

La politique éditoriale comme outil de légitimation dans les littératures de l'imaginaire. Le cas de Mnémos et Les Moutons Électriques

Auteur : Renaud, Quentin

Promoteur(s) : Dozo, Björn-Olav

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en communication, à finalité spécialisée en édition et métiers du livre

Année académique : 2023-2024

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/21817>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département Médias, Culture et Communication

La politique éditoriale comme outil de légitimation dans les littératures de l'imaginaire

Le cas de Mnémos et Les Moutons Électriques

Mémoire présenté par Quentin RENAUD
en vue de l'obtention du grade de
Master en Communication à finalité
spécialisée en édition et métiers du
livre

Sous la direction de Björn-Olav Dozo

Année académique 2023 / 2024

Remerciements

Je tiens à remercier mon promoteur M. Björn-Olav Dozo pour son attention et ses précieux conseils tout au long de la réalisation de ce travail.

Je remercie également Alexis Messina et Victor Krywicki pour le temps qu'ils m'ont aimablement accordé.

Je remercie chaleureusement Virginie et Alice pour leur aide précieuse, ainsi que les libraires de la librairie L'Oiseau-Lire pour leurs encouragements.

Je tiens également à remercier les éditions Mnémos, Les Moutons Électriques et HSN pour leur aide.

J'adresse enfin un remerciement particulier à mes proches pour leur indéfectible soutien tout au long de mon parcours.

Introduction

Ce travail trouve son origine dans une observation souvent répétée : l'omniprésence des traductions de textes anglo-saxons dans les rayons des librairies dédiées aux genres de l'imaginaire — que sont la fantasy, la science-fiction et le fantastique — ainsi que dans les bibliothèques personnelles de nombreux lecteurs d'imaginaire. Les œuvres traduites de l'anglais dominant largement le paysage éditorial de l'imaginaire, reléguant souvent les productions francophones dans une position marginale. Cette domination suscite plusieurs interrogations, notamment à propos des raisons qui expliquent la primauté des œuvres anglo-saxonnes par rapport aux autres langues, ainsi que de la manière dont les éditeurs francophones indépendants pourraient s'y opposer et remettre les auteurs francophones sur le devant de la scène littéraire de l'imaginaire, tout en se construisant autour d'une image positive et durable.

Ce travail s'est ainsi construit autour de la volonté de comprendre comment les éditeurs indépendants spécialisés dans les genres de l'imaginaire abordent cette réalité et, surtout, quels procédés ils mettent en place dans l'esprit d'y interférer pour la guider vers un changement. Comment parviennent-ils à subsister sur un marché saturé de productions anglo-saxonnes ? Que mettent-ils en place pour promouvoir une alternative francophone convaincante pour les lecteurs ? Comment construisent-ils une identité et une légitimité qui puissent mener ce projet vers la réussite ?

Les enjeux de cette recherche sont multiples. D'une part, il s'agit de comprendre les genres de l'imaginaire ainsi que les raisons qui sous-tendent l'hégémonie des œuvres anglo-saxonnes dans ce domaine : s'agit-il de la conséquence d'un marketing convaincant, de goûts personnels des lecteurs, ou encore d'une question d'histoire ou de culture ? Ces questions raisonnent particulièrement dans cette époque mondialisée, caractérisée par l'importante circulation transnationale tant des biens que des idées, des langues et des cultures. D'autre part, il s'agira d'analyser en profondeur les stratégies d'éditeurs indépendants qui se sont donné pour mission de promouvoir l'imaginaire francophone sous différentes formes.

Pour explorer ces problématiques, ce travail s'articulera autour de deux parties principales. La première, axée sur une approche théorique, pose les bases nécessaires à la compréhension des concepts clés de ce travail. Cette partie théorique s'ouvrira sur la définition des différents genres de l'imaginaire, de leurs spécificités et des difficultés qu'ils représentent, détaillées à l'aide d'exemples récents. La notion d'édition indépendante sera ensuite abordée afin d'en

comprendre les définitions, les enjeux et les limites. Enfin, il sera question de la légitimité des genres de l'imaginaire et de la raison d'une domination anglo-saxonne sur le marché francophone. Cette section permettra d'établir un cadre de réflexion solide pour aborder par la suite la seconde partie de ce travail. La seconde partie, plus concrète, sera ainsi dédiée à l'analyse des cas spécifiques de deux éditeurs indépendants spécialisés dans les genres de l'imaginaire et qui, depuis le début de leurs activités, affirment promouvoir et développer la production francophone. L'attention sera d'abord portée sur les éditions Mnemos, puis sur Les Moutons Électriques, avant de finalement porter un regard croisé sur les stratégies de ces deux éditeurs. Cette étude de cas permettra de mettre en lumière, sur base de l'analyse de la production et du discours de ces maisons d'édition, les stratégies éditoriales qui les caractérisent, tout en observant comment elles s'opposent à la domination anglo-saxonne et offrent de nouvelles opportunités aux auteurs francophones.

Ce travail se présente comme une contribution à la compréhension des dynamiques qui façonnent le secteur de l'édition indépendante dans le domaine des genres de l'imaginaire, tout en soulignant l'importance de préserver et de promouvoir la production francophone au sein de ces genres littéraires.

Première partie
Considérations théoriques

1. Les genres de l'imaginaire

Qu'est-ce que l'imaginaire ?

L'appellation « littératures de l'imaginaire » peut, à première vue, paraître déconcertante : que recouvre exactement la notion d'imaginaire ? Comprend-elle tous les genres littéraires — en tant que « relais par lesquels l'œuvre se met en rapport avec l'univers de la littérature¹ » — qui font appel à la fiction, par opposition aux genres réalistes comme les biographies ou les récits historiques ? Cette idée semble cohérente, l'imaginaire concernant par définition tout ce « [qui] relève du domaine de l'imagination ; qui n'existe pas dans la réalité² ». En ce sens très large, n'importe quelle œuvre littéraire qui ne relate pas de faits ayant réellement eu lieu relève des genres de l'imaginaire. C'est ce que souligne Anne Besson, professeure à l'Université d'Artois et spécialiste des genres de l'imaginaire, lorsqu'elle relève dans un article que « toute littérature de fiction [est], par opposition au “documentaire”, “de l'imaginaire”, dès lors qu'elle donne corps à ce qui *aurait pu* se produire mais ne s'est pas actualisé dans la réalité³ ». Le terme embrasse ici la fiction dans son ensemble, sans réelle distinction entre les différents types de récits qui y sont décrits : l'imaginaire s'étend alors du roman réaliste à la science-fiction, en passant par la romance et le roman d'espionnage — excluant seulement le documentaire, qui relate des faits ayant bien eu lieu dans le monde réel. En tant qu'aussi complexe et variée que la fiction elle-même, la catégorie des littératures de l'imaginaire serait si étendue qu'il deviendrait difficile d'en faire un objet d'études abordable.

La tradition française préfère une délimitation plus stricte des genres de l'imaginaire, confinés avec d'autres au cœur du plus large cercle de la fiction. Toutefois, signe peut-être d'une insuffisance du terme « imaginaire » lui-même, considéré par Besson comme « trop large » et polysémique⁴, la question prête souvent à débat et tous les auteurs ne s'accordent pas quant aux genres à y inclure ou à leur définition exacte. Par exemple, la sociologue française Élodie Hommel limite sa définition aux genres « qui peuvent relever de la science-fiction, de la

¹ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 12.

² Antidote Web, Article « imaginaire », [En ligne]. URL : <https://antidote.app> (consulté le 07/12/2023).

³ Anne Besson, « Aux frontières du réel : les genres de l'imaginaire », dans *La revue des livres pour enfants*, n° 274, décembre 2013, p. 91.

⁴ Anne Besson, *Les Littératures de l'imaginaire*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « L'opportune », 2022, p. 8.

fantasy ou de l'entre-deux⁵ ». D'autre part, le professeur Roger Bozzetto y ajoute volontiers le fantastique, précisant toutefois que si la science-fiction relève bien de l'imaginaire, le fantastique traite plutôt de « l'*inimaginable* » et la fantasy d'une forme de « merveilleux⁶ ». Les positions sur le sujet sont multiples, elles se recoupent et se contredisent à différents niveaux. Mais, ici, la démonstration retenue sera celle qu'Anne Besson détaille dans son récent ouvrage *Les Littératures de l'imaginaire* et qui semble, sinon la plus répandue auprès des acteurs spécialisés, du moins la plus développée et la plus complète.

Dans cet ouvrage, Besson dénombre trois genres réunis derrière la dénomination commune de « littératures de l'imaginaire » : le fantastique, la fantasy et la science-fiction. Ces trois genres, qui seront détaillés par la suite, partagent la caractéristique distinctive de faire usage d'un ou de plusieurs éléments surnaturels. Ces éléments sont dits surnaturels car ils entrent en contradiction avec certaines normes établies dans le monde réel (par opposition au monde fictionnel), à savoir *notre* monde tel qu'il est perçu et appréhendé par l'époque et par la société desquelles l'auteur est issu. Par cette définition, Besson tente de distinguer objectivement des genres de l'imaginaire des autres genres littéraires : « Ce qui fait ici la différence, c'est la présence, dans les histoires qui nous occupent, d'un élément qu'on dira *surnaturel*, c'est-à-dire étranger à ce que la norme cognitive admet (à une époque donnée) comme susceptible d'exister dans le monde actuel⁷ ». Ainsi, par opposition aux genres dits réalistes, les genres de l'imaginaire transgressent les lois de notre monde pour introduire dans son récit un élément *sur-naturel*, qui dépasse la nature telle que nous la connaissons et la reconnaissons. Par ailleurs, il est à noter que Besson n'inclut pas dans cette catégorie « Les miracles ou le domaine des croyances religieuses⁸ », étant donné que l'élément surnaturel qui caractérise les genres de l'imaginaire doit être étranger même à ce en quoi nous accordons *foi*, que cela relève des lois scientifiques ou non.

Comment distinguer les différents genres de l'imaginaire ?

Pour distinguer ces trois genres de l'imaginaire les uns des autres, il faut considérer le traitement qu'ils réservent aux éléments surnaturels qu'ils introduisent dans leurs récits. D'après

⁵ Élodie Hommel, « Lectures légitimes, lectures illégitimes », dans *Biens Symboliques. Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées*, n° 8, septembre 2021, p. 28.

⁶ Roger Bozzetto, *La science-fiction*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2007, p. 8.

⁷ Anne Besson, *Les Littératures de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 8.

⁸ *Ibid.*

la démonstration d'Anne Besson, deux approches sont possibles. Dans la première, cet élément surnaturel peut être « exalté, mis en valeur dans son étrangeté troublante⁹ », c'est-à-dire que le récit met l'accent sur la nature étrange voire effrayante de cet élément nouveau. Dans ce cas, le récit appartient au genre du fantastique. Dans la deuxième approche, l'élément surnaturel de l'histoire est « résorbé au sein d'un cadre qui en rend compte¹⁰ ». Autrement dit, le récit adopte cette nouveauté surnaturelle comme un élément constituant de l'univers dans lequel il prend place, en tentant de l'y faire exister de manière cohérente. Au sein de cette seconde approche se distinguent deux trajectoires. D'une part, si l'élément surnaturel est expliqué rationnellement, à grand renfort de raisonnements scientifiques plus ou moins convaincants mais que le lecteur est prié d'accepter, alors l'histoire s'inscrit dans la science-fiction. D'autre part, si l'élément surnaturel est présenté comme étant tout à fait normal, au sens où l'univers fictionnel présenté inscrit cet élément dans ses propres normes naturelles et n'a donc pas besoin de fournir quelque explication scientifique, alors l'histoire appartient au genre de la fantasy. En d'autres termes, toujours selon l'analyse de Besson, « la science-fiction s'attache à ce qui *pourra/pourrait* se produire, un jour, ailleurs ; le fantastique imagine l'avènement de ce qui n'aurait pas *dû* se produire ; la fantasy fournit un nouveau contexte de vraisemblance qui étend le champ du *possible*¹¹ ».

Un même élément surnaturel, par exemple un chat qui parle — suivant un exemple répandu dans la littérature scientifique et utilisé par Anne Besson dans son ouvrage —, aura dans chacun de ces genres une raison d'être et une origine différentes. D'abord, dans une histoire fantastique, un tel chat serait tout à fait inédit et effrayant, étant donné que son origine et ses intentions seraient floues ; il serait sans doute un objet de crainte et d'angoisse pour le protagoniste du récit tant que pour le lecteur. Ensuite, dans la science-fiction, le chat parlant serait le résultat d'une manipulation génétique qui ne le rendrait pas moins surprenant, du moins au premier abord, mais qui lui conférerait une certaine légitimité scientifique et qui le rendrait ainsi acceptable du point de vue du lecteur. Enfin, dans la fantasy, ce chat s'inscrirait dans un monde où rencontrer un chat qui parle ne pose pas de réelle question, et son existence ne serait à aucun moment interrogée par les protagonistes du récit ni, par extension, par le lecteur — qui est invité à ne pas douter de l'existence d'un être si particulier dans le monde qui lui est dépeint.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Anne Besson, « Aux frontières du réel : les genres de l'imaginaire », *op. cit.*, p. 91.

Ce raisonnement de Besson peut être synthétisé comme suit :

	Fantastique	Science-fiction	Fantasy
Traitement scénaristique de l'objet surnaturel	<i>Exalté</i> , mis en valeur.	<i>Résorbé</i> par une explication scientifique.	<i>Résorbé</i> par une inclusion dans la norme d'un autre monde.
Le chat qui parle...	...est source de terreur, d'étonnement.	...est le produit d'une manipulation génétique.	...est tout à fait normal.

Les trois genres de l'imaginaire trouvent leurs origines relativement récemment, à l'échelle de l'histoire de la littérature. Une idée répandue affirme que ces genres descendent des épopées antiques, prenant le plus souvent pour exemples l'*Iliade* et l'*Odyssée* de l'aède Homère, épopées constellées de dieux, sirènes et autres magiciennes¹² rappelant inévitablement certains éléments récurrents de la fantasy contemporaine. Cet argument de l'ancienneté est le plus souvent mis en avant dans la recherche d'une légitimité basée sur une tradition très ancienne¹³ : un genre mis en œuvre par des auteurs antiques serait porteur d'une valeur culturelle et littéraire plus importante. En réalité toutefois, c'est au cours du vingtième siècle et de la modernité industrielle que les genres de l'imaginaire se développent et que les contours en sont définis, en réponse au réalisme qui s'était alors imposé comme une norme dans les œuvres de fiction. En effet, souligne Besson, ces littératures basées sur l'étrange et le surnaturel ne peuvent produire leur effet d'étonnement et de peur que si ce surnaturel existe en opposition avec une nature qui s'est préalablement imposée comme une norme. Autrement dit, pour qu'il y ait un *surnaturel*, il faut qu'existe un *naturel*. Si le surnaturel constitue lui-même une norme ou que la norme ne l'exclut pas, comme ce fut le cas à l'époque des épopées antiques, alors le ressenti du lecteur face à des récits surnaturels ne peut pas être celui que vise l'imaginaire moderne, à savoir la peur, l'angoisse ou l'étonnement. Anne Besson détaille ces observations dans *Les Littératures de l'imaginaire* : « Pour que les genres “de l'imaginaire” imposent leur spécificité, il faudra que la rationalité scientifique devienne le mode dominant de compréhension du réel — transformation majeure promue par les Lumières en Europe — et que, de manière concomitante, le “réalisme” devienne un objet de la fiction, ce qui ne se produit là encore que tardivement¹⁴ ».

¹² Sandra Provini, « L'Iliade et l'Odyssée, aux sources de la fantasy », [En ligne]. URL : <https://fantasy.bnf.fr/fr/comprendre/liliade-et-lodysee-aux-sources-de-la-fantasy/> (consulté le 29/04/2024).

¹³ Anne Besson, *La fantasy*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2007, p. 25.

¹⁴ Anne Besson, *Les Littératures de l'imaginaire*, op. cit., p. 18.

Définir le fantastique, la science-fiction et la fantasy

Depuis l'émergence des genres de l'imaginaire dont il est question aujourd'hui, nombreux sont les auteurs qui se sont attelés à les définir non comme un ensemble, mais chacun dans leurs spécificités propres. Si les avis divergent et que les propositions sont multiples, ici encore, certains auteurs s'imposent auprès de leurs pairs comme des références.

C'est le cas du théoricien Tzvetan Todorov et de sa célèbre *Introduction à la littérature fantastique*, dans laquelle il propose une définition du genre fantastique comme caractérisé par une hésitation. Face à un élément prétendument surnaturel qui surgit dans un monde semblable au monde réel, le lecteur ressent comme le protagoniste de l'histoire une angoisse liée à la nature même de ce à quoi il est confronté. Le chat qui parle, pour reprendre cet exemple, est-il réellement un chat qui parle, auquel cas il faudrait accepter qu'un tel animal puisse exister, ou est-il le fruit d'une hallucination, auquel cas il n'existe tout simplement pas ? C'est dans cette hésitation que réside la nature même du genre : « Il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués¹⁵ ». Dès lors que ce doute est levé, le récit cesse d'être fantastique et rejoint soit le genre de l'étrange (si le phénomène est expliqué rationnellement et les lois de la nature préservées), soit celui du merveilleux (si le phénomène est accepté comme étant surnaturel et les lois de la nature étendues)¹⁶. Nathalie Prince, dans un essai consacré à *La littérature fantastique*, reprend peu ou prou cette définition, en y ajoutant l'aspect hostile de l'élément surnaturel : « Pour qu'il y ait fantastique, il faut qu'il y ait du surnaturel non seulement possible mais potentiellement *hostile* pour moi ou pour un personnage¹⁷ ». En ce sens, le chat qui parle représente une réelle source d'angoisse et de peur pour le personnage et le lecteur, étant donné qu'il pourrait dissimuler une véritable menace.

La définition de la science-fiction (terme souvent abrégé en « SF ») peut sembler plus évidente, à la lumière de ce qui a été énoncé plus haut. D'après Roger Bozzetto, elle concerne des histoires réalistes ou « mimétique[s]¹⁸ » qui prennent place dans un futur non réalisé mais qui se base sur des évolutions scientifiques et technologiques possibles et cohérentes d'après l'état scientifique et technologique du monde réel. La difficulté liée aux récits de ce genre, plus encore

¹⁵ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 37.

¹⁶ *Ibid.*, p. 46.

¹⁷ Nathalie Prince, *La littérature fantastique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2015, p. 28.

¹⁸ Roger Bozzetto, *La science-fiction*, op. cit., p. 8.

qu'aux récits fantastiques ou de fantasy, est qu'ils dépendent pleinement de l'époque dans laquelle ils sont rédigés. Les auteurs de science-fiction basent leurs prédictions sur l'état du monde dans lequel ils vivent au jour où ils écrivent, ce qui varie grandement au fil des années. La science-fiction dépeint l'avenir en fonction du présent, et le présent évolue sans cesse. C'est la raison pour laquelle certaines œuvres de science-fiction plus anciennes peuvent sembler désuètes ou naïves à des lecteurs contemporains. Autrement dit, la science-fiction « vieillit » mal, car elle vieillit au rythme, rapide voire effréné, de l'évolution scientifique et technologique du monde réel. Dans son essai sur *La science-fiction*, Bozzetto précise ainsi que « L'imaginaire de la SF est donc en constante évolution¹⁹ ».

La définition du genre de la fantasy se révèle plus large encore que celles des deux genres précédents. En effet, la fantasy — qui trouve une part non négligeable de son origine dans les jeux de rôle — concerne toutes les histoires qui prennent place dans un monde différent du nôtre et dans lequel, aux yeux des personnages qui s'y trouvent, ce qui peut sembler surnaturel ne l'est pas. Par exemple, dans le roman *Fourth Wing* de Rebecca Yarros²⁰, personne ne s'étonne de voir voler des dragons et des wyvernes, car ces animaux fantastiques sont connus de tous ; de même que dans la saga *Le Sorceleur*, du Polonais Andrzej Sapkowski²¹, l'existence de magie et de différents monstres est de notoriété publique. Au sens qu'elle revêt aujourd'hui, la fantasy trouve ses origines dans l'œuvre du célèbre John Ronald Reuel Tolkien, notamment avec ses romans *Le Seigneur des Anneaux*. Si les précurseurs du genre sont nombreux, c'est bel et bien l'œuvre de Tolkien qui en a défini les contours modernes et qui est à l'origine de nombreux codes encore utilisés de nos jours par les auteurs de fantasy. Anne Besson consacre à Tolkien une part non négligeable de son essai intitulé *La fantasy*, et précise en ce sens que « la définition actuelle que l'on peut spontanément se forger de la *fantasy*, comme constituée de vastes sagas pseudo-médiévales et mythologiques incluant inévitablement quelques avatars de nains, d'elfes ou de dragons, est effectivement issue de la réinvention du genre par Tolkien²² ». L'influence de Tolkien sur la fantasy est d'autant plus importante qu'il est lui-même l'auteur d'un essai, *Du conte de fées*²³, dans lequel il détaille sa propre vision de ce que doit être le conte de fées, et pose les bases de la définition moderne de la fantasy.

¹⁹ *Ibid.*, p. 12.

²⁰ Rebecca Yarros, *Fourth Wing*, traduit par Karine Forestier, Paris, Hugo Roman, coll. « Romantasy », 2024.

²¹ Andrzej Sapkowski, *Le Sorceleur. Livre 1 — Le Dernier vœu*, traduit par Laurence Dyevre, Paris, Bragelonne, 2003.

²² Anne Besson, *La fantasy*, op. cit., p. 61.

²³ John R. R. Tolkien, *Du conte de fées*, traduit par Christine Laferrière, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2022 (2006).

Au fil des ans toutefois, de nombreux auteurs ont tenté de « sortir de l'ombre de Tolkien où [la fantasy] était demeurée²⁴ » afin de créer des œuvres originales et neuves. Cette tendance mena au développement de nombreux sous-genres et autres variantes, pour aboutir de nos jours à une offre de récits particulièrement large et diversifiée.

La porosité des frontières

Cette tendance à la diversification et à la réinvention n'est pas propre à la seule fantasy. Il existe en effet dans l'édition de l'imaginaire un grand nombre de sous-genres, qu'ils soient des variations de l'un des trois genres ou un entrelacement de plusieurs genres entre eux. Selon Besson, il pourrait s'agir là d'une « stratégie marketing » visant à atteindre davantage de publics ; ou bien de « préoccupations d'érudits²⁵ » nécessaires aux lecteurs qui, dans leur quête de repères et de découvertes adaptées à leurs goûts, pourront se rattacher à l'un ou l'autre sous-genre pour découvrir un roman proche ou semblable à celui qu'ils ont précédemment apprécié. Parmi bien d'autres sous-genres de ce type, citons par exemple l'*heroic fantasy*, la *dark fantasy*, la *science-fantasy*, la *romantic fantasy* ou *romantasy*, le *steampunk*, le *cyberpunk*, la *bit lit*, le *space opera*, etc. ; tant de variantes plus ou moins proches les unes des autres qui relèvent parfois de critères très restrictifs.

Outre une volonté de classer et d'étiqueter chaque production qui bousculerait les définitions des trois grands genres de l'imaginaire, ces sous-genres sont le symptôme d'une observation détaillée par Besson dans son ouvrage : les définitions des trois grands genres de l'imaginaire sont vagues et malléables. Lorsque l'on se trouve en présence d'un récit, il est généralement laborieux de le ranger dans une seule et unique case, tant la frontière entre les genres est « large et poreuse²⁶ », tant ils peuvent se mélanger et s'enchevêtrer, tant ils sont « distincts mais voisins²⁷ ». Nombreux sont les exemples de cette porosité des frontières. L'univers de *Harry Potter*²⁸, créé par J. K. Rowling, oscille par exemple entre le monde naturellement magique de la fantasy, de la part des sorciers, et l'étonnement teinté d'effroi du fantastique, de la part des personnes « ordinaires ». De même, le récent roman du français Antoine Dole,

²⁴ Anne Besson, *La fantasy*, op. cit., p. 64.

²⁵ Anne Besson, *Les Littératures de l'imaginaire*, op. cit., p. 11.

²⁶ *Ibid.*, p. 36.

²⁷ Anne Besson, « Aux frontières du réel : les genres de l'imaginaire », op. cit., p. 91.

²⁸ J. K. Rowling, *Harry Potter. À l'école des sorciers*, traduit par Jean-François Ménard, Paris, Editions Gallimard Jeunesse, coll. « Folio Junior », 2000 (1998).

*Vida*²⁹, hésite sans cesse entre l'explication scientifique de la science-fiction et l'étonnement surnaturel du fantastique dans la description du mal apparemment surnaturel dont souffre l'héroïne. D'un point de vue davantage extradiégétique, citons aussi le cas de la saga *Keleana*³⁰, ou *Throne of Glass* dans sa version originale américaine, de l'autrice Sarah J. Maas : si la saga dans son ensemble s'inscrit bel et bien dans le genre de la fantasy et de l'acceptation du surnaturel, le premier tome semble pencher dans la direction du fantastique, au sens où les personnages se trouvent confrontés à des phénomènes étranges et effrayants qu'ils qualifient eux-mêmes de surnaturels et qui demeurent invisibles aux yeux du lecteur durant la majeure partie du roman. Enfin, une grande partie des romans de l'auteur américain Brandon Sanderson ne peuvent prendre parti entre la magie naturelle de la fantasy et l'explication rationnelle de la science-fiction. Ainsi, dans son imposant cycle des *Fils-Des-Brumes*³¹, composé de six romans, ce qu'il nomme « allomancie » et « ferrochimie » sont autant des pratiques magiques, typiques de la fantasy, que des véritables sciences dont l'auteur prend grand soin de détailler le fonctionnement précis en vue de les rendre crédibles et compréhensibles pour le lecteur, dans la pure tradition de la science-fiction.

Il apparaît ainsi que le tableau qui fut dressé plus haut pour distinguer les trois genres de l'imaginaire ne peut exister qu'en tant que cadre théorique général, qu'outil pour s'orienter dans toute la complexité qu'il représente. Rares sont les œuvres qui ne se trouvent pas à cheval entre plusieurs genres ou sous-genres — signe de l'immense richesse de l'ensemble tant que de sa grande complexité. Chaque nouvelle œuvre ou presque, explique Anne Besson, « choisit un positionnement nouveau dans le champ générique préexistant³² », évitant de simplement se plier aux règles préétablies des genres en vue de créer une histoire originale et unique.

Si définir les genres de l'imaginaire n'est pas chose aisée, c'est du fait de leur incapacité à se ranger sous la bannière d'une unique définition. La porosité des frontières entre ces genres ainsi que leur propension à être dérivés et modifiés à l'envi par les auteurs, les éditeurs et les lecteurs rend impossible un classement absolu des œuvres qui les composent. En somme, les genres de l'imaginaire représentent moins un ensemble réel d'œuvres partageant certaines caractéristiques définies qu'un ensemble éditorial utile, qui permet aux lecteurs de s'orienter

²⁹ Antoine Dole, *Vida*, Grenoble, Éditions Glénat, 2023.

³⁰ Sarah J. Maas, *Keleana, l'assassineuse*, traduit par Anne-Judith Descombey, Paris, Éditions de La Martinière Jeunesse, 2013.

³¹ Brandon Sanderson, *Fils-des-Brumes, tome 1. L'Empire Ultime*, traduit par Mélanie Fazi, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Orbit », 2011.

³² Anne Besson, « Aux frontières du réel : les genres de l'imaginaire », *op. cit.*, p. 92.

dans une offre large et hétéroclite, et aux éditeurs d'inscrire efficacement leur production dans ce marché prolifique et concurrentiel.

Notons enfin que, dans le paysage éditorial récent et actuel, il semble que les collections dédiées à l'imaginaire soient principalement dédiées à la fantasy et à la science-fiction. Dans les sphères jeunesse et jeunes adultes actuelles, la fantasy paraît même largement surreprésentée par rapport aux autres genres de l'imaginaire. Le genre du fantastique, quant à lui, peine à trouver une place assumée en dehors de quelques recueils de nouvelles, les romans pleinement fantastiques peinant visiblement à convaincre. Certains éditeurs spécialisés dans les genres de l'imaginaire décident même de ne pas mentionner ce genre lorsqu'ils publient un roman qui s'y inscrit. C'est le cas, par exemple, du roman *Petit Blanc*³³ de l'auteur français Nicolas Carterlet. Si cette histoire se déroulant au cours de l'ère coloniale française met en scène un perroquet parlant et intelligent d'après des codes qui rappellent le fantastique, le terme n'est pas mentionné par l'éditeur. Le genre fantastique trouve la majorité de ses occurrences contemporaines dans deux situations. D'une part, le fantastique se mêle souvent à d'autres genres de l'imaginaire. Divers exemples ont déjà été évoqués plus haut, comme celui de *Keleana* ou de *Vida*. Mais un autre titre peut encore être cité : le roman belge *Clément Coudpel contre les spectres de Samain*³⁴ de Manon D'Ombremont, qui se positionne à cheval entre fantastique et fantasy puisque le héros y est au fait de l'existence des êtres surnaturels qui menacent la région liégeoise, au contraire des autres personnages qui ne manquent pas d'en être effrayés. D'autre part, le fantastique est souvent dilué dans les collections de littérature générale, où un élément fantastique fait une irruption plus ou moins discrète dans une collection de littérature contemporaine. Prenons l'exemple du roman japonais *Le chat qui voulait sauver les livres*³⁵, de Sôsuke Natsukawa, dont le récit repose sur un chat parlant qui emmène le héros dans un monde parallèle, sans que le genre fantastique soit mentionné. Une autre série de romans japonais peut être mentionnée ici : *Tant que le café est encore chaud* de Toshikazu Kawaguchi, dont la dernière traduction en date, parue en 2023 aux éditions Albin Michel, est intitulée *Le café où vivent les souvenirs*³⁶. Le récit se déroule dans un café qui permet de remonter le temps, ce qui ne manque pas d'étonner ou d'effrayer les visiteurs. Ces exemples récents donnent à voir que le genre fantastique, dans le marché de l'édition francophone actuel, dépasse le spectre des littératures

³³ Nicolas Carterlet, *Petit Blanc*, Saint-Laurent-d'Oingt, Mnémos, coll. « Mu », 2020.

³⁴ Manon d'Ombremont, *Clément Coudpel contre les spectres de Samain*, Erbisoeul, Livr'S Éditions, 2020.

³⁵ Sôsuke Natsukawa, *Le Chat qui voulait sauver les livres*, traduit par Mathilde Tamae-Bouhon, Paris, NiL éditions, coll. « Pocket », 2023.

³⁶ Toshikazu Kawaguchi, *Le café où vivent les souvenirs*, traduit par Géraldine Oudin, Paris, Éditions Albin Michel, 2023.

de l'imaginaire en se mêlant souvent à d'autres genres, là où la fantasy et la science-fiction demeurent plus cloisonnées — bien que des incursions dans d'autres genres sont également possibles.

2. L'édition indépendante

Il ne s'agira pas ici de retracer l'histoire de l'édition francophone, ni celle de la notion d'indépendance dans le milieu éditorial — on pourra pour cela se référer, notamment, à l'ouvrage de Pascal Durand et Anthony Glinier, *Naissance de l'éditeur. L'édition à l'âge romantique*³⁷, ainsi qu'à la thèse de Tanguy Habrand, *Les métamorphoses de l'indépendance éditoriale. Formes et figures d'une révolution institutionnelle*³⁸. Au cours de ce qui suit, il sera question de la notion d'édition indépendante ainsi que ses implications et les difficultés qu'elle suscite.

Comprendre l'indépendance

De quoi l'édition indépendante est-elle indépendante ? Les éditeurs qui affirment faire partie de cet ensemble s'opposent souvent à une série d'adversaires déterminés, parmi lesquels les plus évidents sont les grands groupes de l'édition, comme Hachette ou Éditis, ainsi que la recherche de profit. Une maison d'édition indépendante, selon l'imaginaire collectif, doit se tenir à l'écart de toute domination idéologique, artistique et financière, souvent incarnée par de grandes entreprises qui font de l'édition une activité parmi d'autres et qui visent seulement à s'enrichir, au détriment de toute notion esthétique ou passionnelle. L'indépendance est ainsi perçue par le public comme une garantie de qualité artistique ou idéologique, d'une noblesse d'intention en lieu et place d'une forme de cupidité, étant donné que les éditeurs indépendants ne soumettent pas leurs publications aux lois du marché. C'est pourquoi l'éditeur indépendant peut apparaître comme le seul véritable éditeur. Ceux qui se sont vendus aux grands groupes de l'édition, se pliant à leurs idéologies et à l'emprise de l'économie, ne sont plus libres de leurs

³⁷ Pascal Durand et Anthony Glinier, *Naissance de l'éditeur. L'édition à l'âge romantique*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2005.

³⁸ Tanguy Habrand, *Les métamorphoses de l'indépendance éditoriale. Formes et figures d'une révolution institutionnelle*, Thèse de doctorat en Information et Communication, sous la direction de Pascal Durand, Université de Liège, 2021.

actes et de leurs décisions ; dès lors, ils s'inscrivent dans la lignée des acteurs capitalistes et non dans celle des éditeurs au sens noble du terme.

