette dernière était de dix mille euros la première année et de sept mille euros depuis, cette somme permet d'aider financièrement un auteur qui en est à son deuxième ou troisième livre. Il s'agit souvent d'un moment de creux pour l'auteur parce qu'il peut être connu pour son premier roman mais le deuxième va avoir du mal à susciter l'intérêt des journalistes et des médias. On s'est dit qu'on avait peut-être une carte à jouer avec un jury prestigieux et reconnu ainsi qu'avec cette dotation financée par des mécènes. Il y a aussi une soirée littéraire qui réunit des lectures de nos cinq lauréats qui bénéficient tous d'une mise en avant, notamment sur internet. Certains auteurs se sont révélés après le prix Blù comme Pierric Bailly par exemple.

VD ♦ Lucie Campos, quelles sont les motivations pour une structure comme la Villa Gillet de cocréer, puisque vous l'avez fait avec une fondation, un prix littéraire ?

LC Comme nous sommes À l'école de l'Anthropocène et qu'on ouvre des questions et des concepts, j'aimerais commencer par un éloge de l'inattendu. J'aime l'idée qu'il y a deux mille six cents auteurs-illustrateurs jeunesse et que, n'importe quand dans l'année, une de ces deux mille six cents personnes peut se trouver face à Gérard Picot dans un train et lui présenter son livre ou qu'un des dix mille ouvrages publiés peut se retrouver en haut de la pile de Thibaut Sardier. Comme beaucoup de gens impliqués dans tous les mécanismes de sélection qui régulent nos espaces du Livre, que ce soient les maisons d'édition, les journalistes, ou les critiques littéraires qui participent au mécanisme des prix, l'éloge de l'inattendu est important car nous sommes à la fois sur du connu et de l'inconnu. Les meilleures surprises, même s'il y en a qui s'avèrent être décevantes, viennent parfois de l'inattendu. Il faut une profusion pour que l'inattendu arrive. Vous disiez tout à l'heure que l'on publie trop de livres. Je vous réponds malgré tout qu'il est important de défendre, dans une certaine mesure, un élément de profusion. Il faut que chaque livre puisse avoir sa chance de devenir un inattendu.

Ensuite, quel est le rôle de ces institutions qui sont les nôtres, de ces espèces de lieux de légitimation et de prescription ? C'est de continuer à dire qu'on croit en cet inattendu. En tant qu'éditeur, journaliste ou lecteur pour un prix littéraire, il s'agit de montrer que l'on peut encore être surpris, même après de nombreuses lectures. Cet inattendu est vital, sinon on se retrouve dans une machine à reproduire et à démultiplier. La profusion a du bon.

Mon deuxième éloge serait un éloge de la mémoire et du service que nous font, les prix littéraires de repositionner les choses dans le temps. Le prix Blù Jean-Marc Roberts existe depuis 2017 et il commence à avoir une mémoire. On se souvient du premier livre primé et on se positionne encore par rapport à ce livre pour sélectionner le prochain. Quant au prix Hessel, il n'existe que depuis dix ans mais il a une mémoire. Il y a dix ans, les livres de Maylis de Kerangal étaient nouveaux et excitants, et Mathias Énard n'avait pas encore séduit la plupart des lecteurs contemporains. Il est intéressant de positionner les inattendus qu'on sélectionne et rend visibles par le prix littéraire par rapport aux inattendus d'avant.

Pour revenir à la question de l'Anthropocène, cette mémoire nous sert aussi à suivre une évolution dans le temps de ce qui est attendu et de ce qui ne l'est pas. Ce qui m'intéresse dans le fait de lire de nombreux livres pour un prix, c'est de voir ce ce qui ressort d'original et ce qui nous interpelle, nous, lecteurs. Ce qu'on aurait sélectionné il y a cinq ans n'est peut-être pas ce qu'on sélectionne aujourd'hui, je pense que c'est la même chose pour le prix Blù.

