



HAL
open science

Changement de style, changement de maison

Olivier Bessard-Banquy

► **To cite this version:**

Olivier Bessard-Banquy. Changement de style, changement de maison. Changer de style, Ecritures évolutives aux XXe et XXIe siècles, 2019, 10.1163/9789004413511_004 . hal-02526624

HAL Id: hal-02526624

<https://hal.science/hal-02526624>

Submitted on 31 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Changement de style, changement de maison

Depuis les débuts de l'édition moderne les auteurs n'ont cessé de migrer d'une maison à l'autre. Une histoire des motifs pour lesquels les créateurs ne cessent de quitter Grasset pour Gallimard ou inversement reste à faire mais enfin, à partir de ce qui repose dans les archives de l'édition française, et ce que l'on sait des petits secrets de la vie littéraire révélés par des mémoires d'auteurs ou des biographies d'éditeurs, il est loisible de considérer que c'est le plus souvent pour des motifs financiers mais aussi du fait de désaccords commerciaux ou promotionnels que les artistes changent de labels et non en raison de débats esthétiques ou littéraires¹. (A ce sujet, d'ailleurs, faut-il le dire, les correspondances auteurs-éditeurs ne portent presque jamais sur des questions d'écriture mais quasi exclusivement sur des aspects techniques ou pratiques, pour l'essentiel des questions d'argent, mais aussi des affaires commerciales ou promotionnelles. Non que les auteurs et leurs éditeurs ne parlent jamais de formes ou de phrases, ils le font à l'occasion, mais à table, ou au téléphone, ou en réunion, non par courrier qui est pour eux le lieu de régler une question ou de traiter un point pratique.) Une bonne part des enjeux de l'édition moderne consiste précisément à trouver des moyens de retenir l'auteur et c'est l'une des clés de la professionnalisation des métiers du livre, il ne suffit que de lire la belle correspondance publiée entre Jean Paulhan et son patron², Gaston Gallimard en 1945 est terrifié à l'idée de perdre ces écrivains qui, aux yeux des professionnels, passent volontiers pour des « filles perdues » toujours prêtes à se vendre au plus offrant. Gallimard après la guerre, affaibli par la collaboration de *La NRF* sous la coupe de Drieu, voit partir certains de ses auteurs chez Minuit ou ailleurs et vit affolé à l'idée d'être supplanté par des marques comme Le Seuil ou d'autres : il se bat pour conserver tous ceux qui peuvent être tentés de trahir³. Que sont alors les questions de style dans ces affaires ? Peut-on dire que les maisons sont liées à des esthétiques précises, voire rigides, et que les transhumances d'auteurs s'accompagnent de modifications formelles ? Peut-on réduire l'aventure du Mercure de France à la simple histoire d'auteurs symbolistes ? La NRF à un magistère d'inspiration protestante ? Minuit à une entreprise d'avant-garde formaliste ? Le Seuil à une écriture humaniste de tendance structurale ? Le passage de Viviane Hamy à Flammarion est-il synonyme d'embourgeoisement ? La glissade de Gallimard vers des micromarques de la France éditoriale décentralisée est-elle au contraire le signe d'une nouvelle aventure littéraire plus risquée ou plus sauvage sur le plan de l'écriture ?

Les choses sont évidemment bien plus complexes qu'il n'y paraît pour la simple et bonne raison que les auteurs suivent d'un côté le chemin de leur propre évolution intellectuelle et créative cependant que les maisons, quant à elles, s'adaptent à d'autres logiques qui sont celles du marché, de la bonne ou de la mauvaise économie de leur époque et plus globalement des pratiques culturelles de leurs temps de même que du jeu de la concurrence, ce qui les conduit à chercher à s'imposer en fonction de stratégies de positionnement (à l'une le roman chic à destination des lettrés urbains, à l'autre l'œuvre de terroir à destination d'un lectorat bourgeois de province, à une troisième enseigne le récit

¹ Voir par exemple le livre de Sylvie Perez, *Un couple infernal, L'écrivain et son éditeur*, Paris, Bartillat, 2006.

² Voir Gaston Gallimard, Jean Paulhan, *Correspondance 1919-1968*, Paris, Gallimard, 2011.