Contre les grands groupes de l'édition

C'est la raison pour laquelle certains éditeurs se déclarent volontiers indépendants et insistent sur leur appartenance à la famille des « indépendants », groupe opposé aux géants de l'édition et aux règles qu'ils imposent. Eric Hazan, éditeur et écrivain français à la tête des éditions La Fabrique — spécialisées dans la politique et la philosophie —, défend fermement cette position dans *Pour aboutir à un livre. La fabrique d'une maison d'édition*. Dans cet entretien qu'il accorde à un étudiant, il raconte l'histoire de La Fabrique et expose son point de vue à propos du monde du livre actuel. Il désigne les maisons d'édition indépendantes qui partagent sa vision comme des « maisons amies », avec lesquelles il doit faire bloc contre les grands groupes qui s'approprient les tables des librairies : « il semble que nous avons tous avantage à ce que l'édition politique indépendante occupe le plus de place possible sur les tables des librairies pour contrebalancer la puissance de l'édition industrielle. Quand l'un de nous publie un livre qui a du succès, c'est bon pour le collectif et chacun s'en réjouit³⁹ ».

C'est sur une idée similaire que s'ouvre la thèse de Tanguy Habrand, qui se penche sur l'histoire de l'idée d'indépendance dans le milieu de l'édition :

« L'indépendance, quoique hautement individualiste, s'est imposée face à cette rationalisation du pôle le plus industriel du champ éditorial comme la bannière d'un ensemble d'éditeurs animés par un vif désir de regroupement, ainsi que par une volonté d'opposition aux emprises s'exerçant sur la production culturelle et intellectuelle.

L'indépendance éditoriale renvoie aux représentations les plus nobles du métier d'éditeur, pensé non seulement en tant que promoteur et garant d'une "qualité" et d'une "originalité", mais aussi en tant que foyer de résistance au conformisme. Son importance est telle dans la profession que l'indépendance rivalise de nos jours avec l'aura de la fonction éditoriale, comme si l'on ne pouvait être tout à fait éditeur sans être indépendant. L'indépendance apparaît donc à la fois comme un statut, un signe de ralliement, un horizon, mais aussi comme une distinction honorifique autoproclamée dans bien des cas⁴⁰. »

Cette vision d'une édition indépendante comme s'opposant à l'édition à caractère industriel ou commercial est partagée par un certain nombre d'auteurs et éditeurs. Ainsi, Hazan définit l'indépendance comme la non-appartenance à un groupe, à une entreprise qui impose ses décisions — il refuse d'ailleurs de céder La Fabrique ou de précipiter sa croissance, par crainte de

³⁹ Eric Hazan, *Pour aboutir à un livre. La fabrique d'une maison d'édition*, Paris, La Fabrique éditions, 2016, p. 63.

⁴⁰ Tanguy Habrand, *Les métamorphoses de l'indépendance éditoriale. Formes et figures d'une révolution institutionnelle*, op.cit., p. 7.

dépendre de banques ou de groupes, et donc de leurs méthodes⁴¹. Dans son ouvrage, il dénonce à plusieurs reprises les pratiques qu'il juge néfastes des grandes entreprises de l'édition. Il décrit par exemple avec amertume comment le rachat par Hachette des Éditions Hazan, pour lesquelles il travaillait, en a bouleversé le fonctionnement : « On était tombés dans ce que nous avions réussi à éviter pendant près de quinze ans, le régime habituel du salariat, l'une des figures de l'enfer sur terre qu'on trouve dans la plupart des grandes maisons d'édition⁴² ». Ainsi, Hazan oppose frontalement l'édition artisanale ou indépendante, qu'il défend, à l'édition industrielle, qu'il exècre ; la première étant basée sur la passion et l'anticonformisme, la seconde sur les chiffres de ventes et les prix littéraires⁴³.

Dans un autre ouvrage publié par les éditions La Fabrique en 1999, *L'édition sans éditeurs*, l'éditeur franco-américain André Schiffrin dénonce à son tour les pratiques de rationalisation des grands groupes vis-à-vis des maisons d'édition dont ils font l'acquisition. Dans ce livre, qu'il adresse à un public francophone, il raconte l'histoire de la maison américaine Pantheon Books et de son rachat par Random House puis par le groupe Newhouse. Ce récit est l'occasion d'observer les différentes approches des éditeurs français et américains quant à la construction de leurs catalogues. En France, explique-t-il, les éditeurs doivent encore légitimer leurs pratiques commerciales par la publication de livres plus exigeants. En revanche, aux États-Unis, les éditeurs ont plus largement adopté des pratiques commerciales agressives qui consistent à ne publier que ce qui est susceptible de générer un grand nombre de ventes :

« Il en résulte que, dans l'ensemble, la production française n'a pas changé de façon aussi marquée qu'aux États-Unis — et à un moindre degré en Angleterre —, où un coup d'œil sur les catalogues des éditeurs suffit à déceler la recherche toujours plus évidente du profit. De plus en plus de livres sont publiés pour leur potentiel commercial supposé et de moins en moins représentent cette part intellectuelle et culturelle que les éditeurs se sentaient dans l'obligation d'inclure dans leur production⁴⁴ ».

Schiffrin dénonce ainsi la politique menée par Newhouse après le rachat de Pantheon Books. Malgré les promesses de liberté créative faites par le groupe, qui assura que « son intention était de nous permettre de continuer à faire ce que nous faisons si bien, mais simplement avec plus de moyens⁴⁵ », Newhouse a rapidement imposé à Pantheon une série d'exigences en termes de rentabilité, brandissant la menace d'un démantèlement si les objectifs n'étaient pas

⁴¹ Eric Hazan, *Pour aboutir à un livre. La fabrique d'une maison d'édition*, op.cit., p. 41.

⁴² *Ibid.*, p. 40.

⁴³ *Ibid.*, pp. 60 – 61.

⁴⁴ André Schiffrin, *L'édition sans éditeurs*, traduit par Michel Luxembourg, Paris, La Fabrique éditions, 1999, p. 11.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 47.

atteints. Schiffrin regrette que le marché du livre américain soit dominé par une idéologie libérale, selon laquelle les maisons d'édition doivent produire uniquement ce qui rapportera autant d'argent que possible. Il s'agit de donner aux lecteurs seulement ce qu'ils vont acheter, et non les œuvres auxquelles les éditeurs reconnaissent une qualité esthétique ou idéologique : « les propriétaires de maisons d'édition ont toujours cherché à expliquer leur virage en invoquant le marché : ce n'est pas aux élites d'imposer leurs valeurs à l'ensemble des lecteurs, c'est au public de choisir ce qu'il veut — et si ce qu'il veut est de plus en plus minable et vulgaire, alors tant pis⁴⁶ ». Schiffrin s'attaque dans son ouvrage aux grandes entreprises de l'édition, dirigées non pas par des professionnels du milieu du livre, mais par des experts en marketing qui ne maîtrisent ni les codes ni les valeurs de l'édition, et qui soumettent les petites maisons qu'ils achètent à des exigences qui vont à l'encontre de leur mission culturelle. Les éditeurs se voient imposés les choix de comités éditoriaux, dont le rôle est financier et non artistique, et sont contraints de renoncer à de nombreux titres dans lesquels ils croyaient. Aux États-Unis en particulier, observe Schiffrin, le milieu de l'édition dans son ensemble prend cette direction : désormais, « [toute] la question est de savoir choisir les livres qui vont faire un maximum d'argent, et non plus ceux qui correspondent à la mission traditionnelle de l'éditeur⁴⁷ ». Le marché tire vers l'uniformité, la figure de l'éditeur perd sa raison d'être et se dilue derrière un nombre restreint d'immenses groupes dénués de personnalité et de passion.

Quelques années plus tard, en 2005, cette domination d'une idéologie économique sur la sphère du livre fut imputée par Pascal Durand et Anthony Glinoe, dans le paysage éditorial français, à la distribution moderne, dont l'efficacité permet aux maisons d'adapter leur offre au marché de manière particulièrement rapide. Les chiffres de ventes parviennent quasiment sans délai aux comités éditoriaux, qui peuvent aussitôt orienter leur trajectoire de manière à éviter que certaines productions ne soient pas suffisamment rentables. La méthode est si efficace que les auteurs redoutent qu'elle s'étende aux petits éditeurs, jusqu'ici guidés seulement par l'art et la passion — ces éditeurs de la sphère dite restreinte qu'Hazan et Schiffrin opposent aux grands groupes :

« À ce déclin pressenti contribue pour une part non négligeable le processus d'autonomisation (mais sous contrôle étroitement économique) que connaît désormais la distribution, instance naguère encore périphérique, mais qui tend, peu à peu, à devenir la tour de contrôle du système, d'où s'observent presque en temps réel les mouvements du marché, où se décident les décisions que prendront en amont les éditeurs, où la publication d'un livre est de plus en plus ouvertement planifiée en fonction de stratégies de *marketing* et par rétroac-

⁴⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁷ *Ibid.*

tion rapide des chiffres des ventes des ouvrages parus sur les ouvrages à paraître (la chose n'est pas neuve, certes, mais elle concernait jusqu'il y a peu, avec des techniques d'ailleurs plus rudimentaires, le seul secteur de la production de masse ; or, il y a lieu de craindre qu'elle affecte aujourd'hui, avec toute la force de rationalisation dont elle est porteuse, le secteur de la production dite encore "restreinte", avec le double risque de voir disparaître les auteurs à cycle de consécration long au profit de pseudo-auteurs d'avant-garde, dont la scène parisienne ne manque pas, ou de les voir s'enfermer dans les micro-niches éditoriales ghettoïsées [...])⁴⁸ ».

Chacun est libre de décider si cette crainte était fondée ou excessive, et de juger la situation dans laquelle se trouve le monde de l'édition près de vingt ans plus tard. Toujours est-il que, dans cet ouvrage, Durand et Glinier se montrent très critiques envers la tendance des groupes industriels à prendre le contrôle de nombreuses maisons d'édition. Ils craignent la naissance d'un duopole dont la structure mettrait en péril la diversité du monde du livre ainsi que le « pluralisme si essentiel à la production esthétique et intellectuelle⁴⁹ ». Ils appellent à défendre l'autonomie du champ culturel « contre les forces qui tendent à la réduire pour mettre ces champs au service d'intérêts cyniquement mercantiles⁵⁰ » et, dans le cas de groupes industriels dont l'activité principale n'a rien à voir avec l'édition, pour utiliser le livre comme un « moyen d'exercer, au-delà, une tutelle sur l'opinion et sur les politiques dont ils ont besoin pour se développer au moindre coût⁵¹ ». Durand et Glinier démontrent que le problème de l'édition industrielle ne concerne pas seulement une opposition entre qualité littéraire et production standardisée sur base des chiffres de ventes. La question de l'indépendance du monde du livre a également des enjeux idéologiques, étant donné que certains groupes d'édition appartiennent à des entreprises dont les activités premières ne concernent en rien le livre, mais des activités industrielles qu'il s'agit pour eux de légitimer aux yeux du grand public.

Pour la qualité artistique

Revenons-en à des préoccupations plus directement liées au livre et à l'édition en eux-mêmes. La situation que décrivent Schiffrin, Durand et Glinier est celle de la fin des années 1990 et du début des années 2000. Mais elle permet aujourd'hui de mettre en évidence d'autres revendications de l'édition indépendante contemporaine, qui affirme s'opposer non seulement à la quête de profit, mais également à la perte de diversité et de qualité artistique du

⁴⁸ Pascal Durand et Anthony Glinier, *Naissance de l'éditeur. L'édition à l'âge romantique*, op.cit., pp. 191 – 192.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 193.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 194.

⁵¹ *Ibid.*

marché du livre. Ainsi, l'édition indépendante se targue souvent de ne pas chercher à satisfaire le grand public en lui proposant des publications simples et standardisées, mais au contraire d'œuvrer pour des textes qui feront date dans l'histoire littéraire — au mépris si besoin des chiffres de vente. Ces maisons, à vocation dite restreinte, construisent leur catalogue sur des critères d'abord esthétiques ; elles basent leurs choix éditoriaux sur des œuvres et des auteurs qu'ils jugent intéressants plutôt que sur ce que le grand public est prêt à acheter. « Les grandes entreprises éditoriales », écrivent Durand et Glinier, « penseront en termes de public(s) là où les petites maisons à caractère littéraire penseront d'abord en termes d'auteurs ou d'écoles esthétiques⁵² ».

La sociologue française Gisèle Sapiro rappelle en ce sens que l'idéologie économique ne peut aller de pair avec la prise de risques esthétique. Dans l'introduction d'un ouvrage collectif dédié à la globalisation de l'édition, elle explique que « la rationalisation économique incite à abandonner l'objectif de découverte de nouveaux auteurs et l'investissement à long terme sur des auteurs à la faveur d'un calcul de rentabilité à court terme⁵³ ». En d'autres termes, la quête de profit repousse l'innovation esthétique ou artistique. Pour un éditeur, publier un auteur peu connu ou un genre novateur représente un risque important, étant donné qu'il investit de l'argent dans la production d'un livre sans avoir la certitude qu'il trouvera un public suffisant pour être rentable. Une maison d'édition organisée autour d'une idéologie économique de profit sera par conséquent frileuse à l'idée de prendre de tels risques, et publiera presque exclusivement des auteurs connus et des genres qui ont déjà conquis les lecteurs — investissant petit à petit les genres grandissants et récupérant les auteurs autrefois méconnus qui ont trouvé une certaine notoriété auprès de petits éditeurs. C'est la raison pour laquelle certains reprochent aux grands groupes d'édition de travailler contre la diversité et la nouveauté, qui génère peu de ventes ; là où les petites maisons d'édition, qui ne poursuivent pas le profit mais la qualité artistique, s'autorisent plus aisément ce risque.

Par ailleurs, en ouverture de leur ouvrage, Durand et Glinier constatent que l'éditeur est souvent perçu comme un « simple exécutant » étranger à la création ; en d'autres termes comme « une sorte de “négrier” de la chose imprimée, inspiré par d'impurs instincts mercantiles⁵⁴ ». Le rôle de l'éditeur est par principe de poser un regard rationnel sur les aspects les plus écono-

⁵² *Ibid.*, p. 179.

⁵³ Gisèle Sapiro, « Introduction », dans Gisèle Sapiro (dir.), *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2009, p. 13.

⁵⁴ Pascal Durand et Anthony Glinier, *Naissance de l'éditeur. L'édition à l'âge romantique*, op.cit., p. 15.

miques de l'édition, considérés comme ingrats voire impurs, alors que seul l'auteur se montre véritablement créatif. C'est contre cette hypothèse que se positionnent souvent les éditeurs indépendants : en affirmant être eux-mêmes artistes et travailler avec les auteurs et non à côté d'eux, ils se mettent au service de l'art pour l'art et sont ainsi plus légitimes au niveau artistique que leurs homologues industriels. Cette revendication se base sur une autre hypothèse, selon laquelle « plus on s'élève dans la hiérarchie des légitimités littéraires, plus se distendent et s'occultent les rapports entre la matérialité technique et commerciale [...] et l'œuvre elle-même⁵⁵ ». Autrement dit, la légitimité littéraire croît à mesure que l'intérêt commercial s'estompe, ou semble s'estomper d'un point de vue extérieur.

Cette idée n'est pas neuve. Au XIX^e siècle déjà, l'industrialisation du milieu du livre faisait réagir de nombreux acteurs : certains jugeaient le phénomène bénéfique car il permettait un accès plus large à la lecture et à la culture, alors que d'autres y voyaient un danger pour l'édition artisanale ainsi que pour la qualité des textes et des livres en tant qu'objets. Cette crainte se refléta dans l'apparition de discours s'opposant d'une part à cette nouvelle figure de l'éditeur responsable de questions économiques et non artistiques et, d'autre part, à l'idée même de profit dans le milieu littéraire : « la mise en place d'un système efficace de commercialisation des œuvres [va] de pair avec la montée en force [...] d'une propagande en faveur de la littérature ou de l'art purs et d'un mépris ouvertement affiché, dans les discours et les postures, à l'égard des profits économiques⁵⁶ ».

C'est dans ce contexte qu'apparaît le concept de « littérature industrielle », d'abord sous la plume du critique et écrivain français Charles-Augustin Sainte-Beuve, puis repris par de nombreux auteurs pour désigner l'édition destinée au grand public et les livres vendus à bas prix. Mais au-delà de mettre en évidence les effets néfastes de ce qui devient peu à peu l'industrie du livre, ce concept s'oppose frontalement à un autre type de littérature : la littérature restreinte, affranchie de toute préoccupation financière. En d'autres termes, en désignant un pan du monde du livre comme industriel et en lui reprochant de malmener les valeurs esthétiques de la littérature, certains auteurs se positionnent eux-mêmes comme les défenseurs de la « véritable » littérature :

« Son constat [celui de Sainte-Beuve], en somme, est double : il n'enregistre pas seulement l'existence d'une littérature proliférante, mais celle aussi du contraire de cette littérature, qu'il appelle la "bonne" et qu'il s'agit de "dégager" de la gangue où l'autre creuse

⁵⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 146 – 147.

son lit. Autrement dit, la désignation d'une littérature, l'industrielle, désigne du même geste une autre littérature, vouée à la rareté et à l'excellence esthétique⁵⁷ ».

Néanmoins, même si l'opposition à l'édition industrielle prend forme, on ne parle pas encore d'édition indépendante au sens qui est aujourd'hui donné à cette expression. Pour que le terme se répande dans le milieu du livre, il faut attendre la fin du XX^e siècle et la concentration de nombreux éditeurs industriels autour de quelques grands groupes, qui vont façonner une large part du paysage éditorial francophone. En effet, explique Hazan, « [c] » est au début des années 2000 que la concentration capitaliste a bouleversé cet univers hérité pour l'essentiel du XIX^e et du début du XX^e siècle⁵⁸ ». L'édition évoluait alors, comme le souligne également Schiffrin, « d'un stade relativement artisanal de type XIX^e siècle à une industrie dominée par les grands groupes, des conglomerats exerçant toutes sortes d'activités dans l'industrie du divertissement (*entertainment*) et de l'information⁵⁹ ». C'est dans ce contexte que se répand la notion d'édition indépendante pour désigner les maisons d'édition qui ne suivent pas ce mouvement de rationalisation et progressent à contre-courant par rapport à l'édition industrielle. Ces éditeurs se désignent alors souvent comme « indépendants », axant leur communication autour de cette caractéristique et mettant en avant leur capacité à ne pas répondre aux exigences du marché. Tanguy Habrand mentionne ce mouvement dans un article centré sur la Belgique, mais dont le propos peut ici s'étendre à une acception plus large de l'édition francophone :

« Il faut attendre le dernier quart du XX^e siècle pour que l'indépendance, sur fond de concentration et de rationalisation, se trouve activée, pour l'édition de livres, à la fois comme pratique signifiante et concept opératoire. Après l'industrie musicale ou l'industrie cinématographique, l'industrie du livre passait à l'heure du grand retournement, ce moment où l'industrie génère, dans le domaine mouvant des représentations du moins, sa propre contradiction. Qualifiées d'indépendantes, des initiatives se fédèrent de façon plus ou moins formelle autour d'une conception commune du métier, activité, sinon activisme, vouée à la culture d'un catalogue original, dans un imaginaire de l'altérité contre le conformisme, sur le mode du *small is beautiful*⁶⁰ ».

C'est du moins le cas pour l'indépendance telle qu'elle est comprise de nos jours. En effet, sans entrer dans trop de détails historiques, il est important de préciser que le sens du concept « indépendant » a évolué au fil des époques. L'émergence du sens actuel du terme ne peut être datée avec précision, car son évolution prend la forme d'une tendance progressive et non d'un changement soudain. Ainsi que le précise Habrand dans sa recherche, « la vogue de l'*édition*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 152.

⁵⁸ Eric Hazan, *Pour aboutir à un livre. La fabrique d'une maison d'édition*, op. cit., p. 20.

⁵⁹ André Schiffrin, *L'édition sans éditeurs*, op. cit., p. 7.

⁶⁰ Tanguy Habrand, « Indépendances éditoriales, dépendance territoriale. Scènes de l'édition indépendante en Belgique francophone », dans *Communication & Langages*, n° 170, 2011/4, pp. 89 – 90.

indépendante n'est pas marquée par un surgissement brutal au sein de l'institution éditoriale⁶¹ », mais par une évolution complexe et parfois indistincte.

L'indépendance dans l'imaginaire

Si la plupart des auteurs rencontrés jusqu'ici, à défaut de le préciser, semblent baser leurs observations sur la littérature générale ou la littérature blanche, des constats similaires peuvent être faits par rapport aux littératures de l'imaginaire. Il faut néanmoins tenir compte d'un certain décalage temporel, étant donné l'apparition plus tardive de ces genres, ainsi que cela fut évoqué plus haut. Ces genres se répandent dans le monde du livre alors que son industrialisation est déjà effective. Par conséquent, les maisons spécialisées dans les genres de l'imaginaire eurent à se positionner dans le paysage éditorial en tenant compte de son histoire et des oppositions qui le tiraillent déjà. Autrement dit, ces maisons d'édition doivent, dès leur création, poser un choix qui définira la suite de leur existence : assumer une démarche industrielle en tenant pleinement compte des exigences du marché, au risque de paraître soumis à des décisions anti-artistiques et de perdre en légitimité, ou se positionner volontairement contre ces exigences pour poursuivre des principes esthétiques, au risque de ne pas vendre suffisamment de livres pour rentrer dans leurs frais, faute d'une concurrence féroce. En effet, comme le précise Laura Rincon dans un mémoire présenté à l'Université Toulouse 2 Jean-Jaurès, « Opter pour la marginalité semble pourtant pari risqué à une époque où les groupes éditoriaux ne cherchent plus à s'imposer dans un secteur précis, mais bien à en occuper le plus possible pour faire taire la concurrence⁶² ». Dans un marché aujourd'hui très concurrentiel et dominé par des groupes imposants, les petites maisons d'édition, spécialisées ou non dans l'imaginaire, doivent se montrer particulièrement efficaces et inventives pour espérer survivre et se démarquer parmi les innombrables livres qui saturent les tables des librairies.

Toutes ces observations apportent une réponse à notre question initiale : de quoi l'édition indépendante est-elle indépendante ? Elle est indépendante à la fois des grands groupes autour desquels tend encore aujourd'hui à se concentrer le milieu de l'édition, et de l'idéologie centrée sur la recherche de profit au détriment de la qualité artistique. L'édition indépendante reven-

⁶¹ Tanguy Habrand, *Les métamorphoses de l'indépendance éditoriale. Formes et figures d'une révolution institutionnelle*, op. cit., p. 92.

⁶² Laura Rincon, « L'édition indépendante face aux littératures de l'imaginaire. Entre marginalité et quête de légitimité », Mémoire sous la direction de Dominique Auzel, Université Toulouse 2 Jean-Jaurès, 2018, p. 35.

dique la non-appartenance à ces groupes et, par conséquent, l'absence de dépendance vis-à-vis de leurs décisions éditoriales. Elle affirme souvent refuser de se plier aux lois du marché industrialisé et poursuivre de plus nobles objectifs, animés par la passion et non par la cupidité. Toutefois, si cette définition peut sembler satisfaisante, les choses ne sont en réalité pas aussi simples.

Difficultés

Certaines observations vont à l'encontre de cette définition peut-être trop théorique de l'édition indépendante.

L'intérêt économique

La plus évidente concerne le refus de toute préoccupation économique. En effet, il serait naïf de prétendre que ces préoccupations monétaires ne jouent aucun rôle dans les décisions prises par les maisons d'édition indépendantes, ne serait-ce que parce qu'elles doivent, pour survivre, être en mesure de couvrir leurs frais de production. Produire un livre est coûteux et, même sans rechercher le profit, il ne peut pas être envisageable qu'il engendre une perte financière. Tout livre produit doit être au minimum amorti soit par ses propres ventes, soit par les bénéfices générés par les ventes d'autres livres de la même maison. C'est une nécessité à laquelle doivent se soumettre même les plus désintéressés des éditeurs, sans quoi leur activité, tout aussi noble et artistique qu'ils la conçoivent, ne pourra se poursuivre dans le temps. Ainsi, l'éditeur peut bel et bien être un artiste ou se présenter comme tel, cela ne le dispense en rien des responsabilités économiques desquelles dépend son existence même ; il n'est d'ailleurs pas rare que des maisons d'édition indépendantes fassent appel à divers soutiens financiers, notamment sous la forme de subsides.

À un autre degré, cette nécessité est parfois l'opportunité d'un réel intérêt pécuniaire. C'est ce que reprochent certains acteurs du monde du livre aux éditeurs qui se présentent comme des artistes à part entière, alors qu'ils sont davantage plongés dans les chiffres et la comptabilité que dans les préoccupations esthétiques. L'éditeur fait du profit un objectif inavoué, mais qu'il poursuit bel et bien, utilisant son l'aura qu'il se construit pour attirer lecteurs et auteurs. Durand et Glinioer exposent ce ressenti partagé par certains auteurs :

« Agent double, l'Éditeur n'en est pas moins, dans la représentation que s'en feront les auteurs, un être duplice. Son *habitus* artiste, il s'en habille plus qu'il ne l'incorpore. Façade en direction du public lettré et des auteurs qu'il ne publie pas, ou pas encore, l'artiste dissimule en lui un homme de chiffres, de contrats et de prévisions comptables, trempant ses ferveurs dans les eaux glacées du calcul égoïste⁶³ ».

De tels propos raisonnent avec ce qu'Habrand met en évidence dans sa recherche dédiée à la notion d'édition indépendante. En se basant sur Pierre Bourdieu et Nathalie Heinich, il démontre à son tour que la quête de capital symbolique, incarnée dans la déclaration d'indépendance de certaines maisons, peut dissimuler une véritable quête de profit financier sur le long terme. En se déclarant indépendants et en affirmant poursuivre des idéaux artistiques et non économiques, certains éditeurs cherchent à gagner la confiance et l'admiration du public, de le fidéliser pour garantir des ventes et des bénéfices sur le long terme. En d'autres termes, l'accumulation de capital symbolique peut être un moyen d'accumuler par la même occasion, et souvent sans s'en vanter, un capital cette fois économique. La dénégation du profit n'est parfois qu'un moyen de s'en assurer de manière pérenne et durable :

« Contrairement à ce qu'indiquent généralement les lectures trop superficielles de la théorie des champs [de Pierre Bourdieu], celles qui ignorent ou refusent en tout cas les effets (parfois très sinueux) de gradation et de relativisation qu'elle contient, cette confiance peut se montrer hautement *payante*. En adhérant aux lois du champ littéraire et à son code de conduite, les agents qui visent des profits symboliques n'en font pas moins un pari sur l'avenir, un investissement au sens le plus financier du terme⁶⁴ ».

Néanmoins, il ne s'agit pas d'accuser tous les éditeurs indépendants de malhonnêteté quant à leurs réels intérêts. Ainsi que cela fut précisé plus tôt, la dimension économique de l'édition, même la plus désintéressée, ne peut être négligée, sous peine de disparition. Il n'est pas raisonnable de reprocher aux éditeurs en quête de qualité littéraire et esthétique de porter une certaine attention à leurs finances, ou de répondre quelques fois aux lois du marché en vue d'assurer leur subsistance. À l'inverse, il semble excessif d'accuser les grands groupes ou les éditeurs plus petits qui assument leurs ambitions économiques de ne pas du tout se préoccuper de la qualité littéraire, car l'un n'empêche pas nécessairement l'autre. « [Les] motivations économiques n'excluront pas la conduite d'un véritable projet culturel⁶⁵ », précisent Durand et Glinier à propos de l'éditeur comme « homme d'affaire gérant son entreprise notaires et banquiers à l'appui⁶⁶ » – mais éditeur malgré tout.

⁶³ Pascal Durand et Anthony Glinier, *Naissance de l'éditeur. L'édition à l'âge romantique*, op. cit., p. 145.

⁶⁴ Tanguy Habrand, *Les métamorphoses de l'indépendance éditoriale. Formes et figures d'une révolution institutionnelle*, op. cit., p. 51.

⁶⁵ Pascal Durand et Anthony Glinier, *Naissance de l'éditeur. L'édition à l'âge romantique*, op. cit., p. 185.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 184.

Si toutes ces questions semblent si peu efficaces à décrire l'édition indépendante, c'est parce qu'elles ne suffisent pas, à elles seules, à le faire. « [II] faut garder à l'esprit », rappelle Habrand, « que ce n'est pas la notion de *marché* en soi qui se montre insuffisante, mais plutôt l'approche strictement *économique* du secteur du livre⁶⁷ ». Pour appréhender ce milieu dans toute sa complexité, il ne faut pas se contenter d'une approche uniquement économique, ni d'une approche seulement esthétique ou artistique. Au contraire, il faut aborder les différents aspects du milieu dans leurs interactions. Le monde du livre est un univers complexe qui dépend de nombreux facteurs qu'il n'est pas bon d'isoler les uns des autres. Si les acteurs ont parfois tendance à concentrer leur analyse autour d'un unique critère, une compréhension globale requiert un point de vue plus large ; car, prises pour elles-mêmes, les approches mentionnées « n'ont pas été conçues pour s'ajuster à de tels phénomènes⁶⁸ ». Par-delà l'un ou l'autre aspect isolé du comportement des éditeurs, il est plus intéressant de se pencher sur « des interactions concrètes, produisant certes de la valeur économique et symbolique, mais que seule une analyse ancrée dans le concret des échanges permet de considérer pour elles-mêmes⁶⁹ ». Ainsi la direction qu'empruntent les maisons d'édition et les différents moyens qu'elles mettent en place pour parvenir à leurs objectifs pourront être observés de manière objective.

L'image de marque

Il apparaît que les arguments anti-économique et pro-esthétique de certaines maisons ne suffisent pas à les définir. Néanmoins, ces arguments détiennent un haut pouvoir d'auto-proclamation : en les brandissant auprès du public et des auteurs, les éditeurs qui se déclarent indépendants construisent leur « image de marque » autour de ces valeurs — qu'ils les poursuivent ou non. Il s'agit de « prises de position destinées à construire l'image de la maison⁷⁰ ». C'est ce qu'Habrand désigne comme un « méta-paratexte⁷¹ », au sens où les déclarations de cette « image-maison » auront un impact sur la perception des textes qu'elle publie, au-delà du paratexte propre à chaque livre — le paratexte étant compris comme l'ensemble des éléments, extérieurs au texte tout en y étant rattachés par l'intermédiaire de l'objet-livre, qui contribuent à orienter la perception que l'on se fait d'un texte avant d'en avoir fait la lecture.

⁶⁷ Tanguy Habrand, *Les métamorphoses de l'indépendance éditoriale. Formes et figures d'une révolution institutionnelle*, op. cit., p. 303.

⁶⁸ *Ibid.*, 305.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 472.

⁷¹ *Ibid.*, p. 471.

Cette image de marque est capitale pour les maisons d'édition indépendantes, qui trouvent là une légitimation de leur statut. En effet, il n'existe aucune instance officielle dont le rôle est de recenser les maisons indépendantes, aucun « principe supérieur auquel s'en remettre pour que soit reconnue une indépendance⁷² ». La dénomination d'« indépendant » est pourtant porteuse d'un grand pouvoir symbolique et de positionnement, que l'on pourrait qualifier de méta-paratextuel, pour les maisons qui parviennent à s'y affilier. Elle constitue « un remède au déficit d'image de marque⁷³ » dont souffrent les maisons d'édition débutantes ; un moyen de forger rapidement, malgré un catalogue encore faible, la perception que le public et les auteurs se feront d'elles et de leurs valeurs. Cette construction repose sur l'histoire de l'indépendance, sur les valeurs développées et pérennisées par tous les éditeurs s'en sont réclamés par le passé et qui ont mené le public à y associer certaines valeurs. Ainsi, en se présentant comme indépendant, l'éditeur se positionne dans la continuité de ceux qui, avant lui, ont pris la même direction, et ainsi bénéficie « de tout le capital symbolique accumulé collectivement, à travers le temps, par ses prédécesseurs dans l'indépendance⁷⁴ ». En somme, ce sont les éditeurs qui se sont auto-proclamés indépendants qui ont défini l'indépendance, par les décisions qu'ils ont prises et les valeurs qu'ils ont défendues. Ce faisant, ils ont peu à peu porté l'indépendance en tant qu'ensemble au niveau des groupes industriels de l'édition, se positionnant comme une institution face à une autre et qui, par conséquent, est digne de s'y opposer et de ne pas se plier à ses exigences intéressées et anti-artistiques.

Une affaire de contexte

Tant de difficultés et de cas particuliers pourraient mener à croire que toute définition de l'indépendance éditoriale est impossible, ou du moins difficile. En réalité, il s'agit avant toute chose d'une affaire de contexte ; c'est pourquoi donner une seule et unique définition de la notion est peu pertinent. La thèse d'Habrand part d'emblée de ce postulat et ne prétend pas résoudre la question de manière unilatérale : « nous ne proposerons pas de définition générale de l'édition indépendante, mais plusieurs, considérant que le propre de sa signification est précisément de varier en fonction de son contexte d'énonciation⁷⁵ ». « [Les] définitions de l'édition

⁷² *Ibid.*, p. 34.

⁷³ *Ibid.*, p. 474.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 11.

indépendante sont nécessairement variables et contextuelles⁷⁶ », ajoute-t-il plus loin, mais sans inviter au moindre défaitisme quant à la possibilité de cadrer efficacement le milieu de l'édition indépendante.