L'année où j'ai participé au Booker Prize, pas un seul des livres de la sélection ne traitait des questions en lien avec l'Anthropocène. Il y avait cent trente-cinq livres à lire et, parmi les treize livres de la sélection finale — qui est extrêmement prescriptrice dans le monde anglophone et dans l'univers du livre en traduction —, il n'y avait pas un seul livre qui traitait des questions liées de près ou de loin à l'Anthropocène. Cette année-là, le prix a été décerné à un livre qui portait sur les questions d'identité de genre et d'identité sexuelle, qui sont très présentes dans le débat contemporain d'idées. L'année suivante, le prix a été attribué à David Diop pour un livre qui porte sur la mémoire de l'esclavage, donc sur un autre débat actuel autour du récit du colonialisme et de l'esclavage, mais la question de l'Anthropocène était totalement absente. Dans les années qui viennent, je pense que les prix généralistes qui mettent en lumière l'ensemble de ce qui se publie vont davantage aborder le thème de l'Anthropocène. Les mécanismes de sélection auxquels nous participons sont des marqueurs de mémoire et montrent l'importance de tel ou tel sujet dans les débats contemporains.

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

Cette année, je suis impliquée dans un autre mécanisme de sélection qui est une bourse de création issue des budgets de relance européens. Chaque pays européen dispose d'un budget de relance voté par l'Europe et des pays comme la France ou l'Allemagne ont mis de côté un petit morceau de ce budget pour une relance culture. À partir de ce budget culture, qui s'appelle le budget relance renouveau, une bourse de création a été créée et décernée à deux mille quatre cents lauréats cette année, en 2022. Au comité artistique de cette bourse, nous recevons environ deux mille projets dont un millier avait un lien avec l'écriture d'une manière ou d'une autre. J'ai lu tous les projets qui avaient trait à l'écriture. À peu près 80 % de ces projets avaient un lien avec les questions de l'Anthropocène, soit parce qu'ils étaient situés dans un lieu symbolique, soit parce qu'ils étaient traversés d'une angoisse, etc. Dans l'appel à projets, la terminologie invitait à aller dans ce sens mais seulement en précisant qu'il s'agissait d'un plan relance, que le but était de créer des dispositifs nouveaux et qu'il fallait venir avec sa vision de la nouveauté. Nous avons donc davantage de nouveautés que dans d'autres mécanismes de sélection. C'était très impressionnant de voir ces nombreux projets nous parler de rivières, de forêts, de montagnes, de territoires, de villes et de territoires en changement dont il faut s'occuper aujourd'hui.

CR Je vais rebondir sur ce sujet car le prix Blù est justement un pari sur la littérature de demain. Parfois, on peut se dire qu'un livre n'est pas vraiment fini et qu'il a des défauts mais on y croit quand même sans savoir pourquoi. On demande aux lecteurs de nous faire confiance et de suivre tel auteur car on a été surpris par son livre. C'est pour l'inattendu qu'on fait ces métiers et qu'on a envie d'être prescripteur. Avant la rentrée littéraire et après avoir lu plusieurs textes qui n'ont eu aucun article dans les journaux mais pour lesquels on a un coup de cœur, on s'appelle pour voir si d'autres ont eu un coup de cœur aussi et on a une espèce d'excitation à l'idée de les transmettre.

De plus, comme on travaille sur des livres écrits par de jeunes auteurs, c'est passionnant de voir sur quoi ils travaillent. L'année dernière, par exemple, tous les textes étaient liés à la prison sans que ce soit le fruit d'une concertation. Le suivi de l'évolution des jeunes auteurs rend le travail de prescription vraiment passionnant.

VD ♦ Outre le fait d'être un marqueur identifiable d'une évolution de la société à travers le temps pour les jurés, qu'est-ce que le prix littéraire garde comme importance aujourd'hui ? Qu'est-ce qu'il apporte de plus ? En quoi serait-il encore nécessaire par rapport aux festivals, à la presse et aux rencontres que l'on peut faire régulièrement dans des lieux comme la Villa Gillet par exemple ?