³ Voir Olivier Bessard-Banquy, *La Fabrique du livre, L'édition littéraire au XXe siècle*, Tusson-Bordeaux, Du Lérot éditeur et Presses universitaires de Bordeaux, 2016.

bobo qui enchantera les trentenaires, à d'autres marques encore le roman *new age* qui fait du bien à destination des lectrices de la *middle class*, etc.). Tout cela en tenant compte, sinon des goûts du public, en tout cas de ce qu'il est possible de réussir à vendre en fonction des moyens de prescription disponibles. Faut-il le dire, on ne vend pas les mêmes livres selon que le prescripteur numéro un s'appelle Paul Souday dans le journal *Le Temps* ou Laurent Ruquier à la télévision⁴.

Quels sont les auteurs dont l'écriture a le plus évolué au XXe siècle ? L'exemple qui vient peut-être tout de suite en tête, c'est celui de Giono, passé d'un roman provençal d'inspiration presque pagnolique à un autre genre de récit après-guerre, davantage sous l'influence d'une écriture des grands romanciers américains. Or Giono s'est certes partagé entre Gallimard et Grasset mais dès l'entre-deux-guerres et assurément ce grand écart entre la rue des Saints-Pères et la rue Sébastien-Bottin n'a rien eu à voir avec cette évolution romanesque⁵.

L'histoire est riche de transhumances d'auteurs et leurs évolutions littéraires complexes. Comment ne pas songer à la trajectoire extraordinaire de Georges Perec venu des terres de Maurice Nadeau à la sphère POL en passant par Galilée et bien d'autres maisons. A chaque fois pourtant ses changements d'écriture n'ont été le fait que de paris formalistes dont *La Disparition* aura été le plus remarquable, avec son double *Les Revenentes*, sans lien aucun avec le moindre changement de casaque.

Il y a eu d'un côté des professionnels de l'éparpillement éditorial qui ont, toute leur vie, donné des œuvres comparables, Emmanuel Bove, par exemple, passé d'Emile Paul frères à Ferenczi sans oublier Calmann-Lévy ou la NRF pour donner des œuvres issues de la même inspiration sèche et sombre sinon tourmentée. Colette elle aussi, d'Ollendorff au Mercure de France puis Albin Michel, n'a cessé d'écrire pour l'essentiel des ouvrages qui peuvent passer pour des variations sur les Claudine avec héroïnes légères et mutines dans un pied de nez à l'époque et un ardent désir de s'affronter aux convenances. De l'autre, les lecteurs ont vu paraître des œuvres changeantes comme celle de Jean-Philippe Toussaint, passé d'un roman sec et ramassé, pince sans rire, à un roman plus classique de forme aux phrases déliées, tout en restant aux Editions de Minuit ; aucun rapport donc entre ces deux logiques de l'écriture d'un côté et de la publication de l'autre, l'une est liée à la vie de l'esprit, l'autre aux trépidations du commerce.

Plus les auteurs ont eu à cœur de s'inscrire dans une certaine vision progressiste de l'écriture et plus ils ont tenu, semble-t-il, à se renouveler livre après livre — Perec encore une fois en est l'exemple le plus extrême — tandis que les défenseurs d'un roman traditionnel ont produit davantage des œuvres issues d'un seul et même filon comme le désormais pléiadisé Jean d'Ormesson qui n'en a pas moins musardé entre Julliard et la NRF en passant par Jean-Claude Lattès, preuve que ces transhumances d'auteurs peuvent parfois prendre des formes inattendues quand bien même l'écriture, en quelque sorte, a su rester en l'espèce sans surprise.

⁴ Voir à ce sujet le texte sur l'évolution de l'édition de 1900 à 2000 dans la revue *Décapage*, n° 57, Paris, Flammarion, été-automne 2017.

⁵ Voir le texte d'Emmanuel Pierrat sur cette question dans *Livres Hebdo*, n° 526, Paris, 19 septembre 2003.