Différentes acceptions de l'indépendance

En effet, si une série de caractéristiques ne peut suffire à définir l'indépendance éditoriale dans son ensemble, l'exercice peut être plus aisément appliqué dès lors que la recherche est plus ciblée. Habrand distingue ainsi quatre déclinaisons de la notion d'indépendance dans autant de contexte d'énonciation, selon que l'on parle de condition indépendante, de mouvement indépendant, de label indépendant ou de style indépendant.

Tout d'abord, la notion de *condition* indépendante se rapporte à la place qu'occupe l'éditeur dans la société dans laquelle il se trouve, à sa condition sociale et professionnelle. Il s'agit avant tout d'une affaire de perception, de sentiment d'appartenance, et non de structures officielles ou collectives — étant donné que, comme cela fut évoqué plus haut, aucune institution ne cadre officiellement l'indépendance. La condition indépendante n'existe que dans le regard que le public pose sur l'éditeur, ainsi que dans celui que l'éditeur pose sur lui-même et sur ses pairs. Elle est une perception sociale qui répond à une série de caractéristiques que l'on considère, à un moment donné, propres à l'indépendance. Il en découle que la question est une affaire de contexte : la perception que l'on se fait d'une maison d'édition dépend du contexte social et économique dans lequel elle se trouve. C'est pourquoi la notion de condition indépendante évolue et doit rester ancrée dans l'époque de son énonciation. Dans le contexte dont il est question, la condition indépendante se rapporte principalement à des arguments économiques et idéologiques : c'est par leur opposition aux groupes industriels et à leurs ambitions économiques que certaines maisons sont perçues et considérées comme indépendantes.

Ensuite, la notion de *mouvement* indépendant concerne, au-delà du rassemblement « virtuel » de la condition indépendante, une réelle « communauté d'action ». Le sentiment d'appartenance au groupe des éditeurs indépendants peut en pousser certains à entrer en contact et à s'engager dans un mouvement, aux côtés d'autres éditeurs qui partagent le même point de vue, en vue d'agir concrètement sur le milieu de l'édition. Le mouvement indépendant — ou plutôt *les* mouvements, puisque plusieurs d'entre eux peuvent se former autour de problématiques différentes — prend appui sur une question, un problème ou un point de vue partagé par plu-

⁷⁶ *Ibid.*, p. 410.

sieurs éditeurs, qui vont alors œuvrer ensemble à le résoudre pour faire évoluer le monde du livre dans la direction d'un intérêt commun. En d'autres termes, un mouvement indépendant est un rapprochement, une association de divers éditeurs qui partagent un point de vue ou des valeurs associées au concept d'indépendante éditoriale.

La notion de *label* indépendant, quant à elle, fait référence à l'étiquette associée à certains éditeurs. Cette étiquette est, la plupart du temps, assumée, voire autoproclamée ; elle peut ensuite être acceptée par le public qui reconnaît alors la nature indépendante de l'éditeur. Le label indépendant émerge dès lors que la dénomination « indépendante » devient, pour une maison d'édition, une marque de prestige, une source de légitimation qui pousse le public à lui attribuer son attention et sa confiance. Il s'impose alors, pour la plupart des éditeurs, comme une étiquette qu'il est idéal de se voir apposer. Habrand en distingue deux nuances, de la plus restreinte à la plus large. D'une part, au sens restreint, le label indépendant est le « produit d'un travail de définition porté par des institutions plus ou moins légitimes⁷⁷ », ce qui peut concerner les mouvements indépendants en tant que rassemblements d'acteurs qui se déclarent indépendants et désirent défendre leurs intérêts. En d'autres termes, le label indépendant dépend ici de critères largement acceptés par le milieu du livre et ne s'applique dès lors qu'aux éditeurs qui en poursuivent réellement les valeurs. D'autre part, en un sens plus large, le label indépendant peut être adopté par des acteurs qui cherchent à bénéficier de son aura, de son pouvoir légitimant, sans toutefois en poursuivre les valeurs et les idéaux. Cette tendance est le signe du prestige qui accompagne ce label et dont certains cherchent à profiter en s'appropriant le résultat du travail d'autres éditeurs.

Enfin, la notion de *style* indépendant est, en quelques sortes, la « manière d'être indépendant ». Elle recouvre les discours que diffusent les maisons d'édition à propos d'elles-mêmes et qui contribuent à entretenir leur appartenance à l'indépendance, à légitimer que le label indépendant leur soit apposé. Le style indépendant « correspond aux régularités qui se dégagent de l'énonciation éditoriale des indépendants envisagés de manière collective⁷⁸ », c'est-à-dire à l'auto-discours de l'ensemble des éditeurs indépendants, à ce qu'ils disent et font pour entretenir l'image que le monde du livre se fait d'eux ou qu'ils tentent de lui envoyer. Il s'agit, pour reprendre ce concept défini plus haut, du méta-paratexte que les maisons construisent autour de

⁷⁷ *Ibid.*, p. 96.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 97.

l'image indépendante qu'ils souhaitent transmettre. En très bref, le style indépendant est la manière dont les éditeurs indépendants se comportent.

Ces différentes acceptions de la notion d'indépendance démontrent en quoi une définition unique du terme serait peu pertinente. Son sens évolue avec le temps et les contextes dans lesquels il est formulé ; ce qu'il désigne varie selon que l'on parle de condition, de mouvement, de label ou de style. Ces quatre notions sont bien entendu interconnectées et dépendent souvent les unes des autres : le mouvement indépendant trouve son origine dans une condition partagée par différents acteurs, le label indépendant est entretenu par le style qui lui-même trouve son origine dans la condition indépendante et peut servir un mouvement, et ainsi de suite. Mais lorsque l'on parle d'indépendance dans le milieu de l'édition, il est nécessaire de garder ces notions à l'esprit afin de bien comprendre ce à quoi telle affirmation renvoie en réalité.

Les paradigmes de l'édition indépendante

Au-delà de ces nuances sémantiques, les acteurs de l'édition indépendante, sans en venir à entrer en conflit les uns avec les autres, poursuivent parfois des idéaux ou des valeurs différentes. Habrand distingue en ce sens quatre paradigmes au sein de l'édition indépendante dans son ensemble, quatre manières de percevoir et de définir l'indépendance auxquelles les acteurs peuvent ou non se raccrocher : les paradigmes idéaliste, économiste, professionnel et esthétique-politique. Si les opinions peuvent ainsi légèrement diverger entre certains acteurs en fonction du paradigme dans lequel ils s'inscrivent, ainsi qu'entre des acteurs qui se réclament du même paradigme, cela ne suffit pas à entraîner de réelles mésententes entre eux⁷⁹ — conflits qui seraient par ailleurs contre-productifs pour le milieu de l'édition indépendante dans son ensemble. Cette précision faite, énumérons très brièvement ces quatre paradigmes mis en avant, avec bien plus de détails, dans la thèse d'Habrand.

En premier lieu, le paradigme idéaliste accorde une importance particulière au concept d'indépendance, à cette idée en tant que telle et à ce qu'elle implique, sans pourtant chercher à la définir à l'aide de critères fixes. Selon ce point de vue, il est plus important, pour les éditeurs qui se veulent indépendants, de comprendre ce qu'implique ce qualificatif dans leurs actions et leurs décisions que de nécessairement répondre à une série de conditions restrictives. Dans ce paradigme, les valeurs poursuivies relèvent de l'indépendance des choix, même si elle existe au sein d'un grand groupe : l'éditeur doit pouvoir publier ce qu'il souhaite publier, sans avoir à

⁷⁹ *Ibid.*, p. 411.

rendre des comptes idéologiques ou financiers. Il s'agit davantage d'une forme d'« indépendance éditoriale » que d'une question de taille ou de profit. Il ne s'agit pas de limiter la notion d'indépendant aux petits éditeurs qui fonctionnent avec des moyens faibles et refusent presque les bénéfices ; l'accent est plutôt mis sur la liberté de décisions et l'impact positif que peuvent engendrer les livres publiés, même si en coulisses circulent d'importants moyens.

Le deuxième paradigme, le paradigme économiste, concerne davantage les maisons d'édition de taille plus modeste, que l'on désigne comme les petits ou moyens éditeurs — en tant qu'ils ne font pas partie des groupes majeurs de l'édition. Le concept d'indépendance en tant que tel est ici relégué au second rang, derrière le critère de l'économie qui prend une place plus importante dans les réflexions et qui permet de classer les maisons indépendantes les unes par rapport aux autres : plus un éditeur est éloigné des grands groupes, plus il est indépendant. La question n'est pas tant celle de l'impact qu'ont publications sur le monde ou la société, comme dans le premier paradigme, mais celle de la dépendance économique aux grands groupes. Le critère est quantitatif plutôt que qualitatif : l'indépendant ne se définit pas par la mission culturelle qu'il entend poursuivre, mais par son degré d'autonomie économique.

Le troisième paradigme, que l'on désigne comme le paradigme professionnel, est centré sur l'aspect institutionnel de l'édition indépendante, au sens où il s'agit donner un cadre professionnel aux éditeurs. C'est un paradigme professionnalisant, qui entend permettre aux acteurs indépendants de travailler selon un cadre défini, d'un groupe caractérisé par l'entraide et la résistance aux groupes dominants. Ce paradigme poursuit des valeurs principalement idéalistes en se plaçant contre des méthodes uniquement marchandes, sans toutefois renoncer à l'efficacité, voire à un imaginaire industriel — destiné à résister aux puissants éditeurs ou groupes d'éditeurs. L'édition indépendante est ici perçue comme collective : les différentes maisons ne doivent pas travailler chacune de leur côté, mais se rejoindre au sein d'un cadre institutionnel qui les encadre et les regroupe autour de valeurs communes.

Enfin, le quatrième et dernier paradigme mis en avant par Habrand est le paradigme esthétique-politique. Ce paradigme partage avec le précédent son intérêt pour le collectif : l'édition indépendante forme un ensemble, les éditeurs indépendants doivent se rassembler autour de cette dénomination. Mais, contrairement au paradigme professionnel, il ne s'agit pas de se réunir autour d'un cadre institutionnel, mais de s'assembler de manière plus informelle, moins officielle. Le paradigme esthétique-politique poursuit des valeurs contre-institutionnelles et activistes et met l'accent sur l'individualisme des éditeurs, sur leurs valeurs et sur ce qu'elles

peuvent apporter, paradoxalement, à l'ensemble des éditeurs indépendants. Pour les éditeurs qui s'en réclament, l'accent est mis sur la qualité des titres publiés, sur la pertinence des projets éditoriaux en tant qu'ils pourront avoir un impact — un tel objectif n'étant réalisable que dans un contexte de production indépendant, à l'écart de toute influence institutionnelle ou économique.

La frontière inférieure de l'édition indépendante

Ces quatre paradigmes, s'ils représentent avant tout des tendances quelque peu abstraites, illustrent une nouvelle fois la complexité de la notion d'indépendance dans le milieu de l'édition. Cette notion, dont le sens diffère en fonction de ce à quoi elle est apposée, varie également selon les valeurs et les points de vue de ceux qui l'emploient. Si son sens ne change pas radicalement entre les différents paradigmes, les variations en sont suffisantes pour qu'en formuler une seule et unique définition soit peut-être un idéal inatteignable. « Cette absence de cohésion explique la difficulté à définir l'édition indépendante⁸⁰ », précise Habrand au cours de sa recherche, rappelant une nouvelle fois toute l'étendue de la question.

Car si l'on pourrait être tenté de s'en tenir à une définition générale de l'édition indépendante comme comprenant toutes les pratiques qui s'opposent à l'édition dominante et aux grands groupes industriels, considérant ainsi la limite dite supérieure à partir de laquelle l'édition indépendante entre dans la catégorie de l'édition dominante, ce serait balayer tout un pan de la réflexion : celui de la limite dite inférieure, à partir de laquelle l'édition indépendante ne répond plus aux critères nécessaires pour être considérée comme telle — autrement dit « la frontière en deçà de laquelle une structure ou un type de pratique éditoriale ne réunit pas suffisamment de traits pour être considérée comme indépendante⁸¹ ». Il ne s'agit pas ici d'instaurer une quelconque gradation entre différents types d'éditions plus ou moins légitimes, mais simplement de rappeler qu'une opposition entre édition dominante ou industrielle et édition indépendante ne suffit pas : « [l] » opposition entre l'édition industrielle et l'édition indépendante, bien qu'au fondement des stratégies de l'indépendance éditoriale, ne constitue pas le seul aspect des interactions des mondes de l'édition au sens large, et par conséquent de celles de

⁸⁰ *Ibid.*, p. 387.

⁸¹ *Ibid.*, p. 331.

l'édition indépendante⁸² ». Une conception strictement dualiste ne permet pas de définir le milieu de l'édition dans son ensemble, car il est bien plus complexe que cela.

Dans un article publié en 2016 dans la revue *Mémoires du livre*⁸³, Tanguy Habrand parcourt en détail toute l'étendue du milieu de l'édition contemporain et dresse une liste des différents types d'éditions qui s'écartent des normes de l'« institution éditoriale⁸⁴ », qui n'en suivent pas les règles et se positionnent ainsi, à divers degrés, dans une situation d'infraction. Cela concerne, d'une part, l'édition sauvage — à savoir la contrefaçon et le piratage, l'édition clandestine ainsi que les brochures et les zines —, qui ne respecte pas les règles juridiques de l'édition et enfreint la loi en diffusant des publications non autorisées ou volées. Il est également question de l'édition parallèle, qui implique notamment l'autopublication, l'autoédition et l'édition à compte d'auteur, et qui va à l'encontre des conventions économiques de l'édition en ne respectant pas le parcours financier qui accompagne généralement la publication d'un livre. L'édition hybride, qui comprend notamment l'édition artiste, l'édition en contexte et les livres-objets, est également impliquée puisqu'elle suit ses propres règles au niveau commercial et se passe des méthodes de diffusion et des points de vente habituels. Enfin, l'édition proscrite ne suit pas les conventions éditoriales en vigueur car elle propose, par exemple, des livres de qualité matérielle ou littéraire insatisfaisante. Toutes ces formes d'édition enfreignent au moins l'une des conventions largement acceptées au sein de l'institution éditoriale et, par conséquent, ne peuvent pas être considérées comme en faisant partie. Ce n'est pas le cas de l'édition indépendante, dont il est question ici : elle s'inscrit bel et bien dans l'institution, même si elle n'y est pas dominante. Fonctionner, comme le font certains éditeurs indépendants, selon des méthodes qui refusent l'idéologie industrielle ne constitue pas une pareille infraction, étant donné que ces éditeurs travaillent pour le reste dans le respect de ces conventions juridiques, économiques, commerciales et éditoriales de l'institution éditoriale :

« [L] » édition indépendante, en tout cas l'*idéaltipe* de l'édition indépendante, se distingue des pratiques d'édition sauvage, parallèle et hybride par sa grande conformité aux conventions de l'institution éditoriale. L'édition indépendante offre certes une alternative à l'édition dominante, mais quel que soit le degré de contre-institution qu'elle incarne, l'édition indépendante se définit avant tout par un mode d'action *institutionnel*⁸⁵ ».

⁸² *Ibid.*

⁸³ Tanguy Habrand, « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites », dans *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 8(1), 2016.

⁸⁴ Terme mis en avant par Jacques Dubois dans *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Espace Nord », 2019.

⁸⁵ Tanguy HABRAND, *Les métamorphoses de l'indépendance éditoriale. Formes et figures d'une révolution institutionnelle*, op. cit., p. 368.

Ainsi, au-delà d'une simple opposition avec l'édition industrielle, l'édition indépendante peut aussi être distinguée d'autres types d'édition. Habrand expose, dans ses travaux, toute la complexité de l'édition indépendante et du monde de l'édition dans son ensemble. Si ces analyses n'ont pas permis de construire une unique définition de l'édition indépendante — parce qu'il en existe de très nombreuses, qui dépendent de critères variables —, elles auront permis de saisir toute l'étendue de la question, qui dépasse largement les préoccupations financières ou politiques évoquées au début de cette réflexion. Dans ce qui suit, il sera nécessaire de garder ces considérations en tête, sans oublier que, dans le domaine de l'édition, l'indépendance est avant tout une affaire d'autoproclamation et de revendications affirmées par les éditeurs eux-mêmes, que ce soit dans leurs discours ou dans leurs actes.

3. Légitimité et traduction

À la suite de cette enquête, il semble émerger une tendance de l'édition indépendante à rechercher une certaine forme de légitimation auprès des acteurs du milieu du livre, à poursuivre la légitimité en vue de compenser le manque de reconnaissance propre à une maison débutante et inconnue. De nouvelles questions s'imposent alors : qu'entend-on exactement par légitimité dans le milieu littéraire ? Comment les maisons d'édition spécialisées dans les genres de l'imaginaire peuvent-elles rendre légitimes des genres qui, encore aujourd'hui, sont parfois perçus comme inférieurs à d'autres ? Et, enfin, comment doivent-ils se comporter face à la domination anglo-saxonne des genres de l'imaginaire, étant donné que la plupart des œuvres canonisées, donc légitimes, proviennent d'auteurs anglophones ? Dans ce qui suit, il sera question d'apporter des réponses à ces questions.

La légitimité littéraire

Au sens large, la légitimité relève d'une conformité aux normes, aux règles en vigueur dans un certain milieu ; autrement dit, du caractère fondé ou admissible de ce qui est considéré. Dans le milieu littéraire, plus spécifiquement, la légitimité concerne ce qui est présenté par de nombreux auteurs comme le capital symbolique — d'une œuvre, d'un auteur ou d'un éditeur. Le capital symbolique est, d'après une définition de Pascal Durand, « le volume de reconnaissance,

de légitimité et de consécration accumulé par un agent social au sein de son champ d'appartenance⁸⁶ ». Autrement dit, dans le milieu éditorial dont il est question, il s'agit de la reconnaissance acquise par un éditeur à l'égard de ses pairs et du public au fil des textes qu'il édite et des décisions qu'il prend. Plus l'éditeur pose des choix que les acteurs du milieu du livre considèrent comme légitimes, plus il bénéficiera à leurs yeux d'un fort capital symbolique et de légitimité — et, par conséquent, plus les livres qu'il publie seront plébiscités et vendus, ce qui est nécessaire pour la survie d'une maison d'édition. Par ailleurs, ainsi que le précise Tanguy Habrand⁸⁷, la légitimité éditoriale ne peut aller sans légitimité professionnelle, une maison d'édition étant dans bien des cas une entreprise. Par légitimité professionnelle, il faut comprendre tout ce qui a trait aux aspects commerciaux et entrepreneuriaux de l'éditeur : chiffre d'affaires, nombre de travailleurs, ancienneté, promotion et distribution, etc. Ainsi, la légitimité culturelle, bien qu'essentielle à la construction du capital culturel de l'éditeur, ne lui suffit pas.

Le capital symbolique accumulé par les éditeurs dépend de nombreux critères, sur lesquels ils n'ont pas toujours de prise. Ces critères peuvent être rassemblés sous le terme de *nomos* de l'édition, au sens de Pierre Bourdieu, en tant que l'ensemble des critères reconnus par les acteurs littéraires comme participant de la « bonne » manière de créer des livres. En d'autres termes, il s'agit des règles, souvent implicites, qui doivent dicter la conduite des éditeurs s'ils souhaitent être considérés comme légitimes par leurs pairs et le public. Cela concerne aussi bien les textes publiés, dans leurs genres et leur style, que des aspects plus matériels, comme le livre en tant qu'objet, la mise en page du texte, et ainsi de suite. Ces règles, qui peuvent évoluer en fonction des genres littéraires qu'elles concernent, ne sont pas déclarées par l'une ou l'autre instance supérieure, ni nécessairement calquées sur les pratiques des éditeurs dominants qui imposeraient à tous les autres leurs manières de faire. Au contraire, elles se forment au fil des débats et des interactions entre les différents acteurs et éditeurs, qui voient leurs tentatives acceptées ou rejetées par le public ou les acteurs du monde du livre. C'est, en quelques sortes, la concurrence entre les éditeurs qui leur permettent de se conformer au *nomos* de l'édition, étant donné que celui parmi eux qui parviendra à le comprendre au mieux gagnera en légitimité, et donc en nombre de ventes, par rapport aux autres. Ainsi que le précise Tanguy Habrand, « [il] ne revient plus à une instance supérieure et extérieure de fixer les critères d'un "bien éditer" ; ces critères

⁸⁶ Pascal Durand, « Capital symbolique » [En ligne], dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*. URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/39-capital-symbolique> (consulté le 23/07/2024).

⁸⁷ Tanguy Habrand, *Les métamorphoses de l'indépendance éditoriale. Formes et figures d'une révolution institutionnelle*, op. cit., p. 326.

se trouvent définis en interne au gré des interactions plus ou moins conflictuelles entre les acteurs, ou de ce que l'on nommerait en économie la concurrence⁸⁸ ».

Ce *nomos* du « bien éditer » régit dès lors ce qui est désigné comme « l'édition instituée » : ces normes et critères, acceptés et partagés par les acteurs de l'édition, se trouvent largement relayés par les acteurs du milieu du livre et s'imposent naturellement comme la seule bonne manière de faire de l'édition – tant et si bien que l'éditeur qui s'en écarte ne sera pas considéré comme légitime, à moins qu'il ne parvienne à bousculer ce *nomos*. C'est ainsi que s'impose une certaine représentation de l'édition légitime, par opposition à l'édition illégitime qui ne se plie pas aux normes communément admises. Hormis les éditeurs, d'autres acteurs sont également capables d'influencer, par leurs actions et leurs décisions, l'évolution des normes de l'édition : salons, concours, prix littéraires, critiques, mais aussi écoles, bibliothèques, médias, et ainsi de suite, mis en avant notamment par Jaques Dubois dans *L'Institution de la littérature*, peuvent eux aussi, par leurs actions, influencer et orienter les normes communément admises, le *nomos* de l'édition.

Légitimité de l'imaginaire

Les genres de l'imaginaire manquent généralement de légitimité aux yeux de nombreux acteurs du milieu du livre. Bien que cette tendance tende ces dernières années à s'estomper, de nombreux acteurs du milieu du livre jugent encore aujourd'hui que l'imaginaire ne correspond pas au *nomos* de la littérature instituée, qu'il ne suit pas les règles de la « bonne édition » littéraire. De nombreux auteurs spécialisés dans les questions de légitimité ou dans les genres de l'imaginaire en ont fait l'observation au cours de travaux ou d'entretiens. C'est le cas, par exemple, de l'éditeur Stéphane Marsan, connu pour sa participation à la fondation des éditions Mnémos ainsi que, plus tard, pour la création des éditions Bragelonne — maison d'édition aujourd'hui majeure dans le milieu de l'imaginaire. Dans un entretien accordé au site ActuaLitté, Marsan regrette que l'imaginaire soit souvent perçu comme un genre peu littéraire destiné seulement au divertissement ou aux enfants, au contraire de la « grande littérature », celle du réel :

« Aujourd'hui encore, on estime que l'imaginaire n'est pas un genre sérieux, c'est pour les imbéciles ou pour les enfants. Allez, tant que c'est pour les enfants, ça va, mais après,

⁸⁸ *Ibid.*, p. 324.

soyons sérieux, il faut passer à la grande littérature, qui ne saurait être celle de l'imaginaire, mais la littérature du réel⁸⁹ ».

La chercheuse Élodie Hommel fait un constat similaire dans ses travaux dédiés à la légitimité des genres de l'imaginaire. Elle y note ainsi le manque de légitimité dont ils sont souvent victimes, car généralement associés au pur divertissement et à une littérature de faire qualité destinée seulement aux jeunes lecteurs et lectrices en quête de divertissement :

« Les littératures de l'imaginaire, qui englobent à la fois science-fiction et fantasy, regroupent des productions extrêmement variées, qui vont des œuvres “classiques”, reconnues par les institutions culturelles dominantes, aux titres à gros tirages et au succès commercial. Associée au divertissement et à la jeunesse, cette catégorie éditoriale souffre dans son ensemble d'un manque de légitimité, comme en attestent les discours éditoriaux inquiets de l'image de ces genres⁹⁰ ».

La situation des genres de l'imaginaire n'est pourtant pas figée : depuis l'émergence de ces genres, leur statut n'a cessé d'évoluer et de conquérir de plus en plus de lecteurs et lectrices. Au cours d'une enquête de terrain menée auprès de lecteurs d'imaginaire, Hommel a découvert l'actuelle tendance d'un public dit à fort capital culturel à s'intéresser aux genres de l'imaginaire, malgré le manque de reconnaissance dont ils peuvent souffrir : « [malgré] ce caractère en partie illégitime, et malgré l'étiquette de littérature “populaire” qui leur est parfois attribuée, les littératures de l'imaginaire sont loin d'être rejetées par les publics à fort capital culturel⁹¹ ». Le manque de légitimité ne semble pas constituer un frein du point de vue de certains lecteurs amateurs de ces genres, qui ne laissent pas les jugements de certains acteurs culturels les éloigner de leurs goûts.

Toujours est-il que, encore aujourd'hui, les genres de l'imaginaire sont désignés par Hommel comme de « l'art moyen⁹² », à savoir une forme artistique qui se trouve en cours de légitimation, qui n'a pas encore affirmé son capital symbolique auprès du grand public. Cet état de fait se reflète jusque dans la dénomination de ces genres, généralement désignés comme des genres « paralittéraires », ainsi placés à l'écart du reste de la littérature. Hommel attribue cette dévalorisation à de nombreux éléments, qui relèvent de différents acteurs, culturels ou non. Dans son enquête, elle met en évidence les commentaires des parents des jeunes lecteurs ainsi que de leurs professeurs, qui dévalorisent parfois les genres de l'imaginaire qu'ils jugent trop

⁸⁹ Stéphane Marsan, « La France a un problème avec l'imaginaire » [En ligne], entretien par Nicolas Gary, ActuaLitté. URL : <https://actualitte.com/article/27887/interviews/la-france-a-un-probleme-avec-l-imaginaire-stephane-marsan-bragelonne> (consulté le 30/07/2024).

⁹⁰ Élodie Hommel, « Lectures légitimes, lectures illégitimes », *op. cit.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Élodie Hommel, « Lectures de science-fiction et fantasy : enquête sociologique sur les réceptions et appropriations des littératures de l'imaginaire », Thèse de doctorat en Sociologie, Université de Lyon, 2017, p. 50.

peu sérieux ou trop éloignés de la réalité du programme scolaire ; mais aussi une certaine réticence du monde académique à prendre l’imaginaire comme objet d’étude ; le caractère parfois trop commercial de certaines parutions, destinées à un public large et donc, aux yeux de certains, de qualité littéraire moindre ; ou encore le caractère purement divertissant de certaines œuvres, qui n’induisent aucune prise de recul critique : « Ce qui est critiqué », précise Hommel, « n’est pas tant le fait de ressentir du plaisir en lisant que la recherche exclusive de ce plaisir dans la lecture, et l’immersion sans recul réflexif dans le monde fictionnel, au détriment d’autres usages de la lecture jugés plus légitimes⁹³ ».

Néanmoins, Hommel apporte quelques nuances à ces observations. En effet, il ne faut pas négliger d’une part que les genres de l’imaginaire constituent pour beaucoup une porte d’entrée dans l’univers du livre et de la lecture, et d’autre part que le simple fait de lire, quel que soit le genre littéraire, constitue déjà aux yeux des parents ou professeurs une activité plus légitime que d’autres — comme les jeux vidéo, les jeux de rôle ou la télévision, par exemple. Par ailleurs, outre la question de la légitimité des genres de l’imaginaire au sein du large champ littéraire, se pose également la question de la hiérarchie qui ordonne les genres de l’imaginaire en leur sein. Différents critères permettent ainsi aux lecteurs qui se veulent « experts » de se distinguer des lecteurs désignés comme « passionnels », qui se plongent dans des romans pour leur seul plaisir et non en vue d’y porter un regard critique :

« Les littératures de l’imaginaire présentent en effet une hiérarchie de légitimité interne, qui permet à celles et ceux qui en maîtrisent les codes de se distinguer par leurs choix lectoraux. De véritables stratégies de distinction se mettent ainsi en place chez les lecteurs et lectrices, en particulier chez celles et ceux qui possèdent un fort capital culturel : privilégier les titres les plus littéraires, lire le texte en version originale, adopter des modes de lecture savants⁹⁴ ».

Les observations de Hommel reflètent l’avis partagé par de nombreux auteurs, selon lequel les genres de l’imaginaire manquent de reconnaissance de la part du monde littéraire dans son ensemble. Le chercheur et traducteur français Vivien Féasson met ainsi en évidence que la fantasy — de la même manière, peut-on affirmer, que les autres genres de l’imaginaire — se trouve rarement canonisée, lorsqu’elle n’est pas simplement ignorée par les critiques ou les organisateurs de prix littéraires. C’est du moins le cas pour l’imaginaire contemporain : en effet, d’après Féasson, l’imaginaire peut bénéficier plus volontiers, notamment par la retraduction de textes

⁹³ Élodie Hommel, « Lectures légitimes, lectures illégitimes », *op. cit.*

⁹⁴ *Ibid.*

plus anciens, d'un « mouvement de légitimation rétrospectif⁹⁵ », suite auquel des œuvres considérées comme des classiques du genre gagnent peu à peu, aux yeux des lecteurs et des critiques, une considération de plus en plus importante. En ce sens, il apparaît que la plupart des auteurs et autrices d'imaginaire qui sont aujourd'hui en mesure de dépasser la niche de leur genre et de séduire un grand nombre de lecteurs, grâce au capital symbolique qu'ils ont développé au fil des ans, sont pour la plupart relativement anciens : citons par exemple H. G. Wells, H. P. Lovecraft, John R. R. Tolkien ou George Orwell ; ou encore, plus récemment, Ray Bradbury ou J. K. Rowling. D'après Féasson, la légitimation de l'imaginaire dépend davantage de critères historiques que qualitatifs, au contraire d'autres genres littéraires. En effet, étant donné que les institutions de légitimation classiques ne s'y intéressent pas, les œuvres d'imaginaire doivent compter, pour faire date, sur une reconnaissance acquise au fil des ans et de l'évolution du genre, ou sur une conjoncture propice au moment de leur parution — un « *kairos* » propre à leur garantir une place solide dans la mémoire des lecteurs et lectrices :

« Parce que le genre s'est essentiellement construit en marge des institutions, la majorité des "classiques" de la fantasy semble plutôt s'inscrire dans une perspective historique du genre : les grandes œuvres sont moins souvent l'expression de plumes se démarquant de leur contexte de production que des textes bénéficiant d'une forme de *kairos* au moment de leur sortie⁹⁶ ».

C'est la raison pour laquelle Anne Besson attribue l'affirmation d'une historicité des genres de l'imaginaire à une quête de légitimité : mettre en évidence les grands auteurs de l'imaginaire, ceux qui ont acquis un certain capital symbolique auprès d'un public élargi, permet d'inscrire les nouveaux auteurs d'imaginaire dans leur lignée, dans la continuation d'un héritage connu et reconnu même au-delà des frontières du genre. Cette tendance s'oppose à une autre manière de faire, rappelée par Hommel sur la base des travaux de Gérard Klein, qui consiste cette fois à fondre les œuvres d'imaginaire dans la littérature générale, refusant de l'accompagner de labels de genres afin de ne pas rebuter les lecteurs qui en seraient effrayés. Toutefois, il semble que cette solution n'est pas idéale pour la survie et la légitimité de l'imaginaire, car l'invisibiliser risquerait, à terme, de la faire disparaître.

⁹⁵ Vivien Féasson, « La retraduction en fantasy : phénomène marchand ou littéraire ? », dans *Parallèles*, n° 35/1, avril 2023, p. 127.

⁹⁶ *Ibid.*

Traduction et légitimité

Les origines anglo-saxonnes de l'imaginaire

L'anglais est aujourd'hui, et depuis plusieurs décennies, la langue la plus présente sur le marché mondial de la traduction dans de nombreux domaines, littéraires ou non⁹⁷. Sur le marché éditorial francophone, les traductions de textes anglo-saxons sont nombreuses, en particulier dans le domaine de la littérature. Les genres de l'imaginaire ne font pas exception, bien au contraire : l'anglais y est omniprésent, que ce soit en termes de production ou de consommation — une observation partagée par de nombreux acteurs du secteur. Elodie Hommel le constate dans son enquête, au cours de laquelle elle découvre qu'une majeure partie des lecteurs et lectrices d'imaginaire se plongent dans des œuvres traduites de l'anglais, que ce soit par choix ou par manque d'une offre d'origine francophone aisément accessible. En effet, la grande distribution attribue généralement une plus grande confiance aux traductions, ce qui restreint les œuvres d'origines francophones à une distribution plus confidentielle auprès de petits éditeurs :

« Ce monopole culturel anglophone, et notamment américain, concerne notamment les littératures de l'imaginaire. Qu'elle [sic] soient consommées ou non en version originale, on observe une prédominance de la science-fiction et de la fantasy anglophone dans l'offre éditoriale française, mais aussi dans les pratiques effectives de lecture des jeunes de notre enquête. En effet, une grande partie des romans édités, surtout par le pôle commercial, qui s'avère être le mieux distribué, sont des traductions de récits qui ont déjà fait preuve de leur succès en version originale. Les productions françaises, qui existent, sont plus souvent éditées par de petites maisons d'édition, et connaissent une diffusion plus confidentielle, moins largement accessible au grand public⁹⁸ ».