On voit bien que les prix, notamment les prix d'automne, ont une influence. À Noël, on offre le livre qui a reçu le prix Goncourt. C'est devenu une marque importante. Vous avez parlé de la diversité des prix. Aujourd'hui, il y a des prix d'entreprise, il y a des prix très attachés à des questions territoriales, etc. On voit qu'il y a une espèce de ramification des prix. Est-ce que c'est quelque chose qui pourrait être remis en question, et pas seulement dans le monde de la littérature, cette question de la distinction par le prix ? Qu'est-ce que le prix aurait de spécifique pour le public qui nécessiterait qu'il continue d'exister ?

CR Il y a ce que le prix apporte à l'auteur, à la maison d'édition et à l'association. On n'est pas tous concernés par les mêmes enjeux. En fonction du prix littéraire — certains sont inconnus du public mais sont connus des auteurs —, il peut y avoir une reconnaissance importante de l'auteur par certains journalistes et certaines associations. De plus, un prix littéraire rapporte à l'auteur de l'argent. Finalement, il y a ce que cela apporte à l'auteur, à son livre, à son travail et au public. Le public a notamment accès aux titres ayant reçu les prix les plus connus, notamment les prix d'automne.

À la maison Ruat, la difficulté que nous rencontrons est d'avoir un bandeau. Quand on crée un prix, le but n'est évidemment pas qu'il ne reste que pour nous mais notre objectif est qu'il soit également prescripteur. Comment fait-on pour qu'il soit visible en librairies ? Comment fait-on pour qu'il y ait un bandeau ? Si un livre est déjà sorti en librairie, lui faire ajouter un bandeau est un coût pour l'éditeur donc il ne va peut-être pas le faire. Quand il s'agit de « petits » prix, il va imprimer cinq cents bandeaux et en distribuer aux libraires qui, par leurs représentants, vont être chargés de mettre les bandeaux sur les livres. Cependant, vous n'avez aucune marge de manœuvre là-dessus, c'est-à-dire que les libraires choisissent de mettre le bandeau ou pas. Pour le prix Blù, j'ai réussi à faire imprimer des bandeaux par certains éditeurs mais la plupart du temps je ne les ai jamais vus en librairies.

Globalement, d'après les retours que j'ai eus, les prix littéraires aident beaucoup les auteurs et les membres du jury dans leur travail. Il s'agit ensuite de réfléchir à ce qu'il faut mettre en place pour que cela arrive jusqu'au lecteur, ce qui est très compliqué.

LC Pour moi, les prix littéraires sont simplement une célébration de la lecture. C'est parce que des personnes sérieuses et légitimes ont pris du temps pour se pencher sur de nombreux livres, afin d'en ressortir ceux qui les ont le plus marquées, que des livres sont sélectionnés pour des prix, des festivals et qu'ils sont présents sur la première table de librairie. Tout cela est une manière de célébrer la lecture et le fait que, derrière ce livre, il y a eu plusieurs de couches de lecture qui se sont superposées pour faire arriver ce livre jusque-là. Pour que ce livre soit là où il est, il y a eu la lecture informée d'un éditeur qui s'est passionné pour le texte. Il y a eu la lecture informée et intelligente d'un directeur de festival, d'un libraire et d'un

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

juré de prix. Ce qu'on achète en librairie, ce n'est pas seulement un livre mais une espèce de réservoir de lecture déjà existant auquel on va se rajouter.

Un spectateur demandait si c'était grave que les gens achètent un livre dans les festivals et qu'ils repartent avec sans l'ouvrir une fois chez eux. Ce n'est pas grave. Le simple fait d'avoir un livre de la Fête du Livre de Villeurbanne et de l'avoir sur son étagère, je trouve ça super. Je crois avoir deux livres de poésie Gallimard que j'ai achetée sur un Salon du Livre Paris il y a très longtemps, je ne l'ai peut-être pas feuilleté au-delà de trois ou quatre poèmes mais il y a encore le petit autocollant Salon du Livre Paris. C'est une forme de célébration de cet événement qui m'a permis d'écouter un poète et de réfléchir à la lecture.