En toute logique ce sont les auteurs un temps liés à des esthétiques fortes avant d'évoluer sur un chemin plus libre qui ont peut-être suivi des voies remarquablement changeantes. Et assurément dans cette veine les auteurs du formalisme ou du structuralisme comme Sollers, comme Duras, ensuite gagnés par une écriture plus intimiste avec *Femmes* ou avec *L'Amant*, sinon Sarraute, passée de *Tropismes* à *Enfance*, auront été les plus radicaux dans leur virage à 180 degrés, sans oublier Barthes ou Robbe-Grillet⁶. Et en effet il y a là quelque sens à voir le passage du Seuil ou Minuit, pôles de l'avant-garde, à la NRF, maison plus traditionnelle, encore que la collection « Le Chemin » dans ces mêmes années ait pu perdurer. Et d'ailleurs Le Clézio, lui aussi, à l'intérieur de cette dernière série, n'est-il pas le prototype de l'auteur passé le plus étonnamment d'un roman d'expérimentation à une œuvre plus ouverte comme Guyotat du *Livre*, ouvrage à la frontière de l'illisible, à *Formation*, livre encore une fois plus personnel ou plus accessible ? Tout cela à l'intérieur d'une seule et même maison, bonne pour tout, en quelque sorte, la NRF, qui a vocation à tout publier, du plus téméraire au plus classique⁷.

En revanche, il est vrai, dans une volonté de peaufiner une image, les éditeurs peuvent choisir tout particulièrement des textes ou des auteurs d'une esthétique très marquée afin de gagner en cohérence et de pouvoir être très clairement identifiés des libraires et du public, c'est ce qu'a longtemps fait Minuit⁸ comme tant d'autres. Et il n'est peut-être guère de meilleur exemple contemporain que celui de la maison Stock de Jean-Marc Roberts qui a, lui, très énergiquement voulu défendre une verve tout à fait saillante « contre l'imagination », dans « la défense de Narcisse⁹ ». C'est le seul cas auquel il est possible de songer où effectivement le changement d'éditeur a pu correspondre parfaitement à un changement d'écriture car passer sous la coupe de Jean-Marc Roberts, dans les années 1990¹⁰, c'est accepter de produire une littérature personnelle à un moment où cette pratique, cette conception du récit, connue sous le vocable d'autofiction, a ses adeptes ou ses défenseurs — à commencer par Josyane Savigneau qui en fait la promotion dans les pages du *Monde* où elle ira jusqu'à chanter les louanges de Mazarine Pingeot —, à un moment où quelqu'un comme Christine Angot défend l'idée que rien ne peut faire littérature que tiré d'une certaine forme d'authenticité, il s'agit donc d'une idéologie qui correspond à une époque où les premières études inquiétantes s'imposent sur la disparition progressive des grands consommateurs de culture et la baisse concomitante de la lecture dite lettrée. Faut-il y voir le moyen d'aller chercher de nouveaux amateurs en jouant au maximum de la force d'accroche d'écrits qui flattent autant que possible le voyeurisme des lecteurs potentiels ? Il est tout à fait possible de considérer que Jean-Marc Roberts ait vraiment et pleinement goûté cette écriture et souhaité participer à son soutien actif en publiant Christine Angot pour laquelle il a été prêt à faire le

⁶ Voir Olivier Bessard-Banquy, *L'Industrie des lettres, Etude sur l'édition littéraire contemporaine*, Paris, Pocket, « Agora », 2012.

⁷ Voir le livre sur le centenaire de la maison Gallimard sous la direction d'Alban Cerisier et Pascal Fouché, *Gallimard, Un siècle d'édition, 1911-2011*, Paris, BNF-Gallimard, 2011.

⁸ Voir sous la direction de Michel Bertrand, Karine Germoni, Annick Jauer, *Existe-t-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2014.

⁹ Allusion à deux textes forts publiés l'un par Jean-Marc Roberts, l'autre chez Grasset : Christophe Donner, *Contre l'imagination*, Paris, Fayard, 1998, et Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005.

¹⁰ Voir le livre que lui a consacré Jean-Marc Parisi, *La Mort de Jean-Marc Roberts*, Paris, La Table ronde, 2013.

coup de poing comme l'on sait mais il y a forcément chez lui aussi un peu de rouerie à publier le livre de Marcela Iacub sur Dominique Strauss-Kahn. Est-ce encore vraiment l'amour des lettres qui l'anime quand il donne ce type d'écrits ? Ce texte l'aurait-il enthousiasmé si le prédateur sexuel évoqué dans ces pages avait été, non notre ex-futur-président ou notre futur-ex-président, mais l'épicier de Marcela Iacub ou son ancien directeur de thèse ?