Dans un article publié en 1994 par la revue *Traduction, terminologie, rédaction*, Jean-Marc Gouanvic met à son tour en évidence que, depuis la naissance et la popularisation de la science-fiction, « rares sont les auteurs français qui se sont imposés à hauteur du succès de réception des auteurs américains traduits⁹⁹ ». Si la situation du marché éditorial francophone a bien évolué au cours des vingt à trente dernières années, il est intéressant de constater que Gouanvic attribuait alors cette incapacité des auteurs francophones à se faire une place sur la scène de la science-fiction au fort capital symbolique accumulé au fil des ans par les auteurs anglo-saxons, et dont ils profitaient encore largement auprès du public francophone : « [en] raison de l'im-

⁹⁷ Gisèle Sapiro (dir.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CRNS Editions, 2008, p. 65.

⁹⁸ Élodie Hommel, « Lectures de science-fiction et fantasy : enquête sociologique sur les réceptions et appropriations des littératures de l'imaginaire », *op. cit.*, p. 352.

⁹⁹ Jean-Marc Gouanvic, « La traduction et le devenir social : le cas de l'irruption de la science-fiction américaine en France après la Seconde Guerre mondiale », dans *Traduction, terminologie, rédaction*, n° 7(1), 1994, p. 147.

mense capital symbolique dont ces derniers [les auteurs américains] sont investis, les amateurs de ce genre en France boudent la plupart des auteurs français¹⁰⁰ ».

Bien que de nombreux éditeurs s'efforcent de faire place aux auteurs francophones, et que certains lecteurs se montrent de moins en moins frileux à l'idée d'en faire la découverte — voire se dirigent consciemment vers leurs ouvrages afin de les soutenir —, la tendance d'une supériorité anglo-saxonne dans la production et la consommation d'imaginaire se poursuit de nos jours. De nombreux théoriciens expliquent ce phénomène par les origines anglo-saxonnes des genres de l'imaginaire : ces genres apparaissent, aux yeux de nombreux lecteurs, comme intrinsèquement liés aux auteurs anglophones fondateurs des genres de l'imaginaire, dont les auteurs contemporains héritent directement.

Si les États-Unis sont souvent ainsi plébiscités, c'est pourtant dans l'Europe de la fin du XIX^e siècle que se développent à la fois la fantasy, qui prend appui sur des genres plus anciens comme les mythes et légendes¹⁰¹, ainsi que la science-fiction, notamment avec l'écrivain français Jules Verne et le britannique H. G. Wells. Plus tard, au début du XX^e siècle, se développent aux États-Unis divers magazines dédiés aux genres de l'imaginaire, dont l'un des plus influents fut *Amazing Stories*, qui publieront de nombreux auteurs américains. Ces *pulps* sont plus tardifs que le genre en lui-même, pourtant ce sont eux qui marqueront les esprits et resteront dans les mémoires comme les véritables initiateurs de l'imaginaire moderne. Il faudra attendre la moitié du XX^e siècle pour que la science-fiction américaine atteigne l'Europe sous la forme de traductions, qui s'invitent enfin sur le marché francophone de l'édition. Le genre gagne alors peu à peu en légitimité, intégrant manifestations littéraires, bibliothèques et parfois universités, jusqu'au développement, de la part des éditeurs importants, de logiques de plus en plus marchandes — encouragées plus tard par le développement du web¹⁰². L'imaginaire se fait une place sur le marché francophone, mais de manière tardive par rapport au marché américain, où il est déjà solidement implanté. Ainsi, c'est seulement depuis une trentaine d'années que l'imaginaire moderne se développe réellement sur le marché francophone, que les genres gagnent peu à peu en légitimité littéraire que des auteurs francophones émergent. Depuis la fin du XX^e siècle et le début des années 2000, de nombreux éditeurs ont vu le jour et la fantasy a

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Vivien Féasson, « La retraduction comme outil de légitimation du genre : le cas de la fantasy en langue française », *op. cit.*, p. 59.

¹⁰² Élodie Hommel, « Lectures de science-fiction et fantasy : enquête sociologique sur les réceptions et appropriations des littératures de l'imaginaire », *op. cit.*, p. 66.

particulièrement gagné en popularité — comme peut en témoigner la folle ascension des éditions Bragelonne jusqu’à aujourd’hui.

La traduction littéraire

Les études portant sur les questions de traduction sont vastes et reposent sur une grande variété de concepts et de notions théoriques, qui permettent aux chercheurs d’étudier et de comprendre les dynamiques de traduction qui rythment le marché littéraire international. Pour comprendre ce qu’implique la traduction, que Gisèle Sapiro définit comme un « transfert culturel » qui « dépend d’un espace de relations internationales¹⁰³ », il est nécessaire de se pencher sur l’essentielle notion de groupes linguistiques. « Les groupes linguistiques sont les unités de base du système mondial des traductions¹⁰⁴ », explique Johan Heilbron dans sa contribution à l’ouvrage collectif dirigé par Gisèle Sapiro, *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, avant de préciser que ces groupes linguistiques ne correspondent pas nécessairement avec les « Etats-nations ». Ces groupes linguistiques sont organisés, sur le marché mondial du livre, selon une hiérarchie qui distingue d’une part les langues centrales, traduites dans une grande quantité de langues à travers le monde, d’autre part les langues semi-périphériques et les langues périphériques, qui importent davantage de textes — majoritairement en provenance de langues centrales — qu’elles n’en exportent :

« La caractéristique peut-être la plus saillante du point de vue du fonctionnement de cet espace [du système mondial de traduction] concerne le rapport entre le degré de centralité et l’importance relative des traductions. En général, plus une langue est centrale dans le système de traduction, moins on traduit dans cette langue. Alors que les pays dominants “exportent” largement leurs produits culturels et traduisent peu dans leur langue, les pays dominés “exportent” peu et “importent” beaucoup de livres étrangers, par la traduction notamment¹⁰⁵ ».

Entre les langues centrales et les langues périphériques, les rapports de force, dont témoignent les flux de traduction entre les aires linguistiques, sont souvent inégaux. En effet, ainsi que l’observe Sapiro, les transferts entre les différents groupes linguistiques, c’est-à-dire la traduction de texte d’une langue à une autre, s’effectuent le plus souvent depuis les langues

¹⁰³ Johan Heilbron et Gisèle Sapiro, « *La traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux* », dans Gisèle Sapiro (dir.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l’heure de la mondialisation*, op. cit., p. 29.

¹⁰⁴ Johan Heilbron, « Le système mondial des traductions », traduit par Anaïs Bokoza, dans Gisèle Sapiro (dir.), *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, op. cit., p. 260.

¹⁰⁵ Johan Heilbron et Gisèle Sapiro, « *La traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux* », op. cit., p. 30.

centrales vers les langues périphériques¹⁰⁶, ce qui signifie que les langues dominantes verront davantage de leurs textes être exportés. En outre, les langues dominantes font souvent office de langues dites véhiculaires, ce qui signifie qu'un texte sera plus enclin à être traduit dans une langue périphérique dès lors qu'il l'aura préalablement été dans une langue centrale. Ces observations impliquent que les langues centrales sont plus disposées à faire valoir leur capital culturel auprès des autres groupes linguistiques que les langues périphériques, qui ne pourront aisément inverser la tendance.

Toutefois, une telle hiérarchie n'est bien entendu pas statique : le marché de la traduction évolue, et avec lui les relations entre les différents groupes linguistiques, sous l'influence de divers facteurs à la fois économiques, politiques, historiques, symboliques et culturels. Ces évolutions dans les flux de traduction, bonnes indicatrices de l'évolution des relations culturelles entre les aires linguistiques concernées, subissent parfois l'influence des États, qui encouragent par là la diffusion de leur groupe linguistique, en vue de satisfaire des intérêts culturels et identitaires ; ainsi que l'influence des éditeurs, en particulier les plus imposants, qui cherchent à faire valoir leurs intérêts commerciaux¹⁰⁷. Par conséquent, une langue aujourd'hui centrale ne le sera peut-être pas toujours et ne l'a pas toujours été : si le français a, par le passé, occupé une place largement centrale, c'est aujourd'hui et depuis la moitié du vingtième siècle au tour de l'anglais de jouer ce rôle dominant et de creuser son avance, loin devant le français, l'allemand et le russe. Ainsi, « environ la moitié des livres traduits mondialement le sont de l'anglais¹⁰⁸ » et, en Europe, « entre 50 % et 70 % des traductions publiées sont des traductions de l'anglais¹⁰⁹ ». Cette domination a trouvé à s'intensifier depuis quelques décennies, grâce à une intensification de la circulation transnationale des livres, rendue possible par l'industrialisation des moyens de communication et la mondialisation — qui implique, dans le domaine du livre, « une recomposition de l'espace éditorial international¹¹⁰ ». Cela témoigne non seulement d'ambitions économiques de rationalisation ou de centralisation de la part des éditeurs, mais également d'une complexité accrue des échanges culturels et littéraires internationaux qui, à terme, y renforce la position déjà dominante de l'anglais.

¹⁰⁶ Gisèle Sapiro, « Mondialisation et diversité culturelle : les enjeux de la circulation transnationale des livres », dans Gisèle Sapiro (dir.), *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, op. cit., p. 282.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 300.

¹⁰⁸ Johan Heilbron et Gisèle Sapiro, « La traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux », op. cit., p. 29.

¹⁰⁹ Johan Heilbron, « Le système mondial des traductions », op. cit., p. 262.

¹¹⁰ Gisèle Sapiro, « Introduction », dans Gisèle Sapiro (dir.), *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, op. cit., p. 7.

Il est important de noter que la traduction littéraire est loin de n'être qu'un échange pur et parfait entre deux cultures : outre qu'elle reflète les rapports de domination entre les différentes aires linguistiques, dont les unes tendant à imposer leurs cultures aux autres, il faut considérer le rôle que jouent les traducteurs eux-mêmes dans ce transfert. Loin de simples exécutants qui feraient passivement passer un texte d'une culture vers une autre et s'effaceraient derrière l'auteur original de l'œuvre, ils sont de véritables acteurs, des « sujets traduisant » selon une notion d'Antoine Berman, dont les choix influenceront la réception qui sera faite d'une œuvre dans la culture réceptrice. Face à un même texte, explique ainsi Féasson¹¹¹, un traducteur peut adopter des approches différentes : il peut opter pour une approche « sourcière », davantage tournée vers l'œuvre originale qu'il s'agit de transmettre le plus fidèlement possible, avec le risque de ne pas satisfaire le public cible de la traduction ; ou pour une approche « cibliste », tournée vers le public cible, avec le risque de se détourner de l'œuvre originale. Ce choix est loin d'être anodin, puisqu'il peut influencer la réception qu'un public réservera à la traduction d'une œuvre étrangère. C'est la raison pour laquelle, d'après de nombreux théoriciens de la traduction, une bonne connaissance de la culture de la langue cible est particulièrement importante pour tout traducteur, étant donné qu'il devra y adapter son travail afin de répondre aux attentes des lecteurs et lectrices. En d'autres termes, la circulation internationale des œuvres les force à voyager d'un horizon d'attente à un autre, qui peut-être ne leur correspond pas entièrement. C'est la raison pour laquelle il peut arriver que les œuvres constituant un « canon national » dans leur aire linguistique d'origine ne correspondent pas à celles qui se sont exportées avec succès. Cette variation de capital culturel entre les œuvres originales et leurs traductions révèle les divergences dans la manière dont les textes sont perçus au sein de chaque culture :

« Ainsi, non seulement les ouvrages qui constituent un canon littéraire national peuvent différer de ceux qui le composent à l'étranger, mais aussi le lieu que l'on attribue à tel ou tel ouvrage à l'intérieur du canon, ainsi que les interprétations qu'on en fait, peuvent ne pas coïncider avec ceux qui prévalent au sein de la culture qui reçoit la traduction¹¹² ».

Importer l'imaginaire anglo-saxon

Dans le domaine des genres de l'imaginaire, c'est également l'anglais qui se positionne comme la langue la plus dominante. Cela est notamment dû à l'histoire de ces genres, qui trouvèrent à se développer massivement aux États-Unis avant de retrouver l'Europe auréolée d'une

¹¹¹ Vivien Féasson, « Quel projet de traduction pour la fantasy ? », dans *États et empires de l'imaginaire*, Nancy, CERLI, 2015.

¹¹² Dominique Faria, « La traduction, instrument de légitimité littéraire. Le soutien de l'État français à la traduction au Portugal », dans *Carnets — Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, n° 2/9, 2017, p. 2.

aura qui, au sein du genre, imposera la légitimité des textes anglo-saxons par rapport à tous les autres. Les éditeurs européens poursuivaient alors ce que Pascale Casanova nomme de la « traduction-acculturation¹¹³ », qui a pour objectif d'importer un capital symbolique porté par certaines œuvres — par opposition à la « traduction-consécration », qui se destine plutôt à importer une langue en tant que telle. En d'autres termes, en important en Europe les œuvres d'imaginaire anglo-saxonnes, les premiers éditeurs d'imaginaire francophones entendaient profiter du succès rencontré par ces œuvres dans leur pays d'origine pour convaincre un nouveau public de leur intérêt et de leur légitimité — tout en limitant quelque peu les risques liés à la traduction, très coûteuse pour un éditeur, étant donné qu'elles « font plus que doubler l'investissement sur un livre¹¹⁴ ». Cette tendance a permis aux genres de l'imaginaire de s'implanter durablement dans le paysage éditorial francophone.

Cette stratégie de traduction-acculturation semble se poursuivre jusqu'à aujourd'hui, étant donné que l'anglais demeure majoritaire dans les genres de l'imaginaire. Le capital symbolique des textes et auteurs anglo-saxons est toujours très présent dans les esprits des lecteurs, qui n'oublient pas les grands auteurs du passé. Cela, les éditeurs francophones le savent et en peuvent tenter d'en profiter pour attirer l'attention des lecteurs et, peut-être, de gagner leur confiance. La pratique, qui consiste à importer une œuvre ou un auteur anglo-saxon dans son catalogue pour gagner en légitimité auprès des lecteurs, peut être employée par des maisons d'édition débutantes ou à faible visibilité, qui profitent ainsi d'une légitimité acquise par ailleurs pour renforcer celle de leur catalogue. « Les traductions littéraires peuvent être, en effet, pour une maison d'édition démunie de capitaux, un moyen d'accumuler du capital symbolique, de “construire une crédibilité”¹¹⁵ », explique Gisèle Sapiro. Ceci rappelle une observation réalisée quelques années plus tôt par Hervé Serry alors qu'il observe la pratique d'acculturation par laquelle les éditions du Seuil se sont élancées dans leurs activités : « [la] littérature étrangère peut être un moyen d'accumuler du capital symbolique pour une maison dépourvue d'héritage. Constituer un catalogue d'auteurs étrangers est en effet plus aisé que de créer un domaine littéraire français¹¹⁶ ». En effet, malgré des coûts de production plus élevés, la publication de traductions, si elle repose sur une notoriété préexistante de l'œuvre ou de l'auteur, peut se présen-

¹¹³ Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, 2002/4, p. 9.

¹¹⁴ Eric Hazan, *Pour aboutir à un livre. La fabrique d'une maison d'édition*, Paris, *op. cit.*, p. 74.

¹¹⁵ Gisèle Sapiro, « Les collections de littérature étrangère », dans Gisèle Sapiro (dir.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, *op. cit.*, p. 181.

¹¹⁶ Hervé Serry, « Constituer un catalogue littéraire. La place des traductions dans l'histoire des Éditions du Seuil », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, 2002/4, p. 71.

ter comme la garantie de revenus suffisants sur le court terme — étant donné la notoriété de l'œuvre dans son aire linguistique d'origine et la présélection dont elle a bénéficié de la part de l'éditeur étranger et de médiateurs, indices essentiels à l'éditeur d'un véritable potentiel commercial — et, surtout, d'une fidélisation du public qui juge le travail d'importation profitable : « [la] décision de traduire tel texte de tel auteur étranger est prise par un éditeur en fonction de l'anticipation du profit maximal qu'il estime pouvoir en retirer¹¹⁷ », explique ainsi Jean-Marc Gouanvic. De plus, une certaine accumulation de capital symbolique est nécessaire à une maison d'édition débutante pour convaincre des auteurs francophones de lui proposer ses textes : parmi les meilleurs auteurs francophones, rares sont ceux qui acceptent de se risquer à travailler avec un éditeur débutant ou inconnu, qui n'a pas par ailleurs fait ses preuves. Ainsi, pouvoir se vanter d'un catalogue d'importation conséquent et couronné de succès constitue pour les auteurs un facteur de confiance non négligeable.

Dans le cadre des genres de l'imaginaire, cette pratique de traduction-acculturation est d'autant plus essentielle que les textes francophones peinent souvent à se faire une place aux côtés des auteurs anglo-saxons dont le capital symbolique est bien plus ancien et impactant. Les pratiques des éditeurs qui, voici quelques décennies, ont importé en masse des textes anglo-saxons pour tirer profit de leur succès ont, en quelques sortes, rendu plus difficile pour des auteurs francophones de se faire une place sur le marché de l'imaginaire d'aujourd'hui. L'accumulation de capital anglo-saxon présente dès lors un nouvel intérêt pour les éditeurs : en plus de gagner la confiance des lecteurs et des auteurs francophones majeurs, elle leur permet également de mener de jeunes auteurs francophones sur le devant de la scène. En d'autres termes, le capital symbolique accumulé par les éditeurs par les traductions leur permet d'ensuite prendre le risque d'intégrer à leur catalogue des textes de jeunes auteurs francophones, qui seront ainsi en mesure de tirer profit de cette légitimité construite par l'éditeur. C'est la raison pour laquelle certains éditeurs spécialisés dans les genres de l'imaginaire, qui déclarent vouloir découvrir de nouveaux talents francophones, publient par ailleurs de nombreuses traductions d'œuvres anglo-saxonnes. Ce sont de tels exemples qui seront explorés dans la seconde partie de cette recherche.

¹¹⁷ Jean-Marc Gouanvic, « La traduction et le devenir social : le cas de l'irruption de la science-fiction américaine en France après la Seconde Guerre mondiale », *op. cit.*, p. 120.

Deuxième partie

Étude de cas

1. Problématique

Les éditeurs indépendants de l'imaginaire francophone, d'après les notions explorées dans la première partie de cette enquête, doivent encore aujourd'hui faire face au défi de la légitimation de leur production. Dans un marché littéraire hiérarchisé qui tend à considérer les genres de l'imaginaire comme des genres indignes d'intérêt, il s'agit de compter sur une solide base de lecteurs fidèles et passionnés ; tout en parvenant à les convaincre que l'imaginaire francophone peut présenter autant de valeur que l'imaginaire anglo-saxon dominant. Cette double perception, à la fois de genres inférieurs à la littérature dite blanche ou classique et d'une production en retard par rapport à l'expérience des auteurs anglo-saxons, pose la question cruciale de la légitimité : comment les éditeurs indépendants spécialisés dans les genres de l'imaginaire peuvent-ils non seulement survivre au sein d'un marché particulièrement concurrentiel, mais aussi affirmer leur place dans le paysage des genres de l'imaginaire tout en restant fidèles à une politique éditoriale orientée vers les auteurs francophones ?

Ainsi que cela fut développé précédemment, la complexité intrinsèque aux genres de l'imaginaire rend bancal toute tentative de définition absolue de ces genres et, par conséquent, éloigne d'autant plus la possibilité de leur reconnaissance institutionnelle en tant que genres littéraires à part entière. Par ailleurs, l'histoire principalement anglo-saxonne de ces genres peut freiner certains lecteurs attachés à des habitudes bien ancrées et les empêcher de réellement s'intéresser à ce que les auteurs francophones ont à leur offrir. C'est pourquoi les stratégies mises en place par les éditeurs qui doivent faire face à ces difficultés sont particulièrement intéressantes : elles permettent de comprendre comment ils font face à une rude concurrence et parviennent à s'imposer sur un marché qui semble ne pas être prêt à les accueillir. L'étude de cas qui suit vise à comprendre les stratégies adoptées par ces éditeurs pour gagner en légitimité et à analyser leur positionnement sur le marché de l'imaginaire. Cette enquête tentera de comprendre dans quelle mesure ils parviennent à redéfinir les contours des genres de l'imaginaire et à introduire des auteurs francophones dans un marché dominé par leurs homologues britanniques et américains.

2. Corpus

Au cours de cette recherche, il sera question de deux maisons d'édition indépendantes spécialisées dans les genres de l'imaginaire : les éditions Mnémos d'abord, Les Moutons

Électriques ensuite. Toutes deux se sont aujourd’hui imposées comme des acteurs majeurs de l’édition indépendante d’imaginaire et sont présentes en grand nombre sur les tables des librairies indépendantes, aux côtés d’éditeurs majeurs. Il sera avant toute chose question de l’histoire de la fondation de ces maisons d’édition, afin d’en comprendre les enjeux et de détailler les objectifs qu’elles annoncent poursuivre.

Mnémos

La maison d’édition Mnémos trouve ses origines dans les jeux de rôle, souvent désignés par l’abréviation « JDR », et se spécialise rapidement dans le genre de la fantasy qui en est dérivé. L’entreprise est créée en 1996 par Frédéric Weil et Stéphane Marsan — qui quitta Mnémos en 2010 pour fonder par la suite les éditions Bragelonne, qui deviendront une figure majeure de l’imaginaire dans le paysage francophone. Tous deux étaient adeptes de jeux de rôle et membres d’une autre maison d’édition, de jeux de rôles cette fois, connue sous le nom de Multisim. Mnémos prend ainsi racine dans une volonté d’« explorer de manière littéraire les univers imaginaires des jeux de rôles¹¹⁸ », expliqueront Nathalie et Frédéric Weil dans une interview accordée au site ActuSF en 2016. C’est d’ailleurs parmi les joueurs de jeux de rôles que Mnémos trouvera ses premiers jeunes auteurs, parmi lesquels Mathieu Gaborit et Fabrice Colin. La maison se construit ainsi autour de la fantasy, omniprésente dans l’univers des jeux de rôles, mais refuse de s’y limiter et se présente d’emblée comme un « éditeur d’imaginaire¹¹⁹ » — même si la fantasy y demeure centrale.

Si le projet a commencé au sein même de Multisim, il a rapidement été question de s’en distinguer et de créer une marque distincte afin de se détacher de l’esthétique « JDR », peu appréciée à l’époque dans les librairies¹²⁰. Mnémos construit ainsi une identité graphique qui se veut en phase avec son époque et qui s’adresse principalement à un public relativement jeune issu de la culture des jeux de rôles et des jeux vidéo, qui constituaient alors les principales portes d’entrée vers les univers de fantasy. Le directeur artistique de l’époque, Franck Achard, désirait

¹¹⁸ Nathalie Weil et Frédéric Weil, dans Jean-Laurent Del Socorro, « Interview 2016 : Nathalie et Frédéric Weil pour les 20 ans de Mnémos » [En ligne], ActuSF, 2018. URL : <https://www.actusf.com/detail-d-un-article/interview-2016-nathalie-et> (consulté le 15/07/2024).

¹¹⁹ Célia Chazel, dans Jérôme Vincent, « Interview de Célia Chazel » [En ligne], ActuSF, 2017. URL : <https://www.actusf.com/detail-d-un-article/article-5299> (consulté le 15/07/2024).

¹²⁰ Stéphane Marsan, dans Souffre-Jour, « Entretien avec Stéphane Marsan » [En ligne]. URL : http://www.souffre-jour.com/index.php?option=com_content&task=view&id=79&Itemid=153 (consulté le 15/07/2024).

s'éloigner du style des romans d'*heroic fantasy* de l'époque, souvent perçu comme des romans de gare de faible qualité, dans le but d'ancrer la fantasy dans un imaginaire plus littéraire. En ce sens, Mnémos s'est construite autour de cette idée que la fantasy peut être davantage qu'une « sous-culture » qui se résumerait à quelques clichés et à des récits standardisés. En créant leur maison d'édition, Frédéric Weil et Stéphane Marsan entendaient montrer au public francophone que le genre avait beaucoup à offrir, même au-delà de ses manifestations anglo-saxonnes, alors largement dominantes. Ils partageaient largement les opinions des membres de Multisim, que Nathalie et Frédéric Weil décrivent comme de fervents passionnés :

« L'aventure a commencé au sein de Multisim, la maison d'édition de jeu de rôle fondée en 1992 et dirigée par Frédéric Weil, une boîte qui regroupait tout un tas de gars et de filles (moyenne d'âge 23 ans), animés par trois idées : il y a en France autant de créativité, de talents, d'originalité, de culture et d'amour des genres que dans le monde anglo-saxon, il y a un public pour cela et publier de la SF ou de [*sic*] fantasy pouvait être autre chose que faire du bas de gamme¹²¹ ».

Mnémos a affirmé, dès ses débuts, une ambition de bouleversement des codes et de réinvention de l'imaginaire, et particulièrement de la fantasy, par-delà ce que le public en connaissait — un genre standardisé et majoritairement anglo-saxon —, en proposant des textes originaux et de grande qualité. La maison d'édition espérait alors conquérir un marché boudé par les grands éditeurs, même spécialisés dans la science-fiction, malgré la croissance qu'il connaissait aux États-Unis et en Grande-Bretagne : celui de la fantasy en tant que genre littéraire à part entière.

Même si Mnémos a publié un certain nombre de traductions et de beaux-livres, la maison a également affirmé dès ses débuts une volonté de découvrir et d'accompagner des jeunes auteurs francophones, des talents qui ne dépendaient pas de la culture anglo-saxonne de l'imaginaire. Les traductions de grands noms anglo-saxons constituaient en quelques sortes une source de moyens, grâce auxquels la maison pouvait se permettre de se risquer à de jeunes auteurs inconnus du public, dont le potentiel de ventes n'était pas garanti. « Sa ligne éditoriale se focalise [entre autres] sur [les] nouveaux talents francophones des littératures de l'imaginaire, marque de fabrique depuis la fondation de la maison¹²² », affirme encore aujourd'hui le site officiel de Mnémos. Si les traductions et les rééditions ont pris une part de plus en plus importante au fil des années, la quête de jeunes talents demeure, d'après l'éditeur,

¹²¹ Nathalie Weil et Frédéric Weil, dans Jean-Laurent Del Socorro, « Interview 2016 : Nathalie et Frédéric Weil pour les 20 ans de Mnémos », *op. cit.*

¹²² Mnémos, « La maison » [En ligne]. URL : <https://mnemos.com/la-maison/> (consulté le 15/07/2024).

au cœur de ses préoccupations. Célia Chazel, ancienne directrice de collection chez Mnémos, l'affirmait dans un entretien avec le site ActuSF, aux alentours de 2008 :

« La défense des auteurs francophones a été le premier pari des fondateurs de Mnémos [...] et nous allons continuer sur cette voie, avec d'ailleurs une tendance au rééquilibrage par rapport aux traductions qui avaient pris une place peut-être un peu excessive ces dernières années¹²³ ».

Mais les éditions Mnémos ne souhaitent pas pour autant abandonner les traductions ou les grands noms de l'imaginaire. Par-delà l'objectif de découverte de nouveaux auteurs francophones, il poursuit également celui d'une patrimonialisation des titres et auteurs majeurs, connus ou oubliés du public francophone. Ainsi, le site officiel de Mnémos ajoute à sa ligne éditoriale les « grands classiques de la SF publiés dans de belles éditions intégrales¹²⁴ ». Lors de la création de la maison, explique Stéphane Marsan dans un entretien, il s'agissait d'abord et avant tout d'amasser une certaine quantité de crédibilité et de moyens en publiant d'abord des auteurs anglo-saxons ou des textes classiques, afin d'ensuite être en mesure d'éditer sereinement de jeunes auteurs — ces plans furent toutefois bouleversés par sa rencontre avec Mathieu Gaborit, jeune auteur issu du jeu de rôles dont il publia très rapidement le premier roman¹²⁵. Mais au-delà d'une simple ruse destinée à vendre un grand nombre de livres, les traductions relèvent, d'après les fondateurs de Mnémos, d'un véritable désir de rendre hommage aux grands auteurs de fantasy et de permettre au public francophone de les découvrir ou de les redécouvrir. Il s'agissait pour eux de « contribuer, autant que possible, à notre mesure, au développement, à l'enrichissement de cette culture de l'imaginaire que nous chérissons tant¹²⁶ ».

Les éditions Mnémos ont ainsi construit un certain équilibre, au fil des ans, entre traductions d'auteurs anglo-saxons connus ou inconnus, découverte et accompagnement de jeunes auteurs francophones, beaux-livres, éditions intégrales et rééditions. Aujourd'hui, la maison publie encore une quarantaine de livres par an et, fort de plusieurs centaines de titres à son catalogue, entretient un fonds conséquent en proposant régulièrement des rééditions de ses anciens succès. Mnémos est parvenue à s'imposer comme l'un des noms phares de l'édition indépendante de littératures de l'imaginaire et à étendre son influence au fil des ans, par exemple en fondant avec deux autres maisons d'édition indépendantes, ActuSF et Les Moutons Électriques, le col-

¹²³ Célia Chazel, dans Jérôme Vincent, « Interview de Célia Chazel », *op. cit.*

¹²⁴ Mnémos, « La maison », *op. cit.*

¹²⁵ Stéphane Marsan, dans Souffre-Jour, « Entretien avec Stéphane Marsan », *op. cit.*

¹²⁶ Nathalie Weil et Frédéric Weil, dans Jean-Laurent Del Socorro, « Interview 2016 : Nathalie et Frédéric Weil pour les 20 ans de Mnémos », *op. cit.*

lectif des Indés de l'Imaginaire en 2012 ; ou en intégrant les éditions Mü à son catalogue en 2020. Les genres de l'imaginaire ne semblent pas prêts à s'essouffler pour Mnémos, qui ne cesse de découvrir de nouveaux textes à publier, donnant raison à ce qu'affirmait Célia Chazel dans son entretien avec le site ActuSF :

« Je crois qu'on peut avoir confiance en la vivacité du genre pour continuer à produire des œuvres de qualité et à se renouveler, que ce soit dans les domaines francophone ou étranger. Si la plupart des best-sellers actuels sont effectivement déjà traduits, il n'en reste pas moins de nombreux auteurs et titres tout aussi intéressants, voire davantage, en ce qui concerne la ligne éditoriale de Mnémos. Évidemment, je ne cracherai pas sur l'occasion d'acquérir les droits d'un bon roman de fantasy qui cartonne en VO [version originale]. Mais je suis convaincue qu'un de nos points forts est la capacité de défendre commercialement des titres s'écartant plus ou moins des sentiers battus du genre¹²⁷ ».

Les Moutons Électriques

La maison d'édition Les Moutons Électriques est fondée en 2004 à Lyon, lorsque André-François Ruaud, décidé à se lancer dans l'édition et insatisfait des offres d'emplois qui lui étaient faites, crée sa propre maison d'édition. Fort de nombreuses expériences en tant que libraire, auteur, anthologiste, rédacteur en chef de fanzines et de revues, ainsi que de directeur de collection dans d'autres maisons d'édition, Ruaud crée ainsi « Les Moutons Électriques », dont le nom fait référence au célèbre roman de Philip K. Dick, *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?*.

Dès la création de son projet, Ruaud désire spécialiser les Moutons Électriques dans les genres de l'imaginaire, qu'il affectionne particulièrement, et proposer des romans et beaux-livres de grande qualité, autant littéraire qu'esthétique. Son ambition est de privilégier la qualité à la quantité : il s'agit de poursuivre un idéal d'excellence, qui raisonne dès ses débuts dans la manière dont il sélectionne les titres à publier. En effet, depuis la création des Moutons Électriques, le repérage d'auteurs et de manuscrits à éditer dépend majoritairement de commandes et de l'important réseau de l'éditeur, qu'il emploie pour permettre la création des ouvrages qu'il ambitionne d'éditer. D'après Ruaud, au cours des quinze premières années de vie de sa maison d'édition, seuls six manuscrits envoyés directement par leurs auteurs, sans commande préalable de sa part, y ont été publiés. L'éditeur affirme, dans un entretien avec le site ActuSF, son « attachement à des textes de qualité, et [à] l'idée selon laquelle lorsqu'on est

¹²⁷ Célia Chazel, dans Jérôme Vincent, « Interview de Célia Chazel », *op. cit.*

un petit éditeur indépendant, il ne faut porter que des livres que l'on aime¹²⁸ ». Ruaud s'implique par ailleurs largement dans l'édition, au sens restreint, des textes qu'il publie, déclarant être un véritable « “éditeur”, par opposition à pas mal d'autres qui ne sont que des “publieurs”¹²⁹ ». Ruaud et son équipe sélectionnent les textes qu'ils souhaitent éditer sur base de critères stricts, en écartant d'office ceux qui font naître en eux la moindre hésitation :

« [II] nous semble donc bien plus intéressant et prudent d'accompagner un certain nombre d'auteurs, de provoquer des “*naissances*” de romanciers [...], de rester aux aguets de nouveaux talents émergents, de discuter avec des auteurs pour savoir s'ils pourraient s'emparer de tel ou tel thème qui nous plairait... Quant au choix final, il est bien simple : après tant d'années, nous avons réalisé qu'à chaque fois que nous avons un tant soit peu hésité sur un texte, il nous fallait le refuser¹³⁰ ».