Qu'est-ce que le prix apporte au niveau de l'écrivain, de l'écriture, de l'activité qu'on appelle littérature ? Je dirais que chaque prix nous rappelle l'existence d'une œuvre humaine qui va au-delà du livre. Pour un prix Goncourt, l'écrivain se retrouve sur toutes les radios et les télés, on voit l'homme dans toute sa simplicité et on pense à lui comme écrivain et comme écrivain d'une œuvre qui va au-delà de son livre. Tous les prix fonctionnent comme cela. On parlait d'un prix qui aiderait un auteur à un moment de mi-carrière. La mi-carrière est difficile, on peut être célébré comme premier romancier quand on est tout jeune et qu'on est une espèce de phénomène mais, quand on arrive deux ou trois romans plus tard, cela devient difficile d'être écrivain. Avoir un prix, à n'importe quel moment de son parcours, c'est avoir une garantie qu'on regardera l'œuvre complète de cet écrivain car un jury a promis que son œuvre valait quelque chose, qu'elle était plus qu'un simple livre. Il y a quelque chose qui va continuer d'exister. Vous disiez que le prix Blù est un prix qui repère les livres futurs, on dit la même chose pour le prix Hessel. On repère des écrivains allemands qui ne sont pas encore connus mais on fait le pari que leurs livres futurs seront intéressants pour la traduction.

CR Ce que vous dites est très juste. Il faut bien imaginer que la solitude d'un auteur, qu'il écrive de la fiction ou non, est très fragile. Le fait de voir des gens ou des journalistes enthousiastes, d'avoir une prescription et de se sentir soutenu est important. Au moment où un auteur est presque au bord de l'effondrement, avoir un prix qui vient récompenser son travail peut jouer un rôle capital. Christine Angot, par exemple, a reçu le prix Médicis et a prononcé cette très jolie phrase : « Je n'ai jamais pensé avoir un prix mais maintenant que je l'ai, je me rends compte à quel point ça m'a manqué. » Après cela, elle a continué son travail. Il y a beaucoup d'auteurs qui, à un moment de leur carrière, sont un peu oubliés. Je vois parfois des œuvres qui sont très belles mais qui sont un peu moins mises en avant, qui sont considérées comme moins excitantes alors que l'auteur publie de très beaux livres depuis des dizaines d'années. Il y a de nombreux relais fidèles qui peuvent se rajouter à la vie littéraire de l'auteur comme les libraires, les festivals, les lieux culturels et les lecteurs. Les prix prescripteurs viennent s'ajouter à tout cela. Parfois, des auteurs ont un certain âge et n'ont aucun moyen donc il y a des bourses d'aide. C'est très bouleversant quand un auteur qui ne vit pas du tout de sa plume et qui, en toute fin de carrière, voit des gens venir lui dire qu'ils pensent à lui et qu'ils le considèrent.

VD ♦ Oui, pour avoir eu une librairie à un moment donné, les prix littéraires sont prescripteurs au point que même l'auteur est parfois oublié. Certains clients demandent à avoir le dernier prix Goncourt ou le dernier Médicis sans même savoir le nom de l'auteur.

Je retiens ce qu'a dit Lucie Campos sur la nécessité de la profusion pour rendre possible l'inattendu. Quand je parlais de profusion, je pensais aux soixante-huit mille nouveautés par an en France, aux quinze mille bibliothèques, aux deux mille cinq cents à trois mille librairies indépendantes, etc. On a un maillage du territoire français très fort en termes de lieux dédiés aux lires. Il existe également de nombreux festivals, beaucoup de prix littéraires mais la radio, la presse, la télévision, internet et les blogs jouent aussi un rôle cette profusion. Il y a une hyper présence des écrits, pas que de la littérature, mais de la production de textes, d'illustrations, etc.