Loin de tout souci d'affirmer des choix esthétiques, il s'agit pour l'édition d'agir par stratégie, par adaptation à ce que sont les types d'écrits qui marchent. A l'occasion de changements de maison ou non, beaucoup d'auteurs, poussés par leurs éditeurs, s'adaptent à la mode. Au moment des bruyants succès du sexe cru en littérature, à partir du *Boucher* d'Alina Reyes, Marie Nimier n'a-t-elle pas donné sa *Nouvelle Pornographie* en racontant dans le livre même qu'elle y a été poussée par son éditeur ? Tout auteur vit avec son temps et sent confusément le besoin d'aller vers le public en essayant, consciemment ou non, de produire quelque chose qui peut plaire. Ainsi les variations de style peuvent-elles être, aussi, liées à des adaptations à l'époque, à une volonté, assumée ou non, d'aller à la rencontre des supposés goûts du lectorat. (Le fait même que le droit d'auteur à partir du XIXe siècle ait été arrimé à la carrière commerciale du livre suffit à indiquer aux auteurs que l'appréciation concrète de leur œuvre se fera forcément d'une manière ou d'une autre en fonction de leur réception commerciale. De fait, ils sont sinon encouragés en tout cas bien obligés de saisir intimement qu'ils produisent dans un monde démocratique où l'appréciation des lettres se fait en fonction de la carrière en boutique et il est difficile d'imaginer que cela ne finisse pas par peser sur les choix d'écriture. Même un Eric Chevillard, auteur pourtant peu suspect d'écrire dans une veine racoleuse, se désole quelque peu de son insuccès public et croit parfois, avec des textes plus ouverts comme l'un de ses derniers livres, *Ronce Rose*, pouvoir toucher un public plus large. Michon lui-même n'a-t-il pas avoué avoir voulu avec ses *Vies minuscules* « décrocher le Goncourt¹¹ » ?)

Auteurs et éditeurs travaillent dans deux logiques différentes, non pas incompatibles, mais disjointes. L'auteur suit ce qui est le fil logique de l'évolution de son œuvre, des sujets qui l'animent, des esthétiques qui le touchent, des défis qu'il souhaite s'imposer, l'éditeur s'adapte sans cesse à ce qu'il croit pouvoir vendre selon la logique du marché et ses évolutions capricieuses. L'édition est sans cesse traversée de mouvements de mode et, sans remonter très loin, chacun se souvient que, toutes ces dernières années, les lecteurs ont pu assister par exemple au règne éphémère du roman cru devenu *trash* avant que momentanément le succès de Shan Sa ait balayé tout cela par ce que l'on aurait pu appeler la vogue de « L'Asie pour les nuls », le roman de la jeune Asiatique débarquée en France qui raconte son intégration parisienne dans un lointain *remake* des *Lettres persanes* ou de *L'Ingénu*. Ce qui était publiable en 1990 ne l'est plus forcément, ce qui explique que même des textes de Duras soient refusés à l'aveugle par des éditeurs cinquante ans après leur parution, non parce que c'est mauvais, mais parce que cela n'est plus jugé vendable. Selon ce qu'ils savent de l'écosystème du livre en perpétuel mouvement, les éditeurs ne voient pas quel critique pourrait s'enthousiasmer pour ce genre de texte et ils préfèrent renoncer à le publier s'ils ne savent pas comment le lancer.

¹¹ Voir les actes du colloque de Cerisy qui lui a été consacré, *Pierre Michon, La lettre et son ombre*, Paris, Gallimard, 2013.

Ainsi, souvent, l'auteur est-il appelé à migrer quand il ne se sent plus ni compris ni soutenu par son éditeur, quand il a l'impression que ce dernier ne sait pas le défendre, le porter, quand il pense que son œuvre apparaîtra différemment sous une autre casaque, quand il pense qu'elle sera mieux lue, mieux repérée, mieux identifiée, et alors, dans ce cas, il pourra aussi, légèrement, faire varier la forme même de son travail pour donner plus de poids à cette évolution. Patrick Deville, par exemple, a quitté l'univers du roman postmoderne chez Minuit sous l'influence d'Echenoz pour produire aujourd'hui des textes plus documentés ou insérés dans un réel fort au sein du Seuil, maison connue pour son engagement tiers-mondiste et son attention aux écritures bigarrées et cela lui a pleinement réussi puisqu'il a eu beau succès avec ses textes sur l'Amérique du Sud ou sur le Cambodge. On ne sait là si c'est le choix de suivre une nouvelle poétique du roman qui a impulsé la transhumance ou si c'est le passage à la concurrence qui s'est accompagné d'une modification ou d'une évolution de l'écriture, peu importe, l'auteur a changé dans son écriture et a changé d'éditeur dans un même mouvement qui fait sens, encore que Minuit eût pu tout à fait publier ces derniers textes s'ils eussent été du goût d'Irène Lindon ; Chevillard, encore lui, n'a-t-il pas donné *Oreille rouge* avec succès chez Minuit, un volume en forme de pastiche du roman de voyage ?