En se montrant aussi exigeant, Ruaud espère développer un catalogue consolidé par des textes de qualité et des auteurs francophones doués. Il poursuit, ainsi qu'il l'affirme lui-même, « la construction d'un très beau mouvement de littérature de l'imaginaire francophone, avec des auteurs qui n'ont rien à envier aux Anglo-saxons¹³¹ ». À leur début, Les Moutons Électriques se sont ainsi orientés vers la « création d'œuvres francophones originales¹³² » et publiaient en majorité des textes écrits en langue française. Convaincus de la force des auteurs francophones et de leur capacité à investir les genres de l'imaginaire de manière aussi satisfaisante que les auteurs anglo-saxons, davantage représentés sur le marché francophone, Les Moutons Électriques souhaitaient leur permettre de s'y faire une place et d'entrer en contact avec le public, noyé sous les traductions d'œuvres anglo-saxonnes.

Par la suite, le catalogue des Moutons Électriques fit place à des traductions d'auteurs issus d'autres aires linguistiques — sans toutefois renoncer à l'exigence de qualité qui avait fait sa force. En réalité, l'objectif de Ruaud n'a jamais été de restreindre son catalogue aux auteurs francophones, mais simplement de construire une maison d'édition qui rend hommage aux genres de l'imaginaire dans ce qu'ils ont de plus littéraire et artistique. « Notre travail s'inscrit dans un contexte plus large », explique-t-il dans un entretien : « celui de l'émergence d'une

¹²⁸ Estelle Hamelin, « Les Moutons Électriques fêtent leurs 15 ans ! » [En ligne], ActuSF, 2019. URL : <https://www.actusf.com/detail-d-un-article/les-moutons-Électriques-f%C3%AAtent-leurs-15-ans> (consulté le 16/07/2024).

¹²⁹ André-François Ruaud, dans Vivian Amalric, « Entretiens avec André-François Ruaud, éditeur des Moutons Électriques » [En ligne], ActuSF, 2017. URL : <https://www.actusf.com/detail-d-un-article/entretiens-avec-andre-francois> (consulté le 16/07/2024).

¹³⁰ Estelle Hamelin, « Les Moutons Électriques fêtent leurs 15 ans ! », *op. cit.*

¹³¹ André-François Ruaud, dans Vivian Amalric, « Entretiens avec André-François Ruaud, éditeur des Moutons Électriques », *op. cit.*

¹³² Estelle Hamelin, « Les Moutons Électriques fêtent leurs 15 ans », *op. cit.*

génération d’auteurs décomplexés d’écrire de l’imaginaire¹³³ ». Ruaud tente de concrétiser cet idéal par son travail d’édition ainsi que par des collaborations avec d’autres éditeurs indépendants comme Mnémos, qu’il mentionne par la suite et qui est, selon lui, responsable de l’émergence d’une nouvelle fantasy francophone. Les Moutons Électriques formeront quelques années plus tard, avec Mnémos et ActuSF, le collectif des Indés de l’imaginaire qui, d’après Ruaud, est aujourd’hui incontournable dans le domaine de l’imaginaire francophone.

Au fil des vingt années d’existence de sa maison d’édition, André-François Ruaud a guidé les Moutons Électriques vers une position idéale au sein du milieu de l’édition indépendante francophone d’imaginaire. En faisant le choix de l’excellence littéraire et de la qualité esthétique de ses ouvrages, notamment en s’associant au graphiste et auteur Melchior Ascaride, il a construit une image de marque distinctive et créé des ouvrages reconnaissables en librairie. Les Moutons Électriques ont découvert au cours de leur histoire une série d’auteurs importants, dont le plus important est le Français Jean-Philippe Jaworski. Aujourd’hui, la maison compte sept employés et publie une vingtaine de nouveautés par an — sans compter les rééditions d’anciens titres toujours exploités. Pleinement actifs jusqu’à présent, Les Moutons Électriques demeurent une figure majeure de l’imaginaire francophone.

3. Méthodologie

Pour mener à bien l’étude des stratégies éditoriales de ces deux maisons d’édition, leurs catalogues ont été convertis en une sélection de données et mis en relation avec les objectifs déclarés par les éditeurs. Les titres les plus notables ont également été mis en évidence, en vue de comprendre l’influence qu’ils ont pu avoir sur les parcours des maisons d’édition. Mis en forme selon des considérations chronologiques, ces éléments ont servi de base à une mise en relation avec les objectifs déclarés par l’éditeur ainsi qu’à une observation basée sur différents critères, notamment le nombre et la nature de traductions et de textes francophones publiés, le nombre de jeunes auteurs par rapport à celui d’auteurs confirmés, le genre et la finition des livres publiés, ou encore l’évolution de ces tendances au fil des années.

Il est à noter que cette recherche ne vise pas à découvrir une tendance générale du milieu de l’édition indépendante d’imaginaire francophone, étant donné le nombre trop réduit d’édi-

¹³³ André-François Ruaud, dans Vivian Amalric, « Entretien avec André-François Ruaud, éditeur des Moutons Électriques », *op. cit.*

teurs étudiés, mais à se pencher les pratiques de ces deux éditeurs en particulier et de les comparer frontalement. Ces conclusions ne pourront pas être étendues à l'ensemble du milieu sans davantage de recherches.

Étude des catalogues

Afin de collecter les données utilisées dans la suite de cette enquête, différents axes d'observation ont été privilégiés vis-à-vis des catalogues des éditeurs étudiés afin d'en extraire autant d'informations que possible. Un tableau, disponible en annexes, a ainsi été complété selon des critères prédéfinis en fonction des observations réalisées dans le catalogue, selon une exploration chronologique de celui-ci.

(1) La première étape de la collecte des données fut de distinguer les nouveautés, à savoir les titres publiés par la première fois par l'éditeur, aux retirages et rééditions de titres déjà apparus dans son catalogue par le passé. Il fut en effet estimé que la publication d'une nouveauté dans le catalogue constituait un événement bien plus notable qu'une plus simple réédition, qui n'apporte pas de valeur ajoutée majeure au catalogue. Dès lors, les rééditions ne sont comptabilisées que lors de cette première étape et ne seront pas en considération par la suite. (2) Le deuxième critère concerne le type de livre ajouté au catalogue. Seront distingués les romans — au cœur desquels une seconde distinction sera effectuée entre les romans uniques, les volumes de séries et les éditions intégrales comprenant plusieurs romans en un seul livre —, les recueils de nouvelles ou anthologies, et les ouvrages théoriques — qu'ils soient encyclopédie, essais ou ouvrages de référence. Les éditions dites collectors, à savoir les éditions luxueuses à tirage limité, seront également comptabilisées. (3) Le troisième critère ne concerne que les romans francophones, c'est-à-dire ceux qui ne sont pas des traductions de titres étrangers. Il sera question d'en comptabiliser le nombre total et d'opérer une distinction entre les romans publiés par la première fois par l'éditeur et les republications de romans déjà parus dans le catalogue d'un autre éditeur par le passé. (4) Les titres francophones seront ensuite distingués d'après leurs auteurs, selon qu'ils soient des auteurs débutants ou des auteurs confirmés, qui ont publié au moins un autre titre précédemment. (5) Dès le cinquième critère, l'accent est porté sur les textes traduits. Il sera ici question d'en répertorier le nombre total, mais également de distinguer les traductions originales, ou de premières mains — c'est-à-dire celles qui sont publiées pour la première fois par l'éditeur dont il sera question —, des republications de traductions déjà

publiées par le passé par un autre éditeur et des retraductions de textes traduits par le passé mais dont il s'agit de publier une nouvelle tentative. (6) De la même manière que pour les auteurs francophones, il sera ensuite question de distinguer les auteurs étrangers inconnus du marché francophone de ceux qui y sont déjà apparus par le passé. Il ne s'agit pas ici de distinguer les auteurs débutants des auteurs confirmés dans leur langue d'origine, mais sur le marché francophone. Un auteur anglo-saxon déjà prolifique en anglais, s'il est traduit en français pour la première fois, sera dès lors considéré comme un auteur « inconnu ». (7) Le septième critère concerne la langue d'origine des textes traduits. Il sera seulement question de distinguer les textes provenant de l'anglais de ceux qui n'en proviennent pas, étant donné ce qui fut expliqué précédemment quant à l'histoire anglo-saxonne de l'imaginaire. (8) Enfin, le dernier critère concerne les prix obtenus par les éditeurs étudiés. Seront comptabilisés les prix obtenus par les éditions des éditeurs étudiés, et non ceux obtenus par des éditions passées de textes qu'ils republieraient ensuite. Il est enfin à noter que les revues ne seront pas prises en compte dans la collecte de ces données, et qu'un ouvrage collectif ne sera pas pris en compte dans les catégories relatives aux auteurs.

NooSFere

Les données relatives aux catalogues seront récoltées grâce à la base de données « nooSFere », une association sans but lucratif qui entend recenser tous les titres d'imaginaire parus en langue française et en énumérer de manière rigoureuse les différentes éditions. Compte tenu de l'ancienneté de ces catalogues, les versions imprimées des catalogues annuels ne sont pour la plupart plus disponibles. D'autre part, les sites Internet des éditeurs sont généralement incomplets, puisqu'ils ne font l'inventaire que des titres encore disponibles à la vente et éliminent souvent les traces des ouvrages plus anciens. La base de données nooSFere constitue dès lors une excellente alternative, étant donné qu'elle repose sur un travail d'archivage rigoureux mené par des passionnés depuis 1999. D'après un avis partagé par de nombreux acteurs du secteur, y compris des éditeurs qui soutiennent ce site, nooSFere constitue la base de données la plus complète à ce jour quant aux genres de l'imaginaire. Cette enquête se basera donc sur les données qui s'y trouvent mais ne manquera pas de les compléter par d'autres sources si cela s'avère nécessaire.

4. Mnémos

Observations

Comme cela a été détaillé précédemment, le site des éditions Mnémos ainsi que celles et ceux qui y travaillent affirment croire en la force de l’imaginaire francophone et poursuivre sa mise en avant auprès du public. C’est en suivant cet objectif que la maison d’édition s’est construite au cours des trente dernières années.

Le catalogue dans son ensemble

D’après la base de données NooSFere, qui sera employée tout au long de cette analyse, ce sont ainsi 525 titres qui furent publiés par Mnémos jusqu’à aujourd’hui, auxquels il faut ajouter les 185 rééditions de titres précédemment publiés par l’éditeur. Hormis en 1995, première année d’existence de Mnémos au cours de laquelle seuls 2 livres furent publiés, ce sont ensuite 10 à plus de quarante livres qui sont publiés chaque année — avec une moyenne de 24 livres par an, sans compter l’année en cours. De manière assez compréhensible, les rééditions de textes déjà publiés par Mnémos prennent avec le temps une place de plus en plus importante dans son catalogue, non sans laisser aux nouveautés une place de choix et un rythme de parution plutôt constant depuis le début des années 2000, malgré quelques occurrences plus ou moins productives. Dans l’ensemble, les éditions Mnémos maintiennent un rythme de publication soutenu et plutôt régulier, marqué par une première accélération au début des années 2000, et une seconde dans le courant des années 2010.

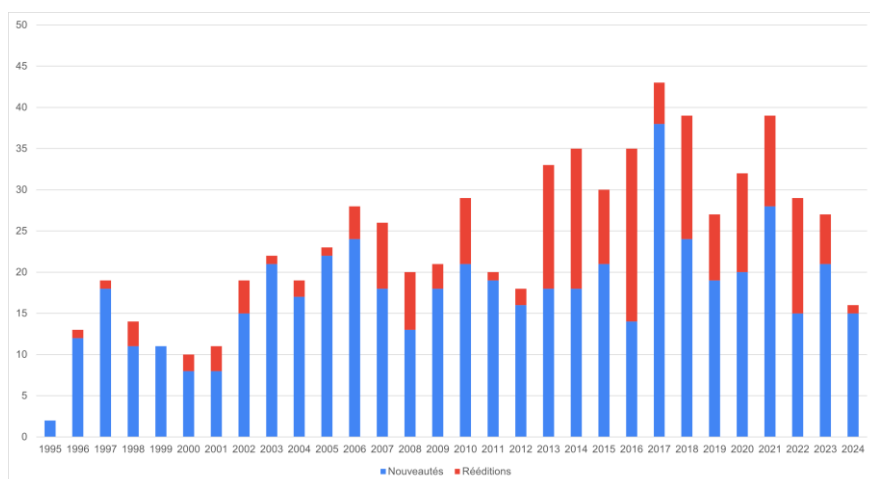


Figure 1 — Livres publiés par Mnémos

Parmi les livres publiés par Mnémos, l'immense majorité est constituée de romans : aux côtés des 467 romans publiés jusqu'à présent se trouvent seulement 42 anthologies, ou recueil de nouvelles, ainsi que 12 essais et encyclopédies. Le roman demeure l'activité phare de Mnémos, qui ne s'essaie à des ouvrages théoriques que de manière sporadique. Les anthologies, en revanche, si elles restent marginales par rapport aux romans, semblent depuis le début des années 2010 avoir trouvé leur place dans le catalogue de Mnémos, où elles occupent chaque année (à l'exception de 2023) au moins une place. Mnémos demeure ainsi centré autour du roman, mais n'exclut pas de se risquer quelques fois à d'autres genres pour compléter son catalogue. Cette tendance prend particulièrement forme à partir du début des années 2010 ; avant cela, seules quelques anthologies accompagnaient parfois les romans de l'éditeur.

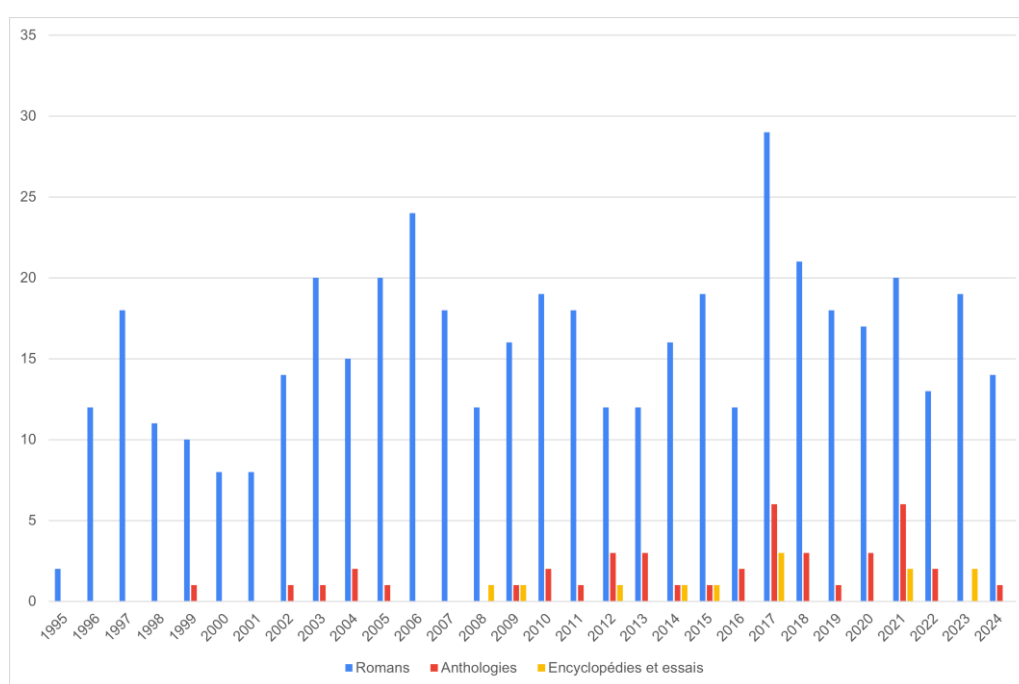


Figure 2 — Publications de Mnémos par type de livres

Parmi les très nombreux romans publiés par Mnémos, plus de la moitié font partie de séries ou de sagas, plutôt courantes dans les genres de l'imaginaire. La maison fait aussi la part belle aux éditions intégrales, qui regroupent en un seul livre plusieurs volumes d'une saga ou une saga complète. Ce sont jusqu'à présent 79 de ces intégrales qui sont parues au catalogue de Mnémos, dont la majorité au cours des quinze dernières années, aux côtés de 149 romans uniques et de 239 livres appartenant à des sagas. La domination des volumes de séries dans le catalogue de Mnémos est donc flagrante, mais peut être nuancée en rappelant qu'une saga

contient nécessairement au moins deux livres, souvent davantage, et qu’une seule saga ajoutera dès lors plusieurs livres au catalogue. Les romans uniques, au contraire, sont comptabilisés ici à l’unité ; les 149 romans uniques publiés par Mnémós constituent dès lors une part non négligeable de son catalogue, même par rapport aux séries.

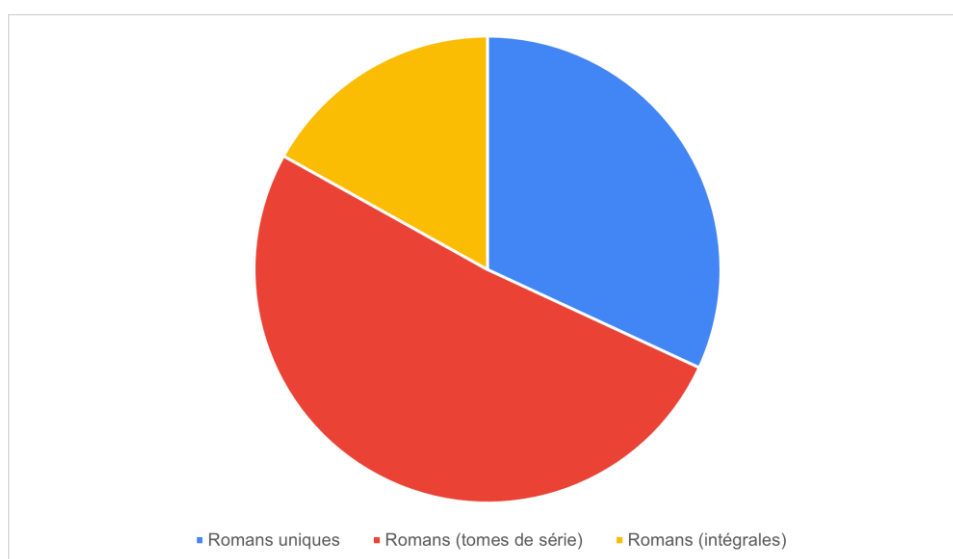


Figure 3 — Romans publiés par Mnémós

Les traductions

Dès le début de son existence, Mnémós a travaillé pour atteindre l’objectif qu’il s’était initialement fixé. Les catalogues des cinq premières années ne comportent en effet que des textes francophones, et ce n’est qu’en 2000 qu’y sont ajoutées les premières traductions. Au cours des années qui suivent, elles prennent une place de plus en plus importante jusqu’à éclipser quelque peu les auteurs francophones : en 2006, aux côtés des 6 livres francophones publiés, ce sont 18 traductions qui intègrent le catalogue de Mnémós ; en 2007, il n’y a plus que 5 livres francophones contre 13 traductions. La tendance s’inverse au cours des années 2008 et 2009 : le nombre de traductions s’effondre (4 traductions en 2008 et une seule en 2009) alors que le nombre de textes francophones retrouve le niveau qu’il entretenait depuis la création de la maison.

Par la suite, Mnémós semble poursuivre sa politique de mise en avant des auteurs francophones : à l’exception de l’année 2021, les traductions sont toujours demeurées en nombre inférieur dans le catalogue de l’éditeur, sans jamais plus en être absentes. Mnémós se positionne donc, à première vue, comme un éditeur axé en majeure partie sur les textes francophones mais qui n’hésite pas à faire appel aux traductions de manière relativement aléatoire.

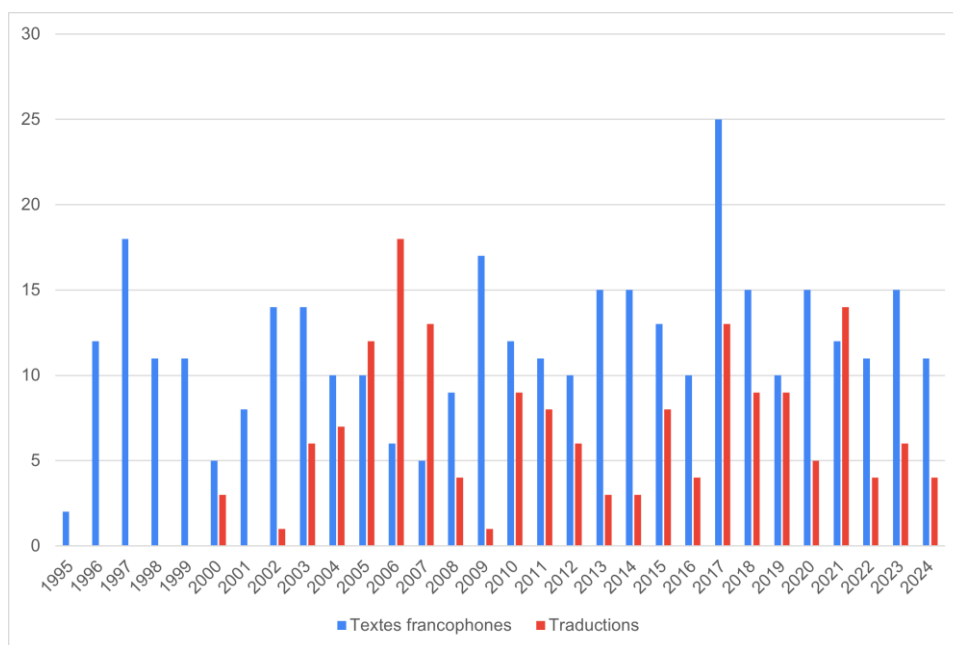


Figure 4 — Textes francophones et traductions publiés par Mnemos

La politique de traduction de Mnemos semble très largement orientée vers l’anglais : parmi les 170 livres traduits publiés par l’éditeur jusqu’à aujourd’hui, 161 sont des traductions de textes anglophones, qu’ils soient d’origine britannique ou américaine. Seuls 9 textes sont traduits depuis d’autres langues : quelques textes d’origine espagnole, ukrainienne, italienne et russe. Il s’agit bien entendu d’exceptions, qui intègrent le catalogue de Mnemos de manière très ponctuelle, le dernier en date étant le texte russe publié en 2022.

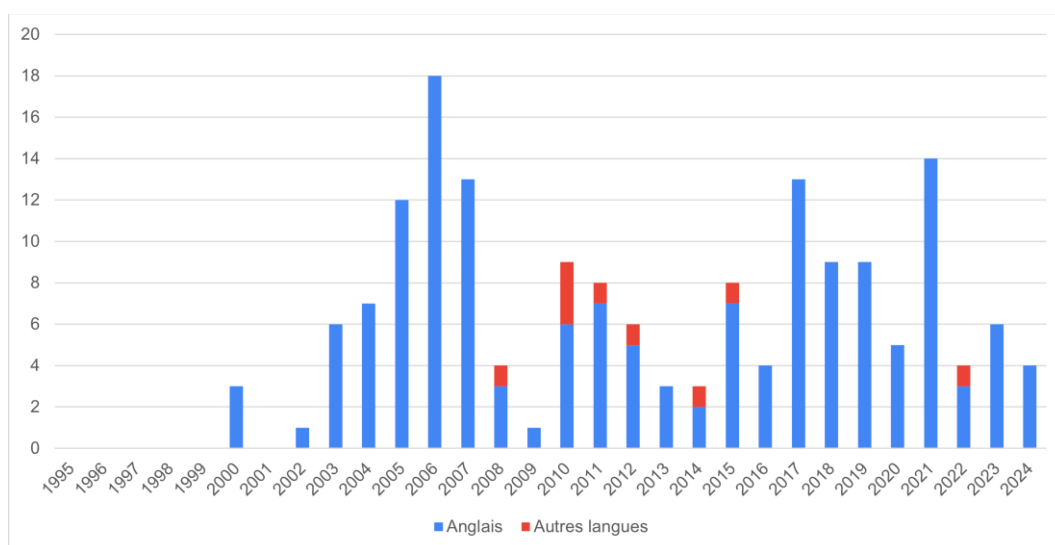


Figure 5 — Traductions publiées par Mnemos, par langue

Dans l’ensemble, les traductions publiées dans le catalogue de Mnemos sont de trois types : les traductions originales, réalisées pour le compte de Mnemos et publiées pour la première fois

dans le catalogue de l'éditeur ; les republications de traductions déjà existantes et publiées par le passé par d'autres éditeurs ; et les retraductions de textes traduits par le passé mais dont Mnémos publie une nouvelle tentative. Entre ces trois façons de faire, une tendance se dégage très nettement au fil des années. Les années 2000 sont ainsi dominées par les traductions originales, avec un pic important de 2005 à 2007, où l'on remarque une nette domination des traductions originales par rapport aux deux autres catégories : en 2005, ce sont 11 traductions originales qui côtoient une seule retraduction ; en 2006, 15 traductions originales accompagnent 3 republications de traductions et aucune retraduction ; et en 2007, les 12 traductions originales ne sont complétées que d'une unique republication de traduction. Par la suite, le nombre de traductions originales diminue progressivement jusqu'en 2010, année à partir de laquelle les republications de traductions existantes prennent une place de plus en plus importante dans le catalogue de Mnémos, jusqu'à éclipser totalement ou presque les traductions originales dont les occurrences se feront très rares à partir de 2011. Au cours des années 2010 et jusqu'à aujourd'hui, Mnémos ne publie des traductions originales que de manière ponctuelle, là où les republications de traductions maintiennent un rythme plus soutenu. Quant aux retraductions, elles demeurent tout au long de l'histoire de Mnémos plutôt marginales et aléatoires, puisque ce ne sont que 5 textes qui furent retraduits depuis la création de la maison en 1995.

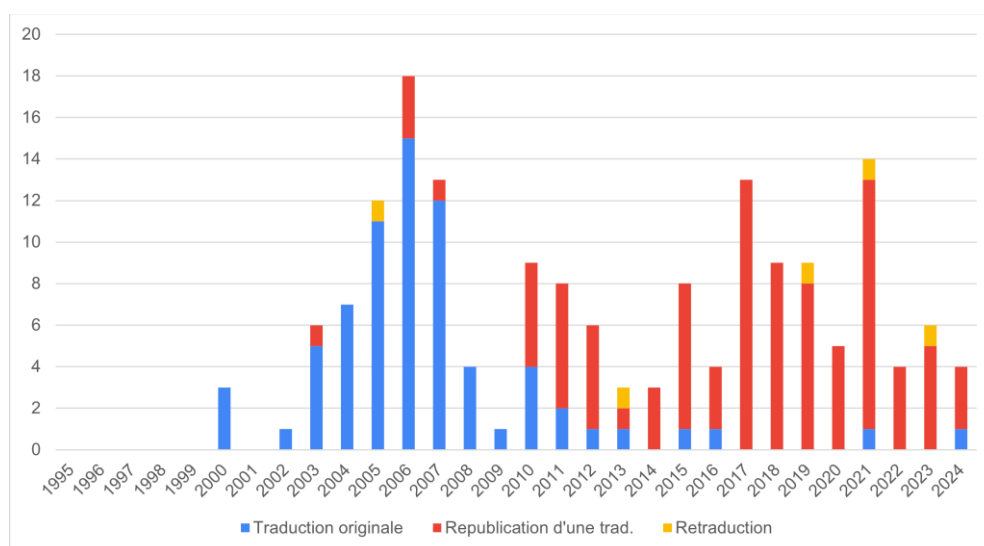


Figure 6 — Traductions publiées par Mnémos

Si Mnémos affirme être à la recherche de nouveaux talents francophones, il semble que l'objectif ne soit pas le même concernant les traductions. Le catalogue de la maison ne comprend en effet que 10 traductions dont l'auteur n'était pas encore représenté sur le marché francophone au moment de leur sortie. S'il faut garder à l'esprit que, au cours de la collecte des

données, il a été considéré que tout auteur déjà traduit par le passé en français, ne serait-ce qu'une fois, était un auteur « connu » sur le marché francophone, il n'en reste pas moins que Mnémos y a introduit un nombre réduit de nouveaux auteurs étrangers, « inconnus » en français. L'éditeur privilégie volontiers les auteurs étrangers qui ont déjà fait leurs preuves sur le marché francophone, particulièrement depuis 2004. Cette politique se poursuit largement jusqu'à aujourd'hui, puisque Mnémos n'a plus introduit de nouvel auteur étranger sur le marché francophone depuis 2010.

Il est par ailleurs à retenir que le graphique qui suit comptabilise non pas le nombre d'auteurs publiés par Mnémos, mais le nombre de livres de ces auteurs qui intègrent son catalogue. En ce sens, un nouvel auteur importé pour la première fois par Mnémos sera considéré comme « inconnu » dans le cadre du premier livre qu'il voit importé. En revanche, dès le deuxième, le titre est comptabilisé comme émanant d'un auteur « connu », puisque le marché francophone l'a déjà découvert. Dans le cadre des auteurs étrangers suivis par Mnémos dans la durée, il est donc logique de voir la part d'auteurs « connus » augmenter avec le temps. Les données présentées ci-dessous permettent néanmoins de remarquer que les éditions Mnémos ne cherchent plus, après 2010, à découvrir de nouveaux auteurs étrangers et se contentent de noms déjà apparus sur le marché francophone par le passé, que ce soit ou non de leur fait.

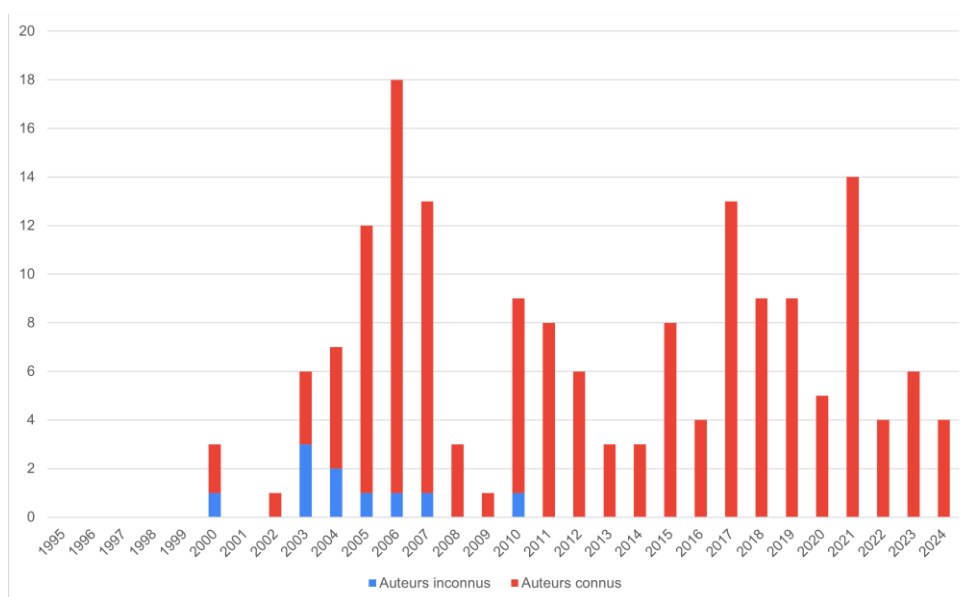


Figure 7 — Traductions publiées par Mnémos

Il ressort de ces observations que la politique de traduction de Mnémos met l'accent sur une certaine sécurité, surtout depuis les années 2010, puisque l'éditeur préfère les auteurs déjà

connus du public francophone ainsi que la republication de traductions qui ont déjà été publiées par d'autres éditeurs dans le passé.

Les textes francophones

Les textes d'auteurs francophones demeurent majoritaires dans le catalogue de Mnémos, puisque deux tiers des livres publiés par l'éditeur depuis le début de ses activités sont des livres francophones.