Je réinterrogeais la question du prix littéraire non pas nécessairement à l'heure de l'Anthropocène mais le fait de distinguer et de se distinguer est une des questions que se posent aujourd'hui un certain nombre d'acteurs. Lucie Campos a répondu à ma question sur les prix littéraires puisqu'elle a parlé d'une culture de l'attention portée aux auteurs et à ce qu'ils produisent parce qu'il y a toute une chaîne d'acteurs qui prennent le temps de lire, d'échanger, de discuter et de prescrire ou pas. Cette culture de l'attention est peut-être, en cette période que l'on nomme l'Anthropocène, une des richesses les plus importantes pour répondre aux différentes problématiques qui surgissent aujourd'hui.

Lucie Campos, vous avez été témoin de l'arrivée de nombreux textes, qui ne sont pas nécessairement liés à l'Anthropocène, mais dont on voit émerger une narration et des personnages plongés dans l'anxiété ou qui raisonnent avec toute une série de problèmes d'aujourd'hui. Vous êtes au premier rang, ainsi que tous nos invités extérieurs spécialisés en sciences sociales ou expérimentales et dans la fiction, de l'émergence de sujets qui frémissent comme l'éco-féminisme ou l'activisme, ce qui m'évoque *Sauvagines*. Peut-être qu'il y aura, un jour, un prix littéraire du monde nouveau, de l'Anthropocène, du monde d'après.

LC Gabrielle Filteau-Chiba, l'autrice de *Sauvagines* que l'on a interviewée au Book Club de l'Anthropocène, disait qu'elle voudrait réécrire *Croc-Blanc* de Jack London. Je ne connais pas les ventes cumulées de

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

Croc-Blanc en français mais je pense qu'elles sont énormes. Ce que je veux dire, c'est qu'il n'y a rien de neuf dans cette affaire. Effectivement, un livre qui nous apporte une histoire sur la forêt, qui nous plonge dans le monde d'un fleuve, qui parle d'une amitié ou d'une proximité avec un chien, il y en a des tas dans l'histoire de la littérature. En ce moment, quand on rentre dans une librairie, on remarque tout de suite les récits de l'iceberg, l'ours, la montagne et le fleuve. La question est plutôt de se demander s'il y a du neuf sur les tables des librairies. Je ne sais pas si le confinement y est pour quelque chose mais il y a un intérêt pour ces livres-là aujourd'hui. Certaines collections se vendent extrêmement bien en ce moment et sont très belles sur des étagères. Elles sont presque des tokens, comme un signal qui montre que l'on appartient à une certaine catégorie, autant que le livre rapporté de la Fête du Livre de Villeurbanne.

Gabrielle Filteau-Chiba est une écrivaine canadienne qui, dans sa vie personnelle, a quitté Montréal pour aller s'installer dans la forêt. Elle a tout quitté du monde urbain pour vivre au plus près de la nature, donc ce livre plaît. C'est également un livre ayant un regard neuf parce qu'il nous parle d'une génération contemporaine. Il y a un aspect générationnel mais aussi d'identification par le livre. C'est bien connu : par un livre, vous vous identifiez à quelque chose qui n'est pas vous. Je dirais que ce besoin d'identification est fort aujourd'hui. Quelque chose lié au grand problème de l'Anthropocène renforce ce besoin d'identification. Avec l'éditeur de Gabrielle Filteau-Chiba, Manuel Carcassonne de chez Stock, nous avons fait un grand forum avec plusieurs éditeurs français sur ce qui se publiait à l'époque en France en sciences humaines et sociales il y a maintenant sept ans à Londres. Ce jour-là, face aux Britanniques qui ont une tradition beaucoup plus riche de ce qu'on appelle le *nature writing* — l'écriture de voyage, de paysage, etc. —, la question était de savoir si les Français faisaient ce qu'on appelle la « narrative non-fiction », c'est-à-dire raconter mon expérience au bord de la forêt ou au bord de la route à travers mon propre vécu. Ce jour-là, les éditeurs français ont dit qu'ils n'en faisaient pas car cela ne rentrait pas dans leurs catégories, ils distinguent les romans d'un côté et la non-fiction de l'autre. Aujourd'hui, les Éditions Stock, comme beaucoup de maison d'édition, font de la narrative non-fiction parce que ce besoin est né.