En fait, tout est publiable aux yeux des professionnels du livre d'aujourd'hui, les identités éditoriales sont devenues éclatées, de l'avant-garde à la NRF, du roman conventionnel chez Minuit, un roman *trash* au Seuil¹², tout est possible, tout dépend de ce qui se vend, de ce qui marche, de ce que l'éditeur a envie de faire, du nombre de titres qu'il a au programme au moment où il se détermine, des risques qu'il est prêt à prendre ou non, de ce que lui inspire le texte... Il y a quelques années, on s'en souvient, le monde des lettres a été déchiré entre le roman-monde de Michel Le Bris et des « étonnants voyageurs » contre le petit roman français, le formalisme sec issu du magistère pénible de Jean Ricardou et ses amis et aussi du petit texte nombriliste parisien qu'incarnent assez volontiers une Christine Angot ou une Camille Laurens. Cette attaque menée depuis la NRF où a été publié le manifeste pour une littérature-monde¹³ est aussi la maison d'Annie Ernaux, d'Hervé Guibert ou maintenant Camille Laurens cependant que Jean Rouaud, complice de Le Bris, et auteur d'un très beau texte décapant contre les excès du nouveau roman, vient lui-même de la sphère Minuit, c'est dire à quel point il y a de quoi perdre son latin si l'on croit que les débats esthétiques des auteurs ont partie liée avec les stratégies des maisons. La même NRF a toujours été un pôle de réunion des contraires et d'équilibres entre Drieu et Aragon, Sartre et Malraux avec Camus au milieu et, dans sa petite série polémique, elle a ainsi publié de Pierre Jourde un texte très critique sur les banlieues sous la domination des caïds et un texte à l'opposé produit par François Bégaudeau et ses amis voyant une belle révolte dans les émeutes urbaines de 2005...¹⁴

En conclusion, il semble que plus un auteur sera par son écriture en rupture par rapport à la forme standard de son époque et moins il aura de chance de trouver un éditeur à son pied

¹² Que l'on songe par exemple à Cécile Beauvoir et son *Envie d'amour* chez Minuit, Christine Angot et son *Marché des amants* dans la mythique série « Fiction & Cie »...

¹³ Voir sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

¹⁴ Voir Pierre Jourde, *Carnets d'un voyageur zoulou dans les banlieues en feu*, Paris, Gallimard, 2007, et François Bégaudeau, Arno Bertina, Olivier Rohe, *Une année en France, Référendum, banlieues, CPE*, Paris, Gallimard, 2007.

ou à ses pieds. Mais — et c'est aussi la force du système-livre en France — il reste suffisamment de très beaux éditeurs, parfois un peu en marge, pour accueillir même les tentatives d'écriture les plus téméraires, que l'on songe à Mehdi Belhaj Kacem chez Tristram, ou Edouard Levé chez POL, le pire n'est jamais probable dans le monde du livre français. Et même les plus impubliables des écrits les plus novateurs peuvent éventuellement intéresser un François Bon qui en donnera peut-être une version numérique par Publie.net, les auteurs peuvent donc suivre fidèlement la voie qui leur semble être la leur et espérer trouver des relais, des médias, des passeurs pour les faire connaître et les faire lire.

S'ils rencontrent le succès, ils peuvent alors espérer être récupérés par des maisons plus solides, sans que cela n'infléchisse leur manière d'écrire. Les succès au Goncourt de Jean Echenoz, de Pascal Quignard, de Lydie Salvayre, de Marie Ndiaye rappellent aux éditeurs commerciaux qu'en France il demeure ce qu'il est convenu d'appeler depuis Bourdieu une bonne volonté culturelle qui impose de rester ouvert à toute forme d'écriture un tant soit peu inventive ou inattendue. Non que Jean-Claude Lattès puisse publier avec chaleur les œuvres complètes de Jean Ricardou mais, assurément, en France, aujourd'hui, toute œuvre de création riche trouve une maison pour l'accueillir. Les éditeurs qui ont vu l'incroyable succès de *La Première Gorgée de bière* ont compris qu'il leur fallait se méfier des idées reçues et miser aussi à l'occasion sur des formes hybrides qui peuvent plaire. Raison pour laquelle les auteurs peuvent aller parfois publier là où les attend le moins — certains se souviennent peut-être d'un canular sur une radio généraliste où l'on avait annoncé un premier roman d'un certain Jean-Pierre Foucault... aux Editions de Minuit. Il est vrai que c'était un 1^{er} avril. Mais la chose avait pu un instant paraître presque crédible... (La maison Le Seuil qui publie Tom Hanks en 2017 n'essaie-t-elle pas de nous faire croire que l'acteur est aussi écrivain ? Depuis que Bob Dylan a eu le prix Nobel de littérature, tout est possible...)