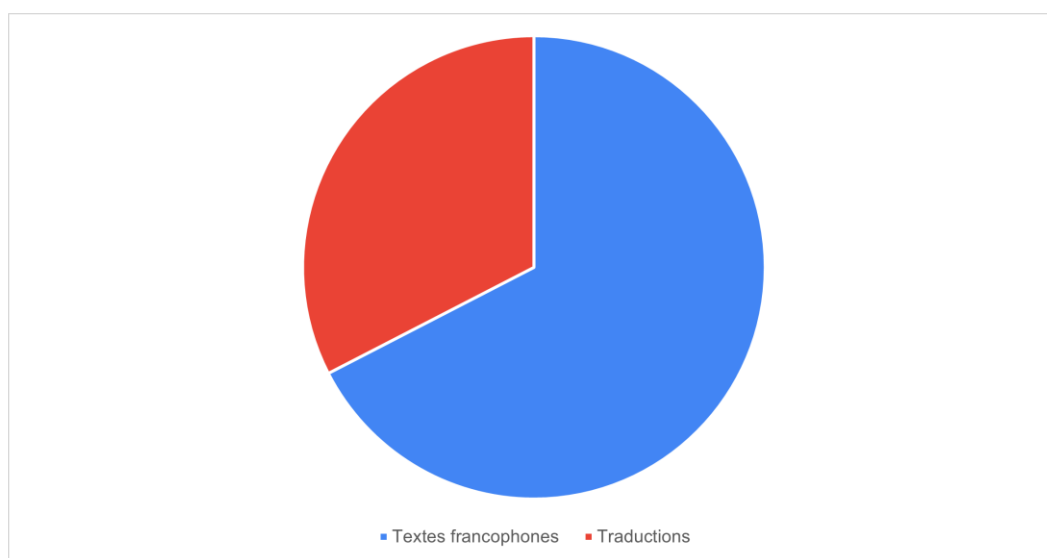


Figure 8 — Publications de Mnémos de 1995 à 2024

Parmi les plus de 350 textes francophones présents dans le catalogue des éditions Mnémos, la grande majorité y sont publiés pour la première fois et ne sont pas issus du catalogue d'un autre éditeur. Toutefois, Mnémos ne refuse pas entièrement la republication d'anciens textes francophones, puisque son catalogue en comprend au total 58 — aux côtés des 294 premières publications. Ces republications sont entrées dans le catalogue de Mnémos de manière progressive au fil de son histoire, bien que la majorité y apparaisse au cours des dix dernières années. Il n'est ici question que des textes que Mnémos a repris après leur publication par d'autres éditeurs, et non de ceux que Mnémos a publiés plusieurs fois sous son propre nom — ceux-là étant comptabilisés dans cette enquête comme des rééditions et non comme des nouveautés, ainsi qu'il a été détaillé au début de ces observations.

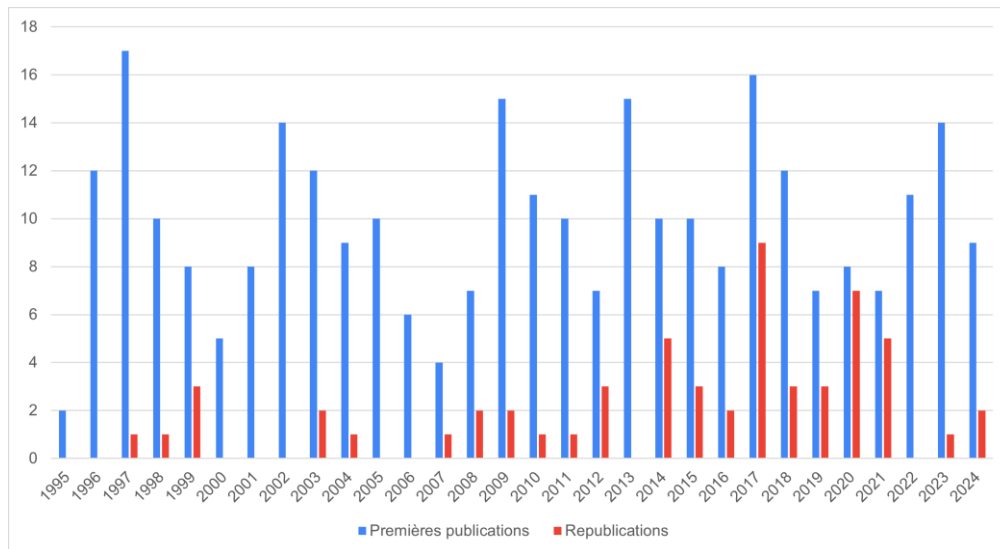


Figure 9 — Publications francophones de Mnémos

Mnémos affirme mettre l’accent, dans la construction de son catalogue, sur la découverte d’auteurs francophones. Si les chiffres de NooSFere semblent pourtant y déceler une certaine domination des auteurs qui ont déjà publié d’autres livres par le passé, avec 276 livres d’auteurs déjà connus contre 61 premiers livres de jeunes auteurs, il ne faut pas oublier, une nouvelle fois, que ces valeurs concernent bien le nombre de titres publiés, et non le nombre d’auteurs. Cela signifie que, parmi les livres d’auteurs « connus », c’est-à-dire qui ont déjà publié au moins un titre par le passé, que ce soit chez Mnémos ou dans une autre maison d’édition, certains sont ceux d’auteurs qui ont fait leurs débuts chez Mnémos et qui se trouvent ensuite suivis par l’éditeur. De la même manière que dans le cas des auteurs étrangers, un jeune auteur francophone qui fait ses débuts chez Mnémos ainsi une seule fois considéré comme un nouvel auteur. Dès sa deuxième publication, il se trouve comptabilisé comme un auteur « confirmé ». Le graphique qui suit est donc intéressant non en ce qu’il démontre une nette supériorité du nombre d’auteurs confirmés dans le catalogue de Mnémos, mais parce qu’il met en évidence que l’éditeur réserve quasi systématiquement de la place pour les auteurs francophones débutants. À l’exception de quelques occurrences (1998, 2004, 2005 et 2007), Mnémos a toujours ouvert son catalogue à au moins un auteur débutant chaque année. C’est dans cette persévérance que transparait son idéal de mise en avant des jeunes talents de l’imaginaire francophone : Mnémos ne se satisfait pas des seuls auteurs qu’il accompagne depuis leurs débuts et qui ont depuis lors conquis le public ; au contraire, il offre chaque année la possibilité à de nouveaux auteurs de bénéficier de leur travail et de rejoindre leur vaste catalogue.

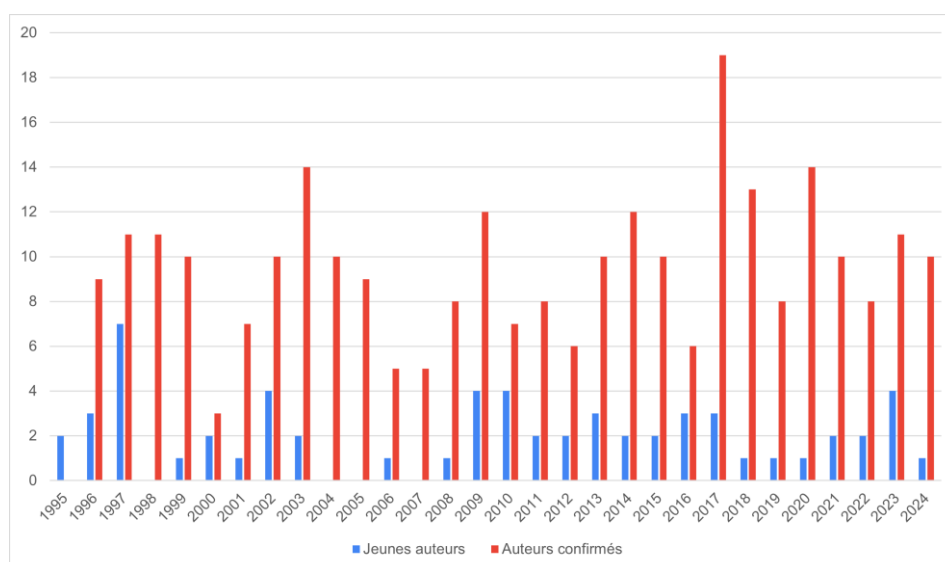


Figure 10 — Titres francophones publiés par Mnemos

De manière évidente, ces observations rejoignent largement les affirmations de Mnemos concernant la découverte et la mise en avant des auteurs francophones. Si l'éditeur ne renonce ni aux traductions ni aux auteurs déjà connus, il semble ne jamais perdre son objectif de vue et toujours chercher à intégrer à son catalogue un grand nombre de textes francophones pour donner leur chance à de jeunes auteurs d'imaginaire, malgré les risques que cela représente. Célia Chazal précise au site ActuSF les enjeux du lancement d'un nouvel auteur :

« [Ça] nécessite un boulot d'édition et de communication très spécifique, sans aucune garantie de résultat. Rater le lancement d'un auteur, ça nous est arrivé, et c'est très compliqué à rattraper par la suite. Par contre, quand ça fonctionne, c'est une des réussites les plus gratifiantes qui soient pour un éditeur¹³⁴ ».

Événements notables

Au cours de près de trente années d'existence, les éditions Mnemos ont bâti leur catalogue et leur ligne éditoriale au fil de nombreux titres majeurs et de diverses rencontres. Ce qui suit sera consacré à divers événements qui peuvent avoir participé à la construction de l'identité de Mnemos ou qui continuent, encore aujourd'hui, de la faire évoluer.

L'histoire de Mnemos commence dès 1995 par le lancement de deux jeunes auteurs francophones : Sébastien Pennes d'une part, avec le roman *La Brûlure du phénix* qui marque le début d'une trilogie, et Mathieu Gaborit d'autre part, avec *Souffre-jour*, également premier volume d'une série, qui sera par la suite réédité à de nombreuses reprises notamment dans la

¹³⁴ Célia Chazal, dans Jérôme Vincent, « Interview de Célia Chazal », *op. cit.*

collection de poche « J'ai Lu ». Ces deux auteurs seront suivis par Mnémos tout au long de leur carrière : Pennes publiera trois autres romans au cours des années qui suivront, et Gaborit en réalisera un très grand nombre jusqu'en 2022. Ce premier roman de Mathieu Gaborit, que Mnémos présente comme l'un des premiers auteurs majeurs d'imaginaire francophone, fut choisi par Stéphane Marsan, alors responsable des éditions Mnémos, à la suite d'un coup de cœur de sa part. Il n'avait pourtant initialement pas prévu de publier dans l'immédiat des romans étrangers à l'univers des jeux de rôle :

« Apprenant que je comptais lancer une collection de romans, il [Mathieu Gaborit] a demandé à me voir pour me proposer un projet de roman de Fantasy. À ce moment-là, je ne pensais pas publier de romans "originaux", non liés à un JDR, avant au moins un an, d'ici à ce que Mnémos soit suffisamment installé pour avoir les moyens de lancer un auteur "à part entière". Nous nous sommes vus dans un café, le Danton, à Paris, en juin 95. Mathieu m'a raconté l'histoire de Souffre-Jour et m'en a tendu quelques pages. J'ai lu une demi-page et j'ai dit "c'est génial !". J'ai décidé de ne pas attendre un an et de le publier tout de suite¹³⁵ ».

Mathieu Gaborit retrouve le catalogue de Mnémos dès l'année suivante : en 1996, la maison publie deux romans de l'auteur, suites de la saga lancée précédemment, qui seront également largement réédités. Cela démontre que l'impulsion de Marsan était bonne, puisque Gaborit permet à Mnémos de connaître dès le début de son activité un certain succès. L'année 1996 voit aussi la publication du second volume de la trilogie de Sébastien Pennes ainsi que plusieurs romans, issus d'une même saga intitulée *Les Carnets de la constellation*, écrits par Stéphane Marsan lui-même. Mnémos publie la même année le premier roman de David et Isabelle Collet, *Le Chant de la Terre*, qui s'inscrit une nouvelle fois dans une saga. Enfin, l'année se termine sur le lancement d'un nouvel auteur francophone, Pierre Grimbert, avec, ici encore, le premier volume d'une saga, qui sera rééditée à plusieurs reprises, à la fois en éditions de poche et en éditions intégrales. Grimbert sera ensuite particulièrement actif et publiera de très nombreux romans jusqu'à aujourd'hui. Les éditions Mnémos ont, une nouvelle fois, ouvert les portes de l'imaginaire à un auteur prolifique. Tous les romans publiés par Mnémos au cours de ces deux premières années sont répartis entre deux collections : « Surnaturel » et « Légendaire ».

Les deux premières années de la vie des éditions Mnémos définissent déjà une ligne éditoriale claire : il s'agit d'œuvrer au lancement d'auteurs francophones débutants et de les accompagner dans le développement de leur œuvre. Mnémos a ainsi mis en chantier plusieurs sagas écrites par des auteurs jusque-là inconnus du public, en publiant parfois plusieurs volumes par

¹³⁵ Stéphane Marsan, dans Souffre-Jour, « Entretien avec Stéphane Marsan », *op. cit.*

an. L'éditeur ne recule pas devant les risques que représentent les auteurs débutants, puisqu'il lance d'emblée de longues sagas, ce qui représente un investissement de plusieurs livres. Ainsi, en 1996, 12 livres francophones sont ajoutés au catalogue de Mnémos, pour seulement 6 auteurs différents dont 3 débutants. 11 des 12 livres sont des volumes de séries, et tous sont des romans. Jusqu'à présent, donc, Mnémos accompagne tous les auteurs dont il permet le lancement, et publie rapidement plusieurs livres de chacun d'entre eux. Mnémos tend par ailleurs à s'inscrire dans les codes de l'imaginaire typiques de l'époque, à contre-courant de toute allusion à la littérature blanche : l'éditeur met en avant les sagas et propose des couvertures chargées et largement illustrées ainsi qu'une typographie colorée et originale.

L'année 1997 s'inscrit dans le prolongement des deux années précédentes : Mnémos continue d'accompagner les auteurs francophones accueillis précédemment et en découvre de nouveaux, dont Sabrina Calvo, Duncan Eriksson ou encore William Hawk. Sous l'impulsion ici encore de Stéphane Marsan, Mnémos ajoute également à son catalogue le premier roman de Fabrice Colin, romancier français qui gagnera par la suite une importante notoriété en publiant de nombreux romans d'imaginaire et de littérature générale et en rejoignant des maisons d'édition importantes, comme Gallimard, Hachette, Seuil et Albin Michel, entre autres. La découverte de Fabrice Colin démontre une nouvelle fois la capacité de Mnémos à faire émerger des figures francophones propres à s'imposer par la suite dans le paysage littéraire francophone. L'année 1997 est également l'occasion pour Mnémos de s'essayer pour la première fois à la réédition de textes parus par le passé dans le catalogue d'un autre éditeur, en l'occurrence un roman de l'auteur français Roland C. Wagner paru en 1990 aux éditions Fleuve Noir. Mnémos en profite pour retravailler entièrement le paratexte. Que ce soit dans un idéal de conservation ou de diffusion d'une œuvre laissée de côté par son précédent éditeur, ou dans le but d'importer avec ce texte et son auteur la légitimité dont ils pourraient encore jouir sept ans après la parution initiale du roman, c'est là une première intéressante pour Mnémos, qui jusque-là n'avait mis au jour que des textes originaux. Enfin, l'année 1997 marque l'obtention par Mnémos de ses deux prix littéraires, dans le cadre du roman de Pierre Grimbert — auteur français dont le parcours littéraire avait été lancé l'année précédente par Mnémos —, *Six héritiers*. Mnémos peut désormais se targuer du prix « Julia Verlanger » de 1997 ainsi que du prix « Ozone » du roman de fantasy francophone de la même année. La stratégie d'accompagnement des auteurs de Mnémos semble dès lors prometteuse, puisqu'elle apparaît comme porteuse de succès commercial, en témoignent les nombreuses rééditions des romans publiés, et critique, comme le démontrent les prix obtenus.

La stratégie de Mnémos semble ralentir en 1998, puisque l'éditeur ne découvre cette fois aucun nouvel auteur et concentre ses efforts sur la poursuite de l'œuvre des auteurs déjà évoqués. Il s'agit donc d'une année un peu plus calme, centrée autour de sagas dont Mnémos publie parfois plusieurs volumes dans la même année. En 1999, Mnémos se met en quête de nouvelles idées pour étoffer son catalogue en publiant quelques éditions intégrales de ses séries majeures, à l'instar de *Les Chroniques des Crépusculaires* de Gaborit, qui rejoignent la nouvelle collection « Icares ». C'est également au cours de cette année que paraît un roman, *Confessions d'un automate mangeur d'opium*, coécrit par deux figures majeures de l'éditeur, Gaborit et Colin, et qui sera l'année suivante couronné du prix « Bob Morane » du roman français. Cette publication, sur la couverture de laquelle les noms des deux auteurs sont positionnés côte à côte, pourrait donner à voir une volonté de Mnémos de s'approprier un peu plus ces auteurs en créant autour d'eux un cercle d'appartenance au groupe de la maison d'édition dont ils sont issus. Une autre publication qui intègre le catalogue de Mnémos la même année semble étayer cette hypothèse : un recueil de nouvelles, titré *Légendaire* et sous-titré *L'anthologie des nouveaux maîtres de la Fantasy*, sur la couverture duquel figurent 11 noms d'auteurs et autrices, parmi lesquels les auteurs majeurs présents au catalogue de Mnémos : Gaborit, Colin, Grimbert, Calvo ou encore Wagner. En associant ces noms à cette anthologie, Mnémos espère sans doute tirer profit de la notoriété acquise par ces auteurs tout en affirmant leur appartenance à la maison d'édition.

L'année 2000 est marquée par l'entrée dans le catalogue de Mnémos de ses premières traductions. Parmi elles, la première et la plus notable est celle du roman de fantasy *Le Lion de Macédoine*, de l'auteur britannique David Gemmell. Il s'agit là d'une opportunité majeure pour Mnémos, puisque Gemmell était, déjà en 2000, un auteur majeur de la fantasy anglo-saxonne qui n'avait pas encore été mis à la disposition des lecteurs francophones. Son œuvre s'invite sur le marché francophone par l'intermédiaire de Mnémos et Bragelonne qui publient d'emblée six de ses romans en diverses éditions. Ce faisant, Mnémos intègre pour la première fois un auteur étranger à son catalogue, profitant sans aucun doute de la notoriété qui l'accompagne auprès de lecteurs amateurs d'imaginaire anglo-saxon impatients d'enfin découvrir l'auteur en français. Cette décision de traduire Gemmell ne rejoint pas, à première vue, l'idéal de découverte de talents francophones qu'affirment les éditions Mnémos depuis leur création. Mais elle correspond malgré tout à la méthode défendue par Marsan, qui consiste à construire la maison d'édition autour de titres forts pour permettre aux jeunes auteurs de se faire une place dans un catalogue cohérent et prestigieux. Marsan n'avait pas prévu de publier de jeunes auteurs dès le début de l'histoire de Mnémos — bien que les opportunités aient, dans un premier temps, eu

raison de cette idée initiale, ainsi que cela a été expliqué plus haut. Il n'est donc pas illogique de voir réémerger cette manière de faire quelques années plus tard, lorsqu'une nouvelle opportunité, à savoir l'édition francophone de Gemmell, s'est présentée. L'année 2000 n'est par ailleurs pas exempte de textes francophones, qu'ils constituent la continuation des sagas entamées et des œuvres d'auteurs devenus phares, ou le lancement de nouveaux auteurs débutant dans l'imaginaire. La stratégie de Mnémos se poursuit donc : découvrir et accompagner de jeunes auteurs francophones talentueux, tout en profitant d'opportunités pour construire peu à peu un catalogue complet et attrayant pour le public, et pour les auteurs en quête d'un éditeur pour leurs romans — car il s'agit toujours exclusivement de romans.

Dès l'année suivante et au cours des suivantes, les retirages et rééditions des traductions de Gemmell déjà présentes au catalogue de Mnémos se multiplient. L'éditeur profite allégrement de cette opportunité saisie et fait en sorte que Gemmell fasse longtemps partie de son offre. En 2001 et 2002, Mnémos reste néanmoins discret au niveau des traductions et n'ajoute à son catalogue qu'une unique traduction de Gemmell — à côté de laquelle les textes francophones sont largement mis à l'honneur, qu'ils soient d'auteurs débutants ou confirmés. Il est en revanche intéressant de noter une évolution progressive dans l'identité graphique de Mnémos, qui s'oriente vers des couvertures plus sobres, aux illustrations légèrement plus fines et à la typographie plus conventionnelle qu'auparavant.

Dès 2003, Mnémos s'oriente davantage vers les traductions de textes anglo-saxons, au point de voir progressivement diminuer le nombre de textes francophones dans son catalogue. L'éditeur fait le pari d'importer sur le marché francophone quelques auteurs anglophones jusqu'alors inconnus du lectorat francophone, comme Sean Russell, Catherine Asaro ou Megan Lindholm. À partir de 2004, les éditions Mnémos se concentrent sur les traductions et les auteurs francophones avec lesquels elles travaillent déjà. Ainsi, de 2004 à 2008, seuls deux auteurs débutants rejoignent le catalogue de Mnémos. Les traductions, qui n'obtiennent pas toujours de réelle postérité et donc, peut-on supposer, pas de véritable succès commercial, se font bien plus nombreuses que les textes francophones. Quelques prix seront malgré tout obtenus, notamment le fameux « Grand Prix de l'Imaginaire », signe d'un certain succès des textes publiés par Mnémos, qu'ils soient des traductions ou non.

En 2005 et 2006, Mnémos publie pour la première fois en français deux romans de Georges R. R. Martin, auteur américain déjà bien connu dans le milieu de l'imaginaire grâce à sa célèbre

saga *Le Trône de fer*. Mnémos traduit ainsi *Riverdream* et *Le Voyage de Haviland Tuf*, faisant entrer dans son catalogue un autre nom majeur de la fantasy anglo-saxonne.

L'année 2008 semble marquer un bouleversement majeur dans la direction éditoriale de Mnémos : le nombre de traductions chute brusquement, passant de 13 en 2007 à seulement 4 en 2008, contre 5 textes francophones en 2007 et 9 en 2008. Dans un entretien avec le site ActuSF, Célia Chazel, alors en poste chez Mnémos, admet que les traductions ont pris une place trop importante au cours des années précédentes et qu'elle entend reprendre le chemin de la découverte de jeunes talents telle qu'il a défini Mnémos depuis sa création :

« La défense des auteurs francophones a été le premier pari des fondateurs de Mnémos. Succès aidant, c'est resté l'une de nos principales spécialités et nous allons continuer sur cette voie, avec d'ailleurs une tendance au rééquilibrage par rapport aux traductions qui avaient pris une place peut-être un peu excessive ces dernières années¹³⁶ ».

Objectif effectivement poursuivi à nouveau dès 2008, puisque le nombre de textes francophones provenant à la fois d'auteurs confirmés et de jeunes auteurs repart nettement à la hausse, au détriment du nombre de traductions, pour retrouver un rythme proche sinon supérieur à celui qui animait Mnémos au début des années 2000. Cette observation rend d'autant plus surprenante la présence dans le catalogue de 2008 du roman *Requiem pour Elfe Noir*, publié par l'auteur français Fabien Clavel sous un pseudonyme à connotation anglophone, John Gregan, et présenté par l'éditeur comme une véritable traduction.

L'année 2008 est également marquée par diverses tentatives de la part de Mnémos, à l'instar par exemple du roman *Les 4 mousquetaires... et plus si affinités* de Michel Robert, qui dénote significativement du reste de la production de Mnémos tant par son ton que par son paratexte. Mnémos s'essaie également au genre de l'essai, avec un livre dédié à la science-fiction coécrit par Raphaël Colson et André-François Ruau : *Science-fiction. Les frontières de la modernité*. Par cet ouvrage sérieux au paratexte bien plus sobre que le reste du catalogue de l'éditeur, Mnémos espère sans aucun doute se faire une place sur le marché des essais et développer auprès du milieu du livre une image que l'on pourrait qualifier d'académique. L'éditeur publiera par la suite quelques autres essais, même si le genre demeurera toujours minoritaire dans son catalogue. En 2009 est lancée la collection « Ourobores », dédiée à ce qui est désigné comme des « livres-univers », ouvrages imposants ayant pour but de « proposer aux lecteurs des ouvrages hybrides, à la fois, beaux-livres objets, expériences de mondes imaginaires, livres

¹³⁶ Célia Chazel, dans Jérôme Vincent, « Interview de Célia Chazel », *op. cit.*

illustrés et plaisirs romanesques¹³⁷ ». Ce label compte aujourd'hui 16 ouvrages, dont le dernier en date est paru en 2023.

Par la suite, Mnémos continue de compléter son catalogue selon cette même logique : les titres francophones restent globalement majoritaires vis-à-vis des traductions, qui n'ont toutefois pas disparu, et quelques jeunes auteurs d'imaginaire francophones se voient régulièrement offrir une place dans le catalogue de Mnémos, qui prend soin de les accompagner par la suite en cas de succès. Les collections de Mnémos s'étoffent et, malgré la présence de quelques essais et recueils de nouvelles, elles restent largement dominées par les romans, en particulier par les sagas.

S'il n'est pas nécessaire de passer en revue l'intégralité des très nombreuses publications de l'éditeur, qui suivent jusqu'à aujourd'hui ce même schéma, quelques événements marquants peuvent encore être mentionnés. Par exemple, en 2010, Mnémos retraduit en français une série de nouvelles du très célèbre auteur américain Howard Phillips Lovecraft, figure incontournable du paysage de l'imaginaire américain, et publie le recueil sous le titre *Les Contrées du rêve*. Mnémos exploitera par la suite d'autres textes mineurs de cet auteur, inscrivant une nouvelle fois à son catalogue un nom important et très connu de l'imaginaire. Ensuite, en 2012, Mnémos inscrit dans la collection « Ourobores » le nom non moins célèbre d'Ursula K. Le Guin, autrice américaine de fantasy. Enfin, en 2024, les éditions Mnémos démontrent qu'elles ont su évoluer avec leur époque et font appel à une campagne de financement participatif pour produire le beau-livre *Dragons !* de Mélanie Fievet.

Conclusions

Mnémos s'est construit autour de l'idée que les genres de l'imaginaire, particulièrement représentés dans le milieu anglo-saxon, pouvaient tout aussi bien exister dans le milieu francophone. Les observations qui viennent d'être détaillées révèlent que cette opinion constitue bel et bien le moteur de l'éditeur : elles mettent en évidence une tendance certaine à rechercher de jeunes talents francophones en vue de les mettre en avant sur le marché de l'imaginaire et de leur donner une chance de poursuivre une carrière littéraire dans ce milieu. En cela, Mnémos a bel et bien réussi son pari initial, compte tenu de la quantité d'auteurs débutants auxquels il a

¹³⁷ Nathalie Weil et Frédéric Weil, dans Jean-Laurent Del Socorro, « Interview 2016 : Nathalie et Frédéric Weil pour les 20 ans de Mnémos », *op. cit.*

ouvert son catalogue (61 jeunes auteurs et autrices au total depuis 1995) ainsi que de ceux qui ont, par la suite, construit une carrière littéraire convaincante.

Ce succès ne va toutefois pas sans ce qui fut mis en évidence plus tôt dans cette enquête : l'importation de légitimité par la traduction de textes anglo-saxons, considérés comme porteurs d'un capital symbolique plus important dans l'imaginaire, et par l'inscription dans le catalogue de grands noms de l'imaginaire anglo-saxon. Bien que l'histoire de Mnémos commence par une attention exclusivement portée aux textes francophones et aux jeunes auteurs, l'éditeur a su se saisir des opportunités qui se sont présentées pour construire peu à peu l'image d'une maison d'édition qui porte également attention au patrimoine et à l'histoire du genre. En important les premiers textes de David Gemmell sur le marché francophone, Mnémos affirme sa position et ses ambitions, qu'elle poursuivra par la suite activement : elle se veut être une maison ouverte à la nouveauté, au renouveau des genres de l'imaginaire et à l'émergence d'une nouvelle génération d'auteurs francophones, mais qui n'oublie pas les racines et les valeurs sur lesquelles s'est bâti l'imaginaire. En proposant quelques essais, des beaux-livres, des rééditions d'anciens textes et des éditions intégrales de grandes sagas, Mnémos affirme également son attachement aux genres de l'imaginaire en tant que tels, à leur histoire et à une approche contemplative les concernant.

La philosophie de Mnémos concernant les traductions a toutefois évolué au fil de son histoire. Il a d'abord été question de découvrir des textes étrangers inconnus du public francophone, bien que généralement issus de l'œuvre d'auteurs déjà connus, prolongeant ainsi l'idéal de découverte et d'accompagnement mis en œuvre autour des auteurs francophones. La seconde partie des activités anglo-saxonnes de Mnémos s'est davantage, voire exclusivement, concentrée sur la republication de textes déjà apparus sur le marché francophone, connus des lecteurs et donc potentiellement porteurs d'une certaine valeur symbolique. Une telle approche minimise les risques inhérents à de tels investissements : une traduction est coûteuse pour l'éditeur qui la commande ou la réalise, et les risques que l'entreprise ne soit pas rentable sont largement inférieurs dès lors que l'auteur traduit est déjà connu par ailleurs, étant donné que le public préfère souvent se tourner vers ce qu'il connaît, ou que le texte a préalablement été traduit par un acteur tiers. En d'autres termes, ajouter à son catalogue des traductions qui ont déjà fait leurs preuves sur le marché francophone élimine ces risques tout en garantissant que ces textes soient accompagnés de l'aura symbolique qu'ils ont développée depuis leur première publication en français. En d'autres termes, en renonçant à la traduction de première main au profit de la publication d'anciennes traductions, Mnémos ajoute des auteurs à son catalogue et profite de la

légitimité qui les accompagne tout en réduisant drastiquement les risques financiers liés à la traduction. C'est la raison pour laquelle, au cours de l'entièreté de son histoire, Mnémos n'a importé que 10 auteurs étrangers inconnus du public francophone, alors qu'il a sur la même durée publié 159 traductions d'auteurs connus du public, dont 94 ne sont pas de son fait.

Les éditions Mnémos sont ainsi parvenues à construire un catalogue prestigieux, auréolé de noms majeurs de l'imaginaire anglo-saxon comme Gemmell, R. R. Martin, Lovecraft ou Le Guin. Ce faisant, elles ont peu à peu affirmé leur crédibilité et se sont définies comme guidées par une noble volonté d'exploration du genre en mettant à la disposition du public, par des ouvrages modernes et des traductions ou retraductions remises au goût du jour, des auteurs connus et reconnus. Cette légitimité construite autour de ces titres donne à Mnémos les moyens symboliques et financiers de poursuivre sa mission première de découverte de jeunes talents francophones. La publication de traductions, malgré quelques occurrences contraires, n'entrave effectivement pas cet objectif, et Mnémos continue de publier chaque année, jusqu'à aujourd'hui, les romans d'auteurs débutants qu'il n'hésite pas à accompagner ensuite dans leur carrière littéraire.

La stratégie construite par Mnémos au fil des années est la clé du succès dont la maison jouit encore de nos jours. Il s'agit de trouver un juste équilibre entre, d'une part, les risques financiers que représente la publication d'auteurs francophones débutants ou de premières traductions et, d'autre part, le gain de légitimité et de parts de marché qu'apportent de manière plus prévisible les grands noms de l'imaginaire et la republication de textes au succès déjà avéré. Les éditions Mnémos sont parvenues à développer une synergie efficace entre prises de risque et valeurs sûres, entre découverte et archivage, entre innovation et sécurité, et ainsi à s'imposer comme un acteur majeur de l'édition indépendante d'imaginaire francophone, sans renier les valeurs qui ont mené à leur création.

Les éditions Mnémos peuvent en ce sens être rattachées au paradigme idéaliste de l'édition indépendante, tel que défini par Tanguy Habrand. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une qualification absolue mais plutôt d'une tendance, et que d'autres paradigmes peuvent en partie correspondre à certaines valeurs poursuivies par Mnémos comme l'aspect collectif de l'indépendance (avec le collectif des Indés de l'Imaginaire) ou la pertinence d'un projet éditorial solide, la plupart des objectifs de l'éditeur l'orientent bel et bien vers le paradigme idéaliste. Il met ainsi un point d'honneur à publier tous les auteurs débutants qu'il juge suffisamment intéressants — Marsan débute d'ailleurs son aventure dans l'édition par la publication d'un coup de cœur personnel,

celui du roman de Gaborit —, sans réellement se soucier des impératifs financiers sinon en les comblant par d'autres voies. Mnémos tient à la liberté de ses choix éditoriaux, ainsi que l'affirme le paradigme idéaliste, et n'hésite pas à prendre des risques pour développer son catalogue, tout en assurant sa subsistance à l'aide de *best-sellers* plus sûrs et conventionnels, en une réflexion malgré tout ancrée dans la réalité du marché. Mnémos poursuit des valeurs ouvertement et fièrement affirmées, puisque son objectif demeure la mise en avant de la qualité de l'imaginaire francophone et du talent de ses auteurs contre – sans la renier ou chercher à la fuir — l'hégémonie anglo-saxonne.

5. Les Moutons Électriques

Observations

Depuis leur création en 2004, les éditions Les Moutons Électriques ont tenté de construire un catalogue basé sur la qualité plutôt que sur la quantité. Loin de chercher à convaincre un très large public, l'éditeur désire accompagner le développement d'un imaginaire francophone de grande qualité littéraire et esthétique. C'est autour de cet objectif que se développent son catalogue et son identité au cours de ses vingt années d'existence.

Le catalogue dans son ensemble

Ce sont au total, depuis 2004 et jusqu'à aujourd'hui, 412 titres qui ont rejoint le catalogue des Moutons Électriques, sans compter les 107 rééditions de titres que l'éditeur continue d'exploiter après leur parution initiale. Le parcours de la maison commence calmement, avec seulement 2 livres publiés la première année et une croissance lente au cours des quelques années qui suivent. L'année 2008 marque un premier sursaut dans la production, avec la publication de 19 nouveautés (ce qui représente 10 titres supplémentaires par rapport à l'année précédente) et de 5 rééditions. Ce rythme se maintient globalement durant quelques années, à l'exception d'une année 2012 plus timide, avant de connaître un second sursaut dans le courant des années 2010. La publication de 20 à 30 nouveautés chaque année devient dès lors une norme que la maison parviendra à maintenir jusqu'à aujourd'hui — l'année 2024 n'étant pas complète sur le graphique qui suit, étant donné que les données en ont été récoltées en juillet 2024. Les rééditions et retirages de textes publiés plus tôt par l'éditeur se font discrets au début

de l'histoire de la maison, avant de prendre de l'ampleur à la fin des années 2010 et au début des années 2020, pour s'imposer alors comme une constante du catalogue des Moutons Électriques, avec une dizaine de livres réédités chaque année.