VD ♦ Parce qu'il y a ce besoin des auteurs…

LC Non il y a un intérêt du lectorat.

CR Avec la narrative non-fiction, on est entre le document et le roman par l'incarnation du jeu. Adrien Bosc des Éditions du sous-sol, ne publie que de la narrative non-fiction.

LC Les Éditions du Sous-sol, quand elles ont été fondées, ont occupé un créneau qui n'existait pas. Gabrielle Filteau-Chiba, par exemple, parle à la première personne. C'est le récit de son expérience mais le livre est présenté par l'éditeur comme un roman. Ces expériences et récits personnels font partie des romans d'aujourd'hui.

VD ♦ C'est un fait assez récent en France comme vous le disiez.

LC Les éditeurs et les critiques, qu'est-ce que vous en pensez ?

VD ♦ Thibaut Sardier ? Pascale Iltis ?

PI Je ne sais pas si ça a pris autant d'importance, ni si on trouve beaucoup ce genre de livres.

TS Il y a beaucoup d'essais qui ont besoin de passer par l'étape du récit de terrain et qui serait peut-être de la non-fiction. De ce que je lis, j'ai l'impression que c'est plutôt dans un propos analytique. Ça me fait penser à la collection « Mondes Sauvages » des Éditions Actes Sud. La particularité de la collection est souvent de prendre des chercheurs ou des chercheuses qui ont des côtés aventuriers. Olivier Remaud raconte des récits de vie sur un glacier puis, à travers un axe philosophique, il explique comment le glacier pense et vit. Je pense que c'est une piste qui est très investie du côté de l'essai.

VD ♦ Je l'ai lu le livre d'Olivier Remaud. Il me semble que ce n'est pas tout à fait la posture dont parle Lucie Campos. Ce n'est pas tout à fait pareil. Gabrielle Filteau-Chiba est totalement et physiquement investie.

LC Je pense qu'Olivier Remaud est physiquement investi dans le récit du glacier. La différence étant que le livre d'Olivier Remaud est un essai donc il est présenté comme tel puisque la collection « Mondes Sauvages » est une collection d'essais. Ce qui justifie la catégorisation « roman » de *Sauvagines* de Gabrielle Filteau-Chiba, c'est qu'elle raconte une expérience qui est la sienne mais elle la raconte à la troisième personne et sous un prénom qui n'est pas le sien puisque le personnage s'appelle Raphaëlle et non Gabrielle. Mais cela n'est pas gênant car ce qui compte, c'est que l'expérience de lecture fonctionne et réponde à un intérêt, en tout cas de la part de son éditeur et d'un certain lectorat puisque ce livre a très bonne presse.

Droits de reproduction et de citation interdit sans accord préalable écrit : contact@205ter.re
© 205ter.re

VD ♦ J'ai une dernière question pour ceux qui programment des festivals. Je la pose aussi à Lucie Campos car elle est concernée avec la Villa Gillet. Est-ce que la question du prix littéraire est très importante dans le cadre des événements autour du Livre ?

GP À Villeurbanne, on a fait le choix de ne pas avoir de prix, mais il y a de très bons prix littéraires jeunesse comme le prix Pitchou.