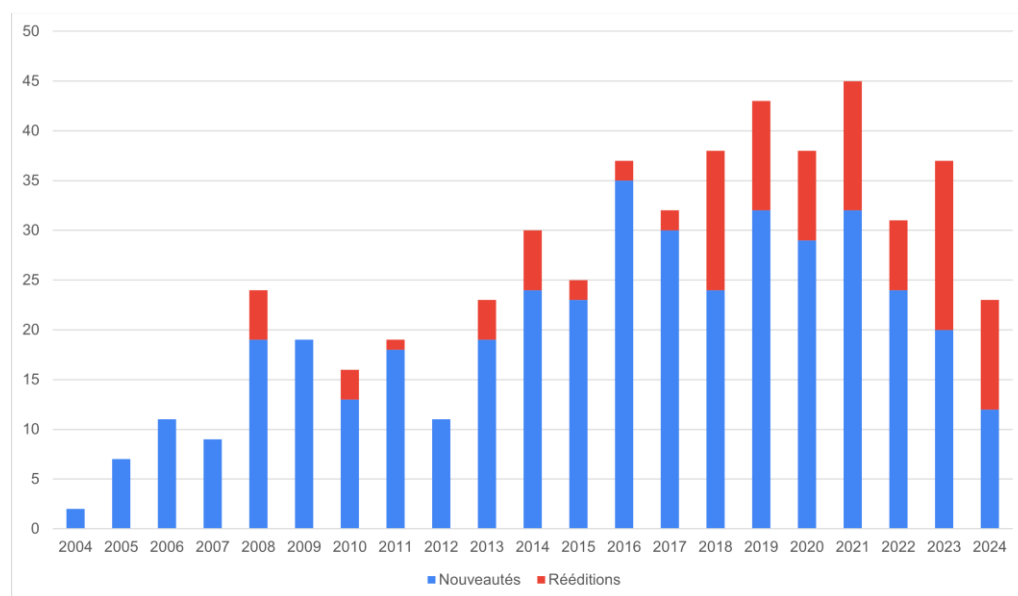


Figure 11 — Publications des Moutons Électriques

Les Moutons Électriques ont, dès le début de leurs activités, entretenu une certaine diversité au niveau des livres qu'ils choisissaient de publier. L'accent n'a pas particulièrement été porté, dans un premier temps, sur les romans : de 2004 à 2008, le catalogue est partagé de manière relativement équitable entre romans d'abord, avec 22 titres parus au cours des cinq premières années de la vie de l'éditeur, encyclopédies et essais ensuite, avec 17 occurrences sur la même période, et anthologies enfin, dont on recense 9 parutions jusqu'en 2008. À partir de 2009, la maison accorde une attention plus notable aux essais et encyclopédies, qui occupent un quart du catalogue de l'éditeur avec un total de 104 titres publiés : de 2009 à 2012, ils y seront largement majoritaires, avec une dizaine de titres parus chaque année, aux côtés de romans et d'anthologies plus occasionnels. L'année 2010 est la plus dominante pour les livres théoriques, puisque ce sont 10 d'entre eux qui accompagnent deux anthologies et un seul roman.

Ce rythme se maintient jusqu'en 2014. Par la suite, les romans prennent une place de plus en plus importante dans le catalogue des Moutons Électriques, jusqu'à atteindre un pic de 31 parutions en 2016 ; demeurant ainsi le genre le plus publié par l'éditeur, avec 248 titres, soit plus de la moitié de son catalogue total. Si les deux autres genres, anthologies et essais, ne perdent pas drastiquement de leur importance au sein du catalogue en termes de nombre de parutions annuelles, l'explosion du nombre de romans tend néanmoins à les y invisibiliser.

Dans l'ensemble, si Les Moutons Électriques maintiennent un certain volume de publications annuelles suffisant, une certaine irrégularité peut être observée au niveau des genres choisis : le nombre de romans chute parfois de moitié, comme en 2018, pour reprendre de l'importance par la suite ; les anthologies connaissent un pic unique en 2019 avec 13 titres parus ; les essais et encyclopédies sont totalement absents de l'année 2016 alors qu'ils répondent systématiquement présents le reste du temps. L'éditeur se montre ainsi relativement peu régulier au niveau des types de livres ajoutés à son catalogue, bien que deux tendances majeures se dégagent : l'augmentation du nombre de romans à partir de 2014, et la présence quasi systématique dans le catalogue de livres théoriques, qu'ils soient essais ou encyclopédies.

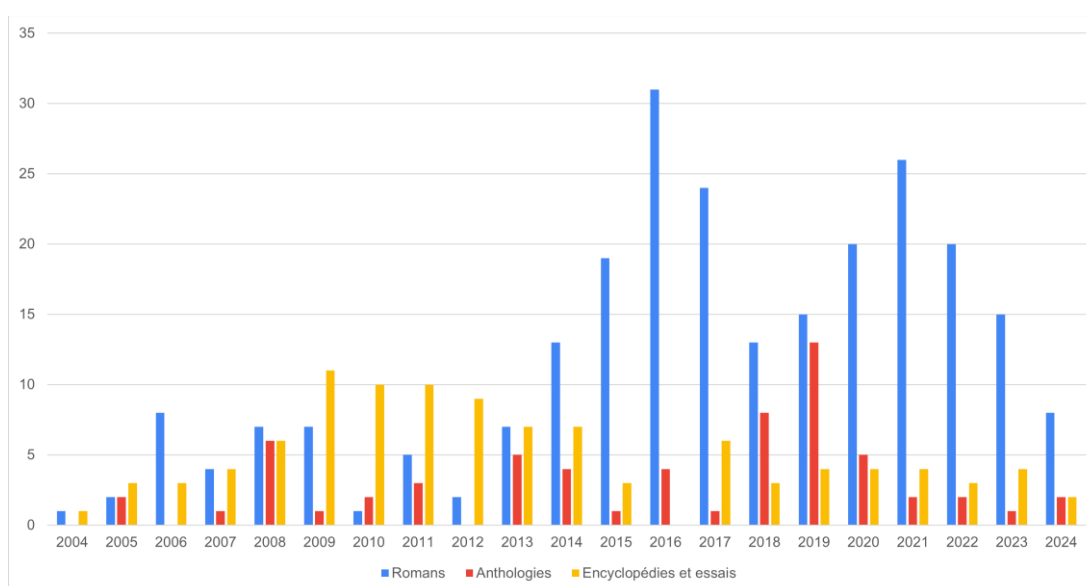


Figure 12 — Livres publiés par Les Moutons Électriques

Parmi les 248 romans publiés par Les Moutons Électriques depuis leur création, plus de la moitié sont des romans uniques, qui n'appartiennent pas à une série : 143 titres sont des romans uniques, alors que seulement 68 appartiennent à des séries. Ici encore, il ne s'agit pas de 68 séries, mais d'autant de titres issus de séries, ce qui implique un nombre de séries plus restreint. Cette observation démontre la nette préférence des Moutons Électriques pour les romans uniques vis-à-vis des séries, pourtant souvent plébiscitées dans les genres de l'imaginaire. L'éditeur ne refusera toutefois pas l'édition d'intégrales, livres comprenant plusieurs titres de la même série, puisque 38 intégrales seront publiées au fil des ans.

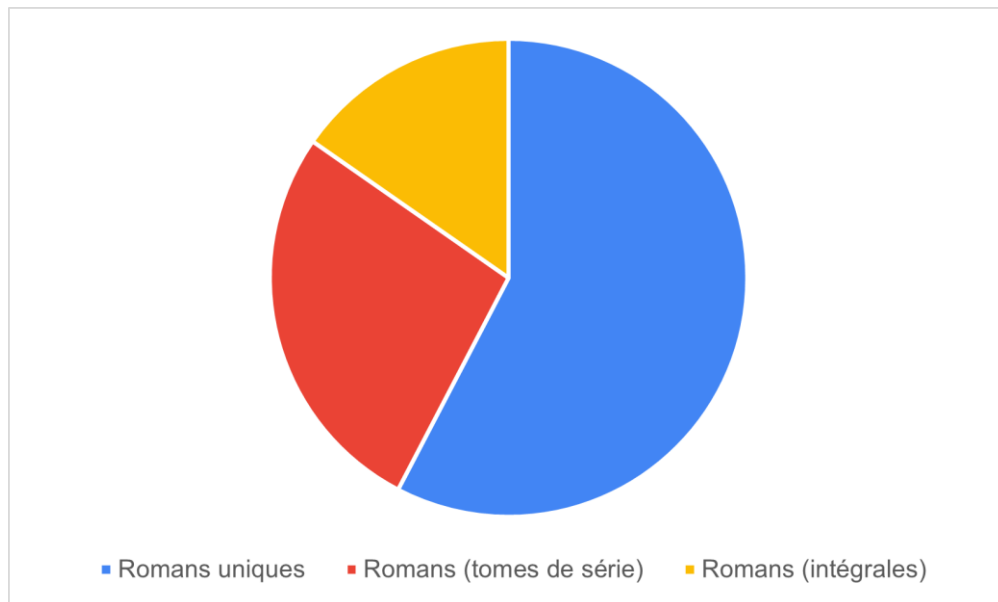


Figure 13 — Romans publiés par Les Moutons Électriques

Les traductions

Tout au long de leur existence, Les Moutons Électriques ont accordé aux traductions une attention limitée. Au cours de ses trois premières années, de 2004 à 2006, le nombre de traductions talonnait celui de titres francophones : en trois ans, 9 traductions ont accompagné 11 titres francophones dans le catalogue. Mais, par la suite, les titres francophones ont toujours été largement majoritaires. Au total, au cours des 20 années d'existence de l'éditeur, ce sont seulement 58 traductions qui en ont intégré le catalogue, contre 355 titres francophones. Si le nombre de titres francophone évolue parfois d'une année à une autre, passant d'une dizaine à une trentaine de parutions annuelles, le nombre de traductions demeure quant à lui bien en dessous de la dizaine de titres par an, avec un maximum de 6 en 2016. Tout au long de leur histoire, Les Moutons Électriques s'orientent donc largement vers les auteurs francophones. Cette observation fait bien entendu échos aux déclarations du fondateur de la maison, André-François Ruaud, qui affirmait vouloir poursuivre le mouvement de l'imaginaire francophone qui commençait alors à se développer.

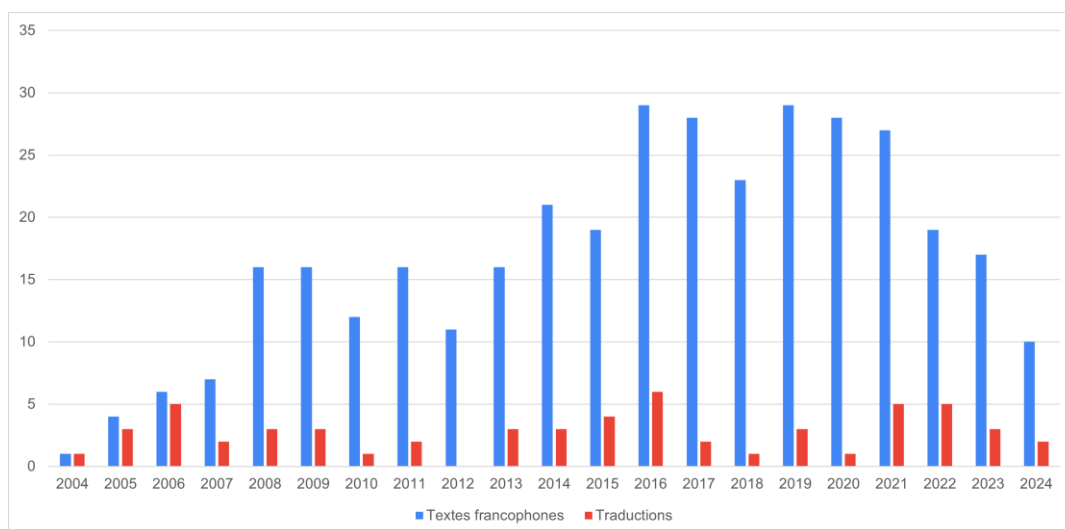


Figure 14 — Textes francophones et traductions publiés par Les Moutons Électriques

Les traductions publiées par Les Moutons Électriques sont par ailleurs largement dominées par l’anglais, puisque seuls deux titres n’en proviennent pas : un texte russe publié en 2013 et un texte suédois en 2016. Les 56 traductions restantes proviennent toutes de l’anglais, britannique ou américain. La présence d’autres langues dans le catalogue relève par conséquent de la rare exception.

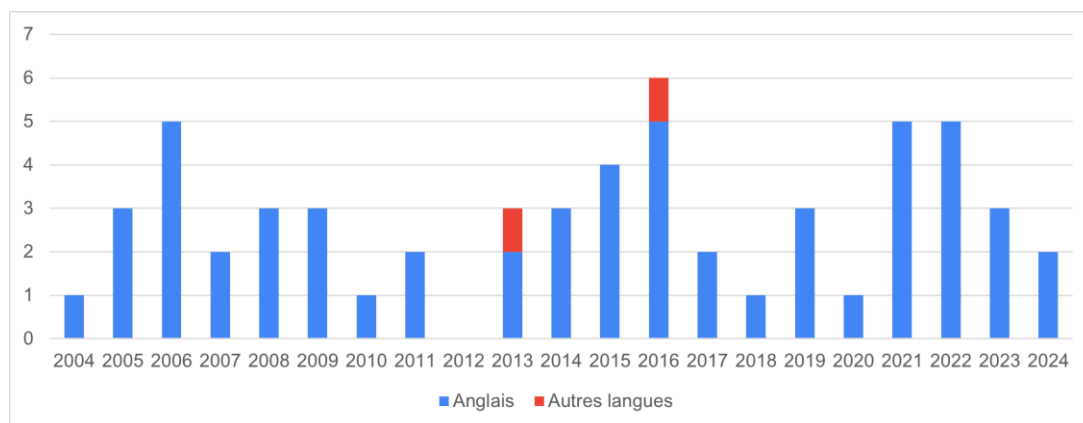


Figure 15 — Traductions publiées par Les Moutons Électriques, par langue

De la même manière que dans le cas de Mnémos, les traductions des Moutons Électriques sont de trois types : les traductions originales que l’éditeur est le premier à publier, les republications de traductions préalablement publiées par d’autres éditeurs, et les retraductions de textes déjà traduits par le passé. Entre ces trois catégories, une hiérarchie se dégage dans le catalogue des Moutons Électriques : les traductions originales sont de loin les plus nombreuses, avec 40 occurrences au cours de son histoire, suivies des republications de traductions existantes qui intègrent 12 fois le catalogue, devant les retraductions, auxquelles l’éditeur ne s’adonne que

6 fois. Si les traductions originales demeurent majoritaires et relativement régulières au fil des années, les republications de traductions et les retraductions se montrent bien plus aléatoires. Aucune tendance ne semble se dégager, ces publications intégrant le catalogue de manière imprévisible, sans doute au gré des opportunités qui se présentent à l'éditeur.

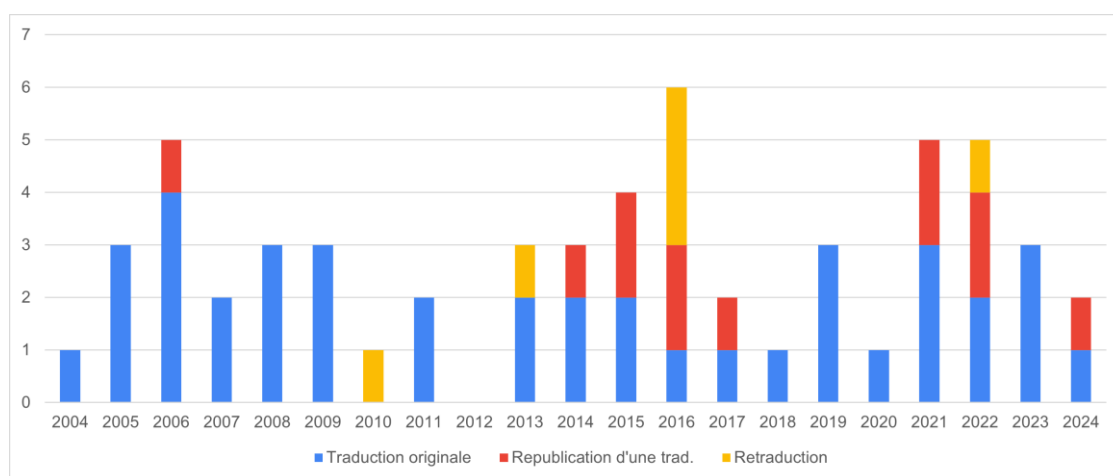


Figure 16 — Traductions publiées par Les Moutons Électriques

Les Moutons Électriques sélectionnent les traductions qu'ils choisissent d'éditer en majeure partie auprès d'auteurs étrangers qui ont déjà fait leurs preuves sur le marché francophone par le passé : sans prendre en compte les anthologies ou encyclopédies signées de trop nombreux noms ou dont les auteurs ne sont pas précisés sur la couverture, ce sont 38 livres d'auteurs étrangers, anglophones ou non, déjà connus sur le marché francophone qui intègrent le catalogue des Moutons Électriques, contre 15 auteurs inconnus au préalable du public francophone. Cette fois encore, aucune tendance n'apparaît, le choix entre ces deux possibilités semblant surtout aléatoire depuis le début de l'histoire de l'éditeur et jusqu'à aujourd'hui. Il faut toutefois mettre en évidence que ces 15 titres d'auteurs inconnus du public francophone, qui représentent plus d'un quart des traductions publiées par Les Moutons Électriques, ne prennent en compte chaque auteur qu'une seule fois, étant donné qu'ils sont considérés comme étant « connus » dès leur deuxième publication. Dès lors, compte tenu du faible nombre de textes traduits publiés par l'éditeur, il est à souligner une prise de risque relativement importante de la part des Moutons Électriques au niveau des traductions — puisqu'importer un nouvel auteur sur le marché francophone représente des risques financiers importants, étant donné le coût élevé de l'opération et la possibilité que le public ne réponde pas présent.

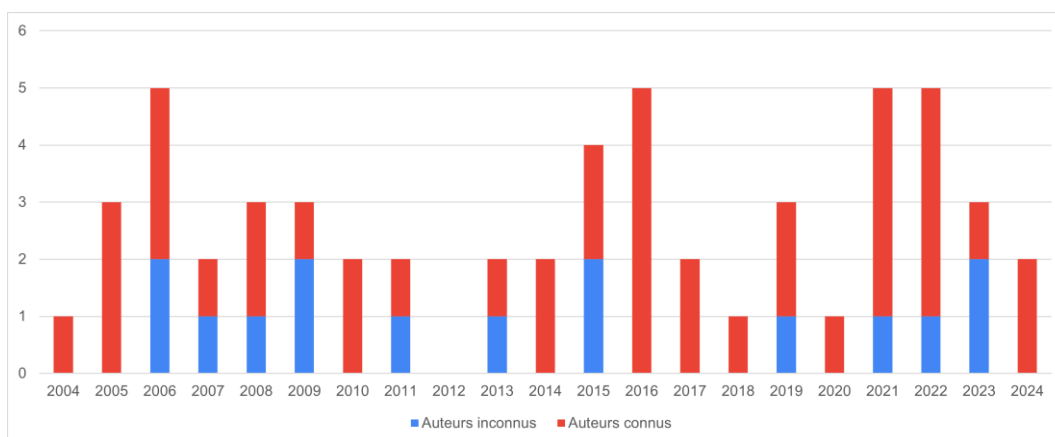


Figure 17 — Traductions publiées par Les Moutons Électriques

De ces observations, il ressort clairement que Les Moutons Électriques ne font pas de la traduction de textes étrangers une activité majeure, puisque les traductions demeurent dans leur catalogue en retrait par rapport aux textes francophones et y apparaissent de manière imprévisible et aléatoire. Divers points intéressants peuvent néanmoins être mis en évidence. D’une part, Les Moutons Électriques publient une proportion élevée de traductions de première main, laissant les republications de traductions et les retraductions au second plan de leur stratégie. D’autre part, ils n’hésitent pas à se risquer à l’importation d’auteurs anglophones inconnus du public francophone, bien que cela demeure relativement occasionnel.

Les textes francophones

Les textes écrits par des auteurs francophones sont très largement majoritaires dans le catalogue des Moutons Électriques, puisqu’ils en occupent plus de 85 %.

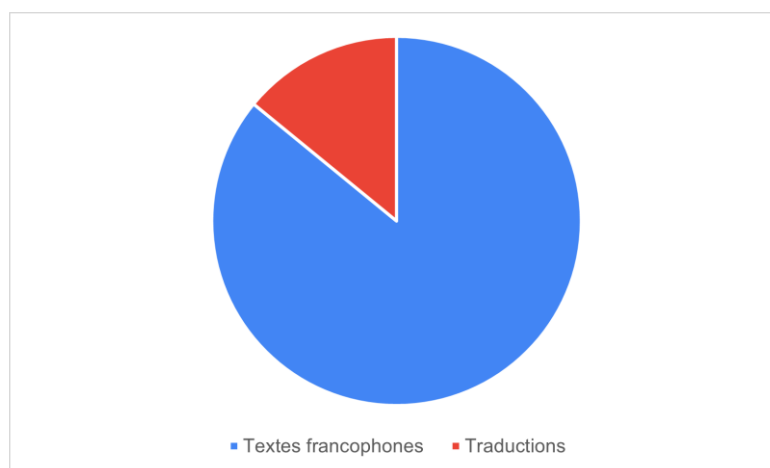


Figure 18 — Publications des Moutons Électriques de 2004 à 2024

Parmi les 355 textes francophones publiés par Les Moutons Électriques, 226, soit plus de la moitié d’entre eux, sont des premières publications, au sens où ils n’avaient jamais été publiés par d’autres éditeurs auparavant. Les republications de titres déjà parus précédemment sont plus rares dans le catalogue des Moutons Électriques — avec 129 occurrences —, surtout au cours des premières années de son existence : de 2004 à 2012, seules 10 republications intègrent le catalogue de l’éditeur, aux côtés de 79 publications originales. Leur nombre augmente à partir de 2013, jusqu’à dépasser celui des publications originales de 2019 à 2022, avec un pic important de 20 republications en 2019. La récupération de textes francophones auprès d’autres éditeurs se fait donc de plus en plus présente dans le catalogue des Moutons Électriques au fil du temps, sans toutefois véritablement éclipser les textes de première main, hormis sur une courte période s’étendant de 2019 à 2022.

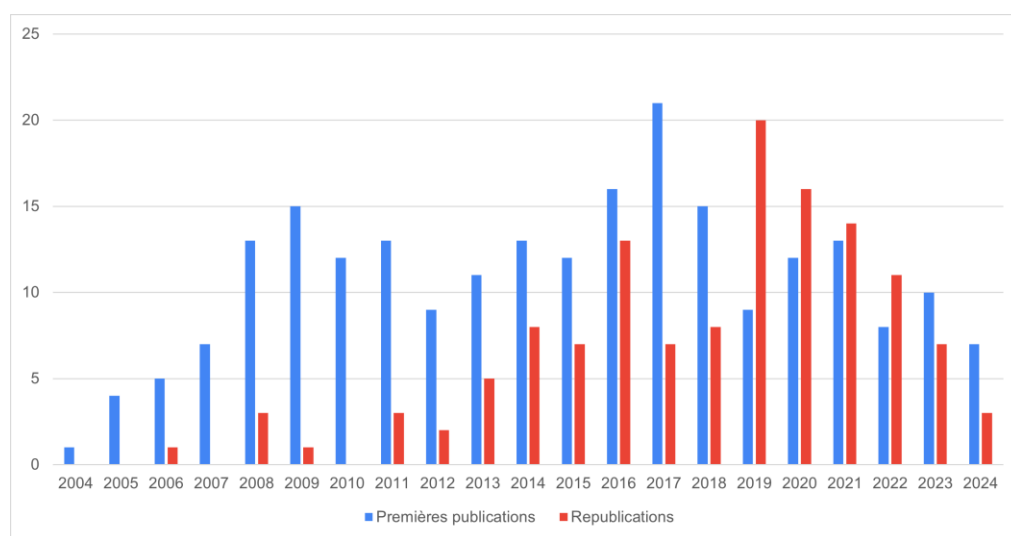


Figure 19 — Publications francophones des Moutons Électriques

Au contraire de Mnémos, Les Moutons Électriques, sans en exclure la possibilité, ne font pas de la découverte de jeunes talents de l’imaginaire francophone une priorité majeure, étant donné que l’accent est plutôt porté sur la poursuite d’un mouvement de l’imaginaire francophone de grande qualité littéraire et esthétique. C’est la raison pour laquelle, tout au long de leur histoire, Les Moutons Électriques ont davantage porté leurs activités francophones vers les auteurs confirmés, c’est-à-dire vers les auteurs qui ont déjà publié des livres par le passé. Ce sont ainsi 313 titres écrits par des auteurs confirmés qui ont trouvé le catalogue des Moutons Électriques depuis leur création, aux côtés de 50 titres d’auteurs débutants. Ces nombres sont une nouvelle fois à remettre dans le contexte de leur interprétation. Ils mettent avant tout en avant que Les Moutons Électriques ne rejettent pas les auteurs débutants et en incluent régulièrement dans leur catalogue : à l’exception des années 2004, 2005, 2017 et 2022, l’éditeur

accueille dans son catalogue au moins un jeune auteur par an. Bien que cette tendance semble être à la baisse depuis quelques années, il est important de souligner d'une part qu'elle était plus marquée entre la fin des années 2000 et le début des années 2010, avec 3 à 5 jeunes auteurs publiés chaque année, et d'autre part qu'elle ne s'est pas entièrement éteinte jusqu'à aujourd'hui.

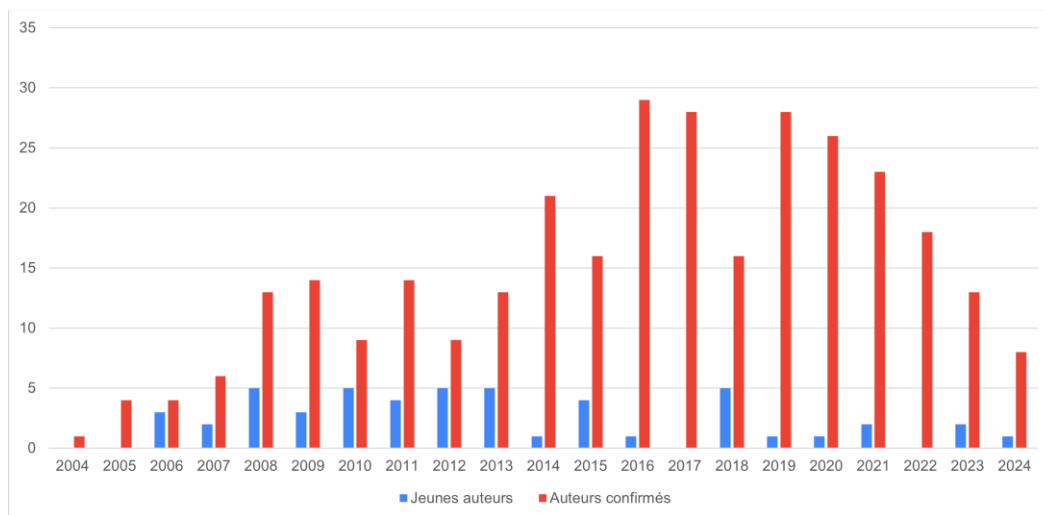


Figure 20 — Titres francophones publiés par Les Moutons Électriques

Ces nombreuses observations mettent en évidence les traits saillants de la stratégie éditoriale des Moutons Électriques : la diversité des livres publiés, avec une présence importante dans le catalogue de romans uniques et d'ouvrages théoriques, la suprématie des textes francophones par rapport aux rares traductions dominées par les textes d'origine anglophone et de traductions de première main d'auteurs étrangers connus par ailleurs, et la tendance à préférer les textes d'auteurs francophones confirmés sans toutefois fermer la porte aux auteurs débutants.

Événements notables

Les Moutons Électriques se sont développés autour de titres, d'auteurs et de collections phares qui leur ont permis de construire peu à peu un catalogue complet et cohérent. Sans être exhaustif, étant donné le nombre élevé de livres publiés par la maison, ce qui suit fera l'inventaire de certains événements particulièrement importants pour l'histoire des Moutons Électriques.

Le catalogue des Moutons Électriques s'ouvre en septembre 2004 sur une encyclopédie, *Panorama illustré de la fantasy & du merveilleux*, dont l'écriture est confiée à plusieurs auteurs

francophones et anglo-saxons sous la direction de Ruaud, qui en signe également de nombreux articles. Cet ouvrage massif et plutôt coûteux, puisqu'il était vendu 39 € à sa sortie, évoque les grandes œuvres de la fantasy moderne ainsi que leurs auteurs, dont la majorité est britannique ou américaine. Il sera réédité à trois reprises jusqu'à aujourd'hui, l'édition la plus récente ayant été publiée dans un format de poche il y a moins d'un an, en novembre 2023, et obtiendra en 2005 le Prix spécial Imaginales. Ce premier ouvrage théorique publié par Les Moutons Électriques s'impose donc aussitôt comme un succès critique et sans doute commercial, comme en témoignent les nombreuses rééditions, malgré un prix de vente relativement élevé. Il affirme d'emblée les ambitions de l'éditeur, qui entend d'une part mettre les auteurs francophones à l'honneur en les invitant à participer à cette encyclopédie, et d'autre part à développer des ouvrages de qualité matérielle capables de rendre hommage aux genres de l'imaginaire, ici en en faisant un objet d'études à part entière. L'ouvrage est en ce sens présenté, sur son quatrième de couverture, comme « un captivant ouvrage encyclopédique qui parcourt l'ensemble des littératures du merveilleux, avec la collaboration de nombreux spécialistes¹³⁸ », avant de nommer les nombreux spécialistes en question qui signent ensemble « 86 essais ». Cette abondance de noms sur le quatrième de couverture, que ce soient les noms des auteurs ayant participé à la réalisation de l'ouvrage ou ceux des auteurs d'imaginaire dont il est question dans l'encyclopédie (dont, entre autres, Colin, Carroll, Tolkien, Disney, Rowling, Hobb ou encore Miyazaki), participe sans doute d'une volonté de s'inscrire dans l'histoire du genre et d'affirmer, dès le tout premier livre de l'éditeur, sa crédibilité et sa légitimité au sein du milieu de l'imaginaire. Le choix de commencer l'histoire des Moutons Électriques par ce livre ambitieux n'est ainsi pas anodin, puisqu'il permet de propulser l'éditeur dans une position enviable et de clamer l'étendue de ses ambitions.

Le deuxième livre publié par Les Moutons Électriques s'inscrit dans le prolongement de cet état d'esprit, puisqu'il s'agit d'une traduction par Patrick Marcel — dont le nom est déjà bien connu dans le milieu de l'imaginaire — du roman *Le Phénix vert*, écrit par l'auteur américain Thomas Burnett Swann que l'éditeur présente comme un auteur « majeur » mais « presque oublié dans son pays d'origine¹³⁹ ». L'ouvrage, proposé à un prix plus raisonnable de 15 €, est augmenté d'une nouvelle, d'un article de Ruaud, de notes et d'une postface rédigée une nouvelle fois par Ruaud. Le choix des Moutons Électriques de réintroduire sur le marché

¹³⁸ NooSFere, « Fiche livre : *Panorama illustré de la fantasy & du merveilleux* » [En ligne]. URL : <https://www.noosfere.org/livres/niourf.asp?numlivre=2146558585> (consulté le 11/07/2024).

¹³⁹ NooSFere, « Fiche livre : *Le Phénix vert* » [En ligne]. URL : <https://www.noosfere.org/livres/niourf.asp?numlivre=2146558834> (consulté le 11/07/2024).

francophone une œuvre de fantasy plus ancienne, puisque le roman est paru en version originale en 1972, poursuit en partie le message qu'introduisait *Panorama illustré de la fantasy & du merveilleux* : l'éditeur souhaite mettre en avant l'histoire des genres de l'imaginaire et y porter un regard critique. La présence dans cette édition francophone d'un article, de notes et d'une postface affirme la position critique que l'éditeur souhaite endosser. Elle annonce qu'il ne se destine pas à l'édition commerciale et circonstancielle, mais à des valeurs littéraires et critiques presque académiques. Porter un tel regard sur les genres de l'imaginaire n'était alors pas évident ; dans ce contexte, une telle édition savante qui hisse un roman de fantasy au rang de classique digne d'une édition accompagnée de notes et d'un dossier constitue un geste notable digne d'attention. Par ailleurs, la forte implication de Ruaud au niveau du dossier de l'ouvrage rappelle sa propre affirmation selon laquelle il est un « éditeur » au sens restreint du terme, et non un simple « publieur ».