TS Au Festival international de géographie, on remet le prix Amerigo Vespucci de la littérature de voyage, qui peut également concerner des livres jeunesse et des bandes dessinées. Il existe depuis dix-quinze ans. On met en valeur des livres ou des auteurs qui ont un regard géographique. Pour ce qui est du travail de programmation, je dirais qu'on regarde toujours si on a un ou deux prix qui seront présents sur le festival parce qu'on se dit que le public, surtout le grand public, connaîtra certains auteurs, ce qui peut les attirer.

Au-delà de ces quelques cas de recherche de personnes connues, et si j'enfile ma casquette de journaliste, je dirai que j'ai presque une méfiance du prix littéraire. On met une distance nécessaire car, comme nous jouons également un rôle de prescripteur, nous ne voulons pas nous laisser influencer.

LC C'est ce que vous disiez par rapport à la marque. Les prix littéraires mettent en lumière des auteurs, et c'est formidable, mais ça en met aussi beaucoup dans l'ombre. On sait bien qu'en septembre, en librairie, tout sera concentré sur les livres ayant reçu un prix. Il y a des festivals de la littérature, comme les Correspondances de Manosque à Nancy, qui ont lieu avant la remise des prix et qui vont communiquer sur le fait qu'ils ne savent pas quels auteurs vont être primés. Dans la plupart des cas, les auteurs primés étaient déjà invités parce qu'ils font leur sélection très longtemps à l'avance, ils ont tout un travail de programmation sur la littérature. Cela fait aussi partie de leur savoir-faire. Mais c'est une grande difficulté d'aller chercher les auteurs qui n'ont pas reçu de prix littéraires, qui parfois ont été finalistes mais qui n'ont malheureusement toujours pas reçu de prix. Au bout d'un moment, ils sont remis dans l'ombre, d'où l'importance d'être invités sur des salons de printemps pour les aider à continuer à parler de leur travail.

TS Nous avons parlé des jurys. Je me posais une question à propos de la sélection des auteurs. Est-ce que la question de la normativité se pose ? Y a-t-il une certaine écriture en amont et certains attendus de par les goûts des jurés choisis ?

CR Ce n'est pas le cas pour le jury du prix Blù parce qu'il va de Sandrine Treiner, directrice de France Culture, à Erik Orsenna et Brigitte Giraud qui ont justement des goûts assez divers. Mais c'est une question intéressante car il y a aussi des jurés qui seront plus homogènes au niveau de leurs goûts. Nous avions la volonté, justement, d'avoir une diversité de la littérature de ces jeunes auteurs, surtout au vu de notre liste unique. Mais vous avez raison, quand on compose un jury, il faut s'assurer de cette diversité.

TS Cela rejoint l'Anthropocène sur la diversité des choix.

VD ♦ Mais jusqu'où allons-nous dans la diversité ?

CR Une chose très intéressante à propos du prix Blù, par exemple, est qu'il y a eu quatre lauréats hommes sur cinq éditions. Cela me pose problème mais, malheureusement, je peux vous assurer qu'on ne se pose jamais la question d'homme ou femme lors des délibérations. La première année, nous n'avions qu'une femme sur les cinq personnes sélectionnées et, spontanément, tout le monde m'a demandé pourquoi il n'y avait qu'une femme. C'est une question compliquée, mais c'est intéressant qu'on se soit posé la question parce que le milieu des prix littéraires d'automne était très masculin avant. Quand on nous a posé la question, on s'est dit qu'on ne devait pas sélectionner qu'une seule femme, mais en même temps c'est le texte qui prévaut. Quand la sélection se fait avec quelques membres du jury qui proposent des auteurs, ils ne savent pas combien il y a d'hommes et de femmes au total. Cette question est souvent présente aujourd'hui, on réfléchit au fait de garder la liste telle quelle ou de réfléchir au fait que l'on a peut-être manqué quelque chose.

VD ♦ C'est une question qui se pose dans plusieurs milieux.

CR Toute la diversité sociologique et sociale est compliquée, le milieu littéraire est très peu mélangé.

VD ♦ Espérons en tous les cas qu'il y a, pour répondre à la question de l'inattendu, une diversité des textes.