Dès l'année suivante, en 2005, Les Moutons Électriques maintiennent un rythme de publications efficace avec 7 titres parus au cours de l'année. Après un recueil de nouvelles et un roman écrits par auteur francophone, l'éditeur relance la revue *Fictions*, publiée initialement de 1953 à 1990, pour en faire un semestriel destiné à accueillir des nouvelles d'imaginaire de différentes origines, bien que principalement francophones. Si le choix a été fait de ne pas comptabiliser les revues dans les chiffres des publications d'ouvrages, l'événement demeure malgré tout digne d'intérêt puisqu'il étend la stratégie entamée au cours de l'année précédente tout en permettant des publications plus régulières et ancrées dans l'actualité littéraire récente. L'édition d'une revue, activité pratiquée jusqu'à aujourd'hui par l'éditeur, lui permet de rester pleinement conscient de l'actualité de l'imaginaire et d'y participer activement, en mettant au jour des auteurs de manière moins coûteuse et donc moins risquée que s'il avait été question d'un livre à part entière.

Par la suite, au cours de cette année, Les Moutons Électriques intègrent à leur catalogue un roman américain, écrit par une autrice qui avait déjà fait ses preuves sur le marché francophone par le passé, ainsi que différents titres axés sur une approche théorique : une nouvelle britannique accompagnée d'articles et d'essais, un essai dédié à Philip K. Dick, auteur américain particulièrement important dans l'imaginaire, ainsi qu'une encyclopédie dédiée à Arsène Lupin, titrée *Les Nombreuses vies d'Arsène Lupin*, première occurrence d'une longue série de beaux-livres dédiés à divers personnages de fiction. La collection, nommée « La Bibliothèque rouge », sera exploitée par l'éditeur jusqu'en 2012 et comptera au total 30 titres.

Dès le début de leur existence, Les Moutons Électriques tendent à se positionner comme un éditeur critique, qui propose des ouvrages sérieux et complets tout en participant activement à l'histoire des genres de l'imaginaire. Le paratexte est globalement épuré, loin illustrations complexes et colorées proposées par d'autres éditeurs d'imaginaire. Ces éléments semblent témoigner d'une volonté des Moutons Électriques à s'inscrire dans le champ dit restreint du champ éditorial, chose plutôt inhabituelle dans le cadre de l'imaginaire.

Au cours de l'année 2006, l'éditeur porte un accent plus important sur la constitution d'un fonds solide pour son catalogue, en menant un travail d'archivage de textes, de complétion d'œuvres d'auteurs déjà entamées par le passé et, dans une moindre mesure, de découverte de nouveaux auteurs. L'année est ainsi rythmée par des publications ou republications de 8 romans, traduits comme francophones, dont les éditions sont à nouveau augmentées de notes ainsi que de préfaces ou de postfaces. La parution de la revue *Fictions* se poursuit par ailleurs de manière régulière sur le même modèle de recueil de nouvelles. Mais l'événement le plus marquant de l'année 2006, pour Les Moutons Électriques, survient en juin avec la publication d'un texte exclusif de Philip K. Dick, présenté par l'éditeur comme un « [géant] et classique incontournable de la littérature américaine en général et de la science-fiction en particulier¹⁴⁰ ». Il s'agit du scénario d'un film écrit par l'auteur qui ne fut jamais réalisé. Les Moutons Électriques offrirent le texte au marché francophone pour la première fois, présentant volontiers cette parution comme un « événement ». L'éditeur adjoint ainsi à son catalogue un nom très prestigieux de l'imaginaire anglo-saxon et affirme une fois de plus son attachement à l'histoire de l'imaginaire, en important enfin le dernier texte de l'auteur sur le marché francophone, et à la constitution d'un fonds important et de qualité.

L'année 2007 poursuit ce mouvement, avec de nombreux romans et essais plus ou moins récents dont trois obtiendront des prix, respectivement le prix Cafard Cosmique, le prix Nébula du roman court et le Grand Prix de l'Imaginaire de l'essai. Le succès critique est donc présent, de même parfois que le succès commercial puisque certains de ces romans sont réédités par la suite, notamment en éditions au format de poche dans la collection « Folio ». Mais, parmi ces romans, la revue *Fictions* et la série *Nombreuses vies* qui se poursuivent, l'année 2007 est marquée par la découverte d'un jeune auteur français, Jean-Philippe Jaworski, avec son premier roman *Janua Vera*. Le titre est notable, étant donné que le succès sera largement au rendez-

¹⁴⁰ NooSFere, « Fiche livre : *Ubik, le scénario* » [En ligne]. URL : <https://www.noosfere.org/livres/niourf.asp?numlivre=2146563938> (consulté le 11/07/2024).

vous : le roman sera récompensé d'un prix et sera réédité à de très nombreuses reprises jusqu'à être encore exploité aujourd'hui. Jaworski s'impose dès lors comme un auteur majeur de l'imaginaire francophone et signera par la suite de nombreux romans dans le catalogue des Moutons Électriques, qui seront largement réédités. L'éditeur a ici permis l'émergence d'un nom qui deviendra immanquable et poursuivra sa carrière dans ce même catalogue, participant une fois de plus au déroulement de l'histoire de l'imaginaire.

En 2008, Les Moutons Électriques connaissent une accélération de la cadence de leurs publications, passant de 9 titres l'année précédente à 19 parutions en 2008 parmi lesquels se trouvent relativement peu d'auteurs anglophones, mais quelques romans et intégrales de romans ainsi qu'un nombre conséquent de recueils de nouvelles et d'encyclopédies ou essais. L'éditeur s'essaie par ailleurs aux éditions limitées dites « collector », c'est-à-dire des éditions luxueuses de certains titres, qui paraissent au même moment que l'édition conventionnelle, et qui sont proposées dans un format plus grand et plus cher en un nombre restreint d'exemplaires. Le catalogue en contient 4 en 2008, sans compter trois autres ouvrages de collection, au tirage très limité et au prix assez élevé de 50 €. L'année 2008 ainsi que les quelques suivantes semblent consacrées, pour Les Moutons Électriques, à étoffer leur catalogue de livres chers et luxueux, de grande qualité matérielle et esthétique, selon l'ambition affirmée par Ruaud d'éditer des livres au sens premier du terme. On remarque dès lors, au cours des années qui suivent, une faible prise de risques quant aux titres publiés et aux auteurs mis en avant : la majorité d'entre eux sont des auteurs francophones confirmés. Le nombre de romans diminue fortement et se concentre sur les auteurs qui ont déjà fait leurs preuves auprès de l'éditeur. Le nombre de traductions diminue également ; l'éditeur se focalise durant quelque temps sur les encyclopédies et les essais ainsi que sur les éditions luxueuses.

Au fur et à mesure, les romans reprennent de l'importance dans le catalogue des Moutons Électriques et le rythme des publications s'accélère sans toutefois dévier de la stratégie initiale. La direction artistique qui oriente l'apparence des paratextes des livres évolue peu à peu, au gré d'essais et d'erreurs, avec un point culminant en 2015, lorsque le paratexte ne ressemble en rien à ce qu'il était peu de temps auparavant et semble ne pas parvenir à choisir une direction. Il faudra attendre quelques mois supplémentaires pour qu'apparaissent les paratextes qui sont encore de nos jours visibles dans les librairies, et qui laissent une certaine liberté à chaque titre — dans un style toutefois toujours lisse et épuré qui n'est pas sans rappeler les codes de l'édition restreinte.

C'est en 2016 que se dessine de manière plus précise la nouvelle politique éditoriale des Moutons Électriques, mise au point au fil de plusieurs années de recherche : la production est plus importante et repose en majeure partie sur des romans et des auteurs francophones qui ont déjà fait leurs preuves par le passé. Les Moutons Électriques ont acquis, au fil des ans, une certaine notoriété dans le milieu de l'édition indépendante d'imaginaire, désormais suffisante pour convaincre des auteurs confirmés de leur confier leurs textes. Les encyclopédies et essais ne semblent plus être la priorité de l'éditeur, puisque les romans occupent dans le catalogue une place bien plus importante. Dans l'ensemble, Les Moutons Électriques ont adopté, jusqu'à aujourd'hui, une approche plus sûre qui préfère la sécurité d'auteurs de romans connus et reconnus aux auteurs débutants dont le succès n'est pas garanti, mais également aux traductions coûteuses et aux encyclopédies peut-être moins populaires auprès des lecteurs d'aujourd'hui. En 2021, par exemple, l'éditeur entame une importante série de rééditions des romans de Jean-Philippe Jaworski, auteur francophone phare de son catalogue, avec 7 de ses titres republiés en l'espace de quelques mois ainsi que quelques éditions limitées luxueuses.

Conclusions

Les Moutons Électriques se sont développés autour d'une figure forte, celle de leur fondateur André-François Ruaud, qui affirma d'emblée ses convictions : rejoindre et renforcer le mouvement de l'imaginaire francophone qui se développait alors, notamment grâce aux éditions Mnémos, et y insuffler des valeurs littéraires et esthétiques exigeantes. Tout au long de son parcours dans l'édition, il mit l'accent non sur la quantité de livres publiés, mais sur les ouvrages de grande qualité littéraire et matérielle, mais également sur les discours critiques vis-à-vis de ce qui était publié, avec de nombreux romans accompagnés de notes, d'articles et d'essais. Les ouvrages purement théoriques ont également constitué une part non négligeable de sa stratégie, puisque les essais et les encyclopédies sont présents en grand nombre dans son catalogue. Les auteurs francophones ont représenté la part majeure des publications de l'éditeur puisque, sans jamais les refuser entièrement, il ne porta pas d'attention particulière aux traductions. Le pari, plutôt inhabituel dans le milieu de l'imaginaire, porta ses fruits : la maison d'édition connut une ascension lente mais certaine et se trouve encore très active aujourd'hui, bien que désormais principalement orientée vers la publication de romans.

Une telle stratégie rappelle indéniablement les propos de Ruaud, qui expliquait ne pas considérer les manuscrits envoyés par la porte, mais baser son catalogue seulement sur un réseau de contacts et sur des requêtes directement adressées aux auteurs. Ce faisant, il s'est affranchi d'un aspect plus aléatoire de l'édition, qui improvise parfois une stratégie éditoriale sur base des opportunités qui se présentent ou ne se présentent pas. En s'offrant ainsi le plein contrôle de son propre catalogue, Ruaud s'est mis en position de se montrer particulièrement exigeant quant aux textes publiés. Le rythme, par conséquent, fut relativement lent, en particulier au début de son parcours. Mais cette stricte sélectivité permit un succès critique immédiat, puisque le tout premier ouvrage publié par Les Moutons Électriques obtint le prix spécial Imaginales l'année suivant sa sortie ; ainsi qu'une forte diversité dès les premières années d'activité de la maison, avec un catalogue partagé plus ou moins équitablement entre romans, encyclopédies et anthologies. Même si les rapports de force entre ces genres ont évolué au fil des ans, une telle diversité a sans doute permis à la maison d'atteindre différents publics et de se bâtir une identité forte dans le milieu de l'imaginaire.

Cette identité relève aussi d'une attention particulière accordée à l'édition, au sens restreint, des textes publiés : de nombreux textes sont accompagnés d'un appareil critique souvent mis en place par Ruaud lui-même, entre notes, préfaces et postfaces ainsi qu'essais et articles constituant un dossier critique digne de la littérature classique. Ruaud se présentait lui-même non comme un « publieur » mais comme un éditeur à part entière, au sens où il *éditait* à proprement parler les textes qu'il choisissait d'ajouter à son catalogue. Couplée à la publication d'essais à part entière ainsi que d'éditions intégrales de séries, de textes anciens ou oubliés remis au goût du jour et d'éditions limitées ou luxueuses, cette tendance a ancré Les Moutons Électriques dans une tradition littéraire sérieuse et a affirmé sa capacité à adopter un certain recul critique par rapport aux textes publiés, renforçant encore une image d'éditeur attentif à la pertinence et à la qualité de ses ouvrages.

Au fil des années, Les Moutons Électriques ont ainsi bâti un catalogue solide qui, en se basant en majorité sur des auteurs francophones, rejoint l'ambition de Ruaud de participer activement à l'essor et au développement du mouvement francophone de l'imaginaire. Si les traductions ne sont pas absentes du catalogue des Moutons Électriques, elles y restent assez marginales et majoritairement orientées vers des titres anglo-saxons importants et plutôt anciens. Au fil des ans, la croissance du catalogue de l'éditeur a dessiné un fonds de plus en plus complet, en intégrant de nombreux titres anciens, souvent enrichis d'un appareil critique ou d'une édition luxueuse. Les Moutons Électriques affirment ainsi leur attachement à l'histoire

du genre et fidélise un public exigeant, rendant ainsi possible la mise en avant de traductions de première main et d’auteurs francophones parfois moins connus — même si les lancements d’auteurs débutants demeurent timides. Bien que plutôt minoritaire dans ses activités, ces prises de risque démontrent une volonté de l’éditeur de renouveler et d’enrichir le paysage de l’imaginaire francophone, ainsi que le vérifie l’édition régulière et durable d’une revue s’inscrivant activement dans l’actualité littéraire des genres de l’imaginaire. Ruaud garantit ainsi une image engagée et innovante, en phase avec l’actualité, aux côtés de l’aspect davantage conservateur évoqué par l’édition de textes plus anciens.

Les Moutons Électriques dont dès lors penser, plus encore que les éditions Mnémos, au paradigme idéaliste tel que décrit par Tanguy Habrand, en particulier parce qu’ils revendiquent une entière indépendance quant à leurs choix éditoriaux. Ruaud affirme dès le début de son parcours dans l’édition baser ses choix sur un idéal de qualité plutôt que sur des pratiques commerciales et se montre particulièrement strict quant aux textes édités. Il développe son catalogue dans l’esprit de renforcer l’imaginaire francophone et d’introduire sur le marché des ouvrages de qualité, un appareil critique convaincant et des ouvrages théoriques solides. Sans chercher à absolument s’en tenir éloignés et tout en minimisant parfois les prises de risque inconsidérées, les Moutons Électriques cherchent moins à engranger du profit qu’à poursuivre cette ligne éditoriale de manière cohérente en bâtissant une véritable contribution à l’histoire des genres de l’imaginaire.

6. Confrontation

Ces deux maisons d’édition indépendantes, Mnémos et Les Moutons Électriques, partagent un objectif relativement similaire, bien qu’il ne soit pas toujours exprimé de la même manière : celui de développer l’imaginaire francophone. Cette concordance des points de vue se manifeste par des liens étroits entre les deux éditeurs qui, au-delà du simple encensement mutuel, partagent, avec ActuSF, le collectif des Indés de l’Imaginaire ainsi qu’une collection de livres au format de poche, « Hélios », lancée par les trois éditeurs en 2013 en vue de construire un large catalogue dans ce format.

Pourtant, si l’objectif de développement de l’imaginaire francophone est partagé, les méthodes le sont moins : Mnémos met l’accent sur les jeunes auteurs francophones et publie un grand nombre de romans et de sagas, alors que Les Moutons Électriques se focalisent

davantage sur la qualité avec une forte exigence esthétique et littéraire, un nombre plus restreint de livres et des auteurs généralement confirmés — bien que les auteurs débutants ne soient pas totalement absents de leur catalogue. Ensemble, ces deux éditeurs présentent des approches plutôt complémentaires : alors que l'un donne la possibilité à de jeunes auteurs de publier de nombreux romans, jusqu'à parfois plusieurs par an, l'autre opte pour un rythme plus lent et réfléchi, laissant à chaque titre publié davantage de visibilité. Dans les deux cas, les risques financiers liés à l'édition d'auteurs inconnus pour Mnémos ou d'ouvrages conséquents pour Les Moutons Électriques sont contrebalancés par la publication de textes traduits, issus de l'œuvre d'auteurs qui ont préalablement conquis le public francophone et qui, dès lors, sont susceptibles de garantir un certain volume de ventes.

La recherche de légitimité, essentielle à la subsistance d'une maison d'édition, est menée par les deux éditeurs selon des stratégies différentes. Alors que Mnémos fait un usage soutenu des traductions et importe volontiers le capital symbolique d'auteurs anglo-saxons, connus sur le marché francophone ou non, en publiant un grand nombre de titres, les Moutons Électriques préfèrent miser sur une approche critique et réflexive en accompagnant ses textes, qu'ils soient francophones ou étrangers, de dossiers et de notes. Dans les deux cas, l'objectif est d'intégrer dans leur catalogue une part de l'histoire, passée et récente, des genres de l'imaginaire, et d'ainsi affirmer leur légitimité à en faire ensuite partie.

Ces divergences au niveau de la politique éditoriale de ces deux éditeurs suggèrent que, bien qu'ils s'inscrivent tous deux dans l'imaginaire, ils ne s'adressent pas tout à fait au même public. La stratégie plus foisonnante de Mnémos, d'une part, cherche à atteindre un public large, à la fois les lecteurs avides de nouvelles découvertes et attachés à la culture francophone que ceux qui préfèrent se tourner vers les valeurs sûres que sont les sagas anglo-saxonnes. La diversité du catalogue de Mnémos, qui comprend à la fois les jeunes auteurs et les noms établis, témoigne de la volonté de l'éditeur de promouvoir cette créativité nouvelle tout en se reposant sur une certaine pérennité économique. La stratégie plus lente et restreinte des Moutons Électriques, d'autre part, vise à atteindre et à fidéliser un public de niche sensible à une approche critique et méticuleuse de l'édition d'imaginaire.

Ces deux éditeurs partagent une ambition commune : celle de contribuer au patrimoine littéraire de l'imaginaire francophone afin de tenir tête à la domination anglo-saxonne. Si Mnémos remplit cet objectif en ouvrant ses portes à un large éventail d'auteurs et d'œuvres, Les Moutons Électriques se concentrent plutôt sur la construction d'un corpus littéraire qui allie qualité et

profondeur. Cette complémentarité entre deux éditeurs qui font aujourd'hui partie des principaux acteurs d'imaginaire francophones constitue une force pour le développement et la valorisation des genres de l'imaginaire sur le marché francophone. Ensemble, ils parviennent à démontrer que la richesse de l'imaginaire francophone réside autant dans la diversité des œuvres et des auteurs que dans la qualité des publications et dans le regard réflexif qu'il est possible d'y porter.

Conclusion

Au terme de ce parcours, de nombreuses questions semblent avoir trouvé réponse. L'omniprésence de textes anglo-saxons sur le marché éditorial francophone de l'imaginaire relève ainsi d'une combinaison complexe de facteurs historiques, économiques et culturels. Étant donné l'histoire majoritairement anglo-saxonne de ces genres et leur dépendance, dans l'imaginaire collectif, à ce milieu culturel, de nombreux lecteurs s'orientent naturellement vers les auteurs étrangers car ils y perçoivent un capital symbolique supérieur aux noms francophones. Les éditeurs commerciaux suivent dès lors le mouvement des ventes de livres et proposent davantage encore des auteurs anglo-saxons. La tendance évolue pourtant ces dernières années avec, ainsi que cela fut partiellement détaillé plus haut, l'intervention d'éditeurs indépendants qui œuvrent à mettre la production francophone en évidence. L'entreprise n'est pourtant pas simple, compte tenu de la force de frappe largement supérieure de certains éditeurs majeurs qui infiltrent volontiers le marché des genres de l'imaginaire.

L'étude de cas réalisée au cours de ce travail a ensuite démontré que certains éditeurs indépendants refusent de se laisser faire. Ils parviennent à mettre en place des stratégies éditoriales efficaces qui leur permettent de pleinement se démarquer sur le marché en misant sur des catalogues cohérents et innovants, en une volonté de proposer une alternative crédible et convaincante à l'imaginaire anglo-saxon. En prenant des risques importants tout en assurant leur subsistance par la publication de titres et d'auteurs connus, ils montrent que l'imaginaire francophone n'est pas perdu et qu'une production nouvelle est possible. Ce travail a également permis de comprendre les mécanismes de légitimation auxquels ces éditeurs doivent recourir pour fidéliser un public de plus en plus important et inverser lentement la tendance de l'édition d'imaginaire sur le marché francophone.

Cette recherche n'explore toutefois qu'une part infime de ce marché où se côtoient de très nombreux éditeurs et autant de manières de faire. Au terme de ce parcours restreint, plusieurs chemins se dessinent pour prolonger cette réflexion. Les stratégies d'autres éditeurs, indépendants ou non, pourraient bien entendu être étudiées afin de construire un panorama plus complet de l'édition d'imaginaire. Une réflexion à propos de la communication des éditeurs et de la publicité liée aux auteurs francophones pourrait également mener à mieux comprendre les stratégies de ces éditeurs. Se pencher sur les traductions en français de textes issus d'autres langues et cultures pourrait enfin permettre une ouverture de la réflexion au marché dans son ensemble, au-delà de la simple opposition entre deux langues.

Ce travail pose indirectement la question de la diversité culturelle dans un monde de plus en plus globalisé, tant au niveau matériel que culturel. Comment rendre possible une saine diversité malgré la domination de certaines cultures dans certains milieux ? Comment garantir la survie des mouvements culturels nationaux ou régionaux face à l'omniprésence de ces cultures dominantes ? Comment permettre à deux mondes de cohabiter dans un seul ? Les réponses à ces questions pourraient résider dans la capacité des éditeurs, indépendants ou non, à réinventer la diffusion des textes du monde, à innover pour offrir des voies alternatives aux cultures dominantes, à rester fidèles à leurs racines culturelles et à leurs idéaux malgré la pression du marché et du public.

Ce parcours a permis non seulement de mieux comprendre les enjeux auxquels font face les éditeurs indépendants dans le domaine contemporain des littératures de l'imaginaire, mais également d'ouvrir des pistes pour réfléchir à l'avenir de ce milieu. La promotion de l'imaginaire francophone face à la domination anglo-saxonne reste encore un défi de taille malgré les immenses progrès qui ont déjà été réalisés. Mais il s'agit avant tout d'y voir une opportunité pour les éditeurs de se positionner comme des acteurs essentiels de la diversité culturelle mondiale.

Bibliographie

Anne Besson, *La fantasy*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2007.

—, « Aux frontières du réel : les genres de l’imaginaire », dans *La revue des livres pour enfants*, n° 274, décembre 2013.

—, « De l’ensemble à la totalité : l’effet de monde dans les littératures de l’imaginaire contemporaines », dans *Belphégor*, n° 14, 2016.

—, *Les Littératures de l’imaginaire*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « L’opportune », 2022.

Antidote Web, Article « imaginaire », [En ligne]. URL : <https://antidote.app> (consulté le 07/12/2023).

Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », dans *Palimpsestes*, n° 4, 1990, pp. 1 – 7.

Roger Bozzetto, *L’obscur objet d’un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l’imaginaire*, Aix-en-Provence, Publications de l’Université de Provence, 1992.

—, *La science-fiction*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2007.

Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, 2002/4.

Célia Chazel, dans Jérôme Vincent, « Interview de Célia Chazel » [En ligne], ActusSF, 2017. URL : <https://www.actusf.com/detail-d-un-article/article-5299> (consulté le 15/07/2024).

Jacques Dubois dans *L’institution de la littérature*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Espace Nord », 2019.

Pascal Durand, « Capital symbolique » [En ligne], dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*. URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/39-capital-symbolique> (consulté le 23/07/2024).

Pascal Durand et Anthony Glinoe, *Naissance de l’éditeur. L’édition à l’âge romantique*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2005.

- Dominique Faria, « La traduction, instrument de légitimité littéraire. Le soutien de l'État français à la traduction au Portugal », dans *Carnets — Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, n° 2/9, 2017.
- Vivien Féasson, « Quel projet de traduction pour la fantasy ? », dans *États et empires de l'imaginaire*, Nancy, CERLI, 2015.
- , « La fantasy archaïsante survit-elle à la traduction ? », dans *TrOPICS*, n° 9, octobre 2020, pp. 131 – 143.
- , « La retraduction en fantasy : phénomène marchand ou littéraire ? », dans *Parallèles*, n° 35/1, avril 2023.
- France Université Numérique, « Anne Besson », [En ligne]. URL : <https://www.fun-mooc.fr/fr/contributeurs/anne-besson/> (consulté le 07/12/2023).
- Nicolas Gary, « Mü Editions devient le label Mu et trouve sa place chez Mnémos » [En ligne], ActuaLitté, 2020. URL : <https://actualitte.com/article/9697/distribution/mu-editions-devient-le-label-mu-et-trouve-sa-place-chez-mnemos> (consulté le 15/07/2024).
- Jean-Marc Gouanvic, « La traduction et le devenir social : le cas de l'irruption de la science-fiction américaine en France après la Seconde Guerre mondiale », dans *Traduction, terminologie, rédaction*, n° 7(1), 1994.
- Tanguy Habrand, « Indépendances éditoriales, dépendance territoriale. Scènes de l'édition indépendante en Belgique francophone », dans *Communication & Langages*, n° 170, 2011/4.
- , « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites », dans *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 8(1), 2016.
- , *Les métamorphoses de l'indépendance éditoriale. Formes et figures d'une révolution institutionnelle*, Thèse de doctorat en Information et Communication, sous la direction de Pascal Durand, Université de Liège, 2021.
- Estelle Hamelin, « Les Moutons Électriques fêtent leurs 15 ans ! » [En ligne], ActuSF, 2019. URL : <https://www.actusf.com/detail-d-un-article/les-moutons-Électriques-f%C3%AAtent-leurs-15-ans> (consulté le 16/07/2024).

Eric Hazan, *Pour aboutir à un livre. La fabrique d'une maison d'édition*, Paris, La Fabrique éditions, 2016.

Élodie Hommel, « Lectures de science-fiction et fantasy : enquête sociologique sur les réceptions et appropriations des littératures de l'imaginaire », Thèse de doctorat en Sociologie, Université de Lyon, 2017.

—, « Lectures légitimes, lectures illégitimes », dans *Biens Symboliques. Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées*, n° 8, septembre 2021.

Irène Langlet, *La science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin, 2006.

Les Moutons Électriques, « Historique de la maison » [En ligne]. URL : <https://www.moutons-Électriques.fr/histo> (consulté le 16/07/2024).

Librairies Indépendantes en Nouvelle-Aquitaine, « Portrait d'éditeur — Éditions Les Moutons Électriques » [En ligne], 2022. URL : <https://asso.librairies-nouvelleaquitaine.com/portrait-dediteur-editions-les-moutons-Électriques/> (consulté le 16/07/2024).

Stéphane Marsan, dans Souffre-Jour, « Entretien avec Stéphane Marsan » [En ligne]. URL : http://www.souffre-jour.com/index.php?option=com_content&task=view&id=79&Itemid=153 (consulté le 15/07/2024).

—, « La France a un problème avec l'imaginaire » [En ligne], entretien par Nicolas Gary, ActuaLitté. URL : <https://actualitte.com/article/27887/interviews/la-france-a-un-probleme-avec-l-imaginaire-stephane-marsan-bragelonne> (consulté le 30/07/2024).

Mnémos, « La maison » [En ligne]. URL : <https://mnemos.com/la-maison/> (consulté le 15/07/2024).

Nathalie Prince, *La littérature fantastique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2015.

Sandra Provini, « L'Iliade et l'Odyssée, aux sources de la fantasy », [En ligne]. URL : <https://fantasy.bnf.fr/fr/comprendre/liliade-et-lodysee-aux-sources-de-la-fantasy/> (consulté le 29/04/2024).

Laura Rincon, « L'édition indépendante face aux littératures de l'imaginaire. Entre marginalité et quête de légitimité », *Mémoire* sous la direction de Dominique Auzel, Université Toulouse 2 Jean-Jaurès, 2018.

André-François Ruaud, « Les Indés de l'Imaginaire » [En ligne], Les moutons électriques — le blog, 2013. URL : <https://blog.moutons-Électriques.fr/2013/01/18/les-indes-de-limaginaire/> (consulté le 15/07/2024).

—, dans Jérôme Vincent, « Interview d'André-François Ruaud » [En ligne], ActuSF, 2017. URL : <https://www.actusf.com/detail-d-un-article/Interview-d-Andre-Francois-Ruaud,5570> (consulté le 16/07/2024).

—, dans Vivian Amalric, « Entretiens avec André-François Ruaud, éditeur des Moutons Électriques » [En ligne], ActuSF, 2017. URL : <https://www.actusf.com/detail-d-un-article/entretiens-avec-andre-francois> (consulté le 16/07/2024).

Gisèle Sapiro (dir.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CRNS Editions, 2008,

—, *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2009.

André Schiffrin, *L'édition sans éditeurs*, traduit par Michel Luxembourg, Paris, La Fabrique éditions, 1999.

Hervé Serry, « Constituer un catalogue littéraire. La place des traductions dans l'histoire des Éditions du Seuil », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, 2002/4.

John R. R. Tolkien, *Du conte de fées*, traduit par Christine Laferriere, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2022 (2006).

Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

Agnès Vinas, « Les dieux et les monstres dans l'*Odyssée* » [En ligne], Méditerranées. URL : <https://mediterranees.net/mythes/ulysses/dieux.html> (consulté le 29/04/2024).

Nathalie Weil et Frédéric Weil, dans Jean-Laurent Del Socorro, « Interview 2016 : Nathalie et Frédéric Weil pour les 20 ans de Mnémos » [En ligne], ActuSF, 2018. URL :

<https://www.actusf.com/detail-d-un-article/interview-2016-nathalie-et> (consulté le 15/07/2024).

Romans cités

Nicolas Caterlet, *Petit Blanc*, Saint-Laurent-d'Oingt, Mnémos, coll. « Mu », 2020.

Antoine Dole, *Vida*, Grenoble, Éditions Glénat, 2023.

Toshikazu Kawaguchi, *Le café où vivent les souvenirs*, traduit par Géraldine Oudin, Paris, Éditions Albin Michel, 2023.

Sarah J. Maas, *Keleana, l'assassineuse*, traduit par Anne-Judith Descombey, Paris, Éditions de La Martinière Jeunesse, 2013.

Sôsuke Natsukawa, *Le Chat qui voulait sauver les livres*, traduit par Mathilde Tamae-Bouhon, Paris, NiL éditions, coll. « Pocket », 2023.

Manon d'Ombremont, *Clément Coudpel contre les spectres de Samain*, Erbisoeul, Livr'S Éditions, 2020.

J. K. Rowling, *Harry Potter. À l'école des sorciers*, traduit par Jean-François Ménard, Paris, Editions Gallimard Jeunesse, coll. « Folio Junior », 2000 (1998).

Brandon Sanderson, *Fils-des-Brumes, tome 1. L'Empire Ultime*, traduit par Mélanie Fazi, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Orbit », 2011.

Andrzej Sapkowski, *Le Sorceleur. Livre 1 — Le Dernier vœu*, traduit par Laurence Dyevre, Paris, Bragelonne, 2003.

Rebecca Yarros, *Fourth Wing*, traduit par Karine Forestier, Paris, Hugo Roman, coll. « Romantasy », 2024.

Table des figures

Figure 1 — Livres publiés par Mnémos.....	57
Figure 2 — Publications de Mnémos par type de livres.....	58
Figure 3 — Romans publiés par Mnémos	59
Figure 4 — Textes francophones et traductions publiés par Mnémos	60
Figure 5 — Traductions publiées par Mnémos, par langue.....	60
Figure 6 — Traductions publiées par Mnémos.....	61
Figure 7 — Traductions publiées par Mnémos	62
Figure 8 — Publications de Mnémos de 1995 à 2024.....	63
Figure 9 — Publications francophones de Mnémos	64
Figure 10 — Titres francophones publiés par Mnémos	65
Figure 11 — Publications des Moutons Électriques	75
Figure 12 — Livres publiés par Les Moutons Électriques	76
Figure 13 — Romans publiés par Les Moutons Électriques.....	77
Figure 14 — Textes francophones et traductions publiés par Les Moutons Électriques	78
Figure 15 — Traductions publiées par Les Moutons Électriques, par langue	78
Figure 16 — Traductions publiées par Les Moutons Électriques.....	79
Figure 17 — Traductions publiées par Les Moutons Électriques.....	80
Figure 18 — Publications des Moutons Électriques de 2004 à 2024.....	80
Figure 19 — Publications francophones des Moutons Électriques	81
Figure 20 — Titres francophones publiés par Les Moutons Électriques	82

Table des matières

Remerciements.....	1
Introduction	3
Première partie : Considérations théoriques	5
1. Les genres de l’imaginaire	6
Qu’est-ce que l’imaginaire ?.....	6
Comment distinguer les différents genres de l’imaginaire ?.....	7
Définir le fantastique, la science-fiction et la fantasy.....	10
La porosité des frontières	12
2. L’édition indépendante.....	15
Comprendre l’indépendance.....	15
Difficultés.....	24
Une affaire de contexte	27
La frontière inférieure de l’édition indépendante.....	32
3. Légitimité et traduction	34
La légitimité littéraire	34
Traduction et légitimité.....	40
Deuxième partie : Étude de cas	47
1. Problématique.....	48
2. Corpus	48
Mnémos.....	49
Les Moutons Électriques.....	52
3. Méthodologie	54
Étude des catalogues.....	55
NooSFere.....	56
4. Mnémos.....	57
Observations	57
Conclusions	71
5. Les Moutons Électriques	74
Observations	74
Conclusions	87
6. Confrontation	89
Conclusion	93
Bibliographie.....	97
Romans cités.....	101
Table des figures.....	103
Annexes.....	106

Annexes

Les annexes sont disponibles sur MatheO.