Il a été ici question, il est vrai, de poétiques romanesques mouvantes bien plus que d'écritures en révolution. Il est vraiment douteux qu'un éditeur puisse faire modifier en profondeur le sens de la phrase d'un auteur. Céline n'a cessé d'aller plus loin dans la pratique d'une langue toujours plus syncopée, inventée, hachée, le passage chez Gallimard n'y a été pour rien. On n'imagine pas un instant les équipes de la rue Sébastien-Bottin essayer de conseiller quelques corrections à l'irascible reclus de Meudon, elles eussent été bien reçues. Dans le domaine du roman commercial, c'est l'efficacité du texte qui importe et tout est impitoyablement retravaillé pour ne surtout pas ralentir le rythme de la lecture et prendre le risque de perdre le lecteur en chemin. Dans l'édition de création, à rebours, le texte est publié pour son écriture, cela n'a pas de sens de vouloir l'inscrire au programme pour en faire ensuite modifier la forme. A quoi bon dire oui à Virginie Despentes si c'est pour l'inviter aussitôt à essayer de s'inspirer de Chateaubriand ? On sait que POL par exemple refuse catégoriquement de se montrer trop interventionniste avec les auteurs. Un Jérôme Lindon a pu se permettre quelques remarques stylistiques comme le raconte Echenoz, notamment sur la préférence du singulier sur le pluriel, par exemple, on doute que cela ait jamais pu faire modifier en profondeur le sens de la phrase chez les auteurs de Minuit¹⁵.

Les écrivains dans leurs évolutions stylistiques sont bien plus sous l'influence de leurs propres lectures et de ce qu'ils pensent être la force de leurs phrases. Lindon, encore lui,

¹⁵ Voir Jean Echenoz, *Jérôme Lindon*, Paris, Minuit, 2001.

conseillait à Beckett de ne surtout pas lire les journaux pour que sa syntaxe ne fût pas contaminée par la novlangue de son époque et que ses œuvres ne fussent pas gâtées par d'éventuelles considérations liées à l'actualité. Il ne fait aucun doute que les médias de masse et le net enserrent aujourd'hui les auteurs dont les phrases sont bien plus nourries que jadis de la langue de tous et des échos du brouhaha médiatique. Beaucoup d'auteurs en jouent comme Houellebecq et tiennent à en faire le cœur de leur œuvre. Une chose est sûre : les frontières entre la littérature de création et la littérature de fabrication se brouillent de plus en plus y compris sur le plan stylistique. Les éditeurs, quels qu'ils soient, veulent une langue accessible pour le public qu'ils visent, une langue qui ne fasse ni écran ni barrage¹⁶. A l'heure où les identités éditoriales se diffractent tout devient possible, du roman de gare chez POL, du roman audacieux chez tel éditeur grand public, les lecteurs comme les auteurs ne savent plus à quel saint se vouer. En hyperdémocratie l'écriture se fait à la fois plus libre et en même temps de plus en plus soumise à cet impératif de plaire aux lecteurs devenus juges sur les plateformes de vente et les réseaux sociaux, les éditeurs ne peuvent être que tentés de faire remonter toujours plus auprès des auteurs ce qu'ils croient être les goûts sinon les exigences du public. En ce sens, semble-t-il, le style des écrivains ne peut être que de plus en plus influencé par leur époque, l'idée qu'ils se font de leur lectorat, quels que soient le discours et les suggestions des éditeurs. L'œuvre est ouverte, certes, mais dans un monde de plus en plus gouverné par l'argent. La concentration de l'édition s'accompagne aussi d'effets dans le domaine de l'écriture. A voir la mine réjouie de ceux qui vendent fort leur production il ne semble pas que cela leur pose problème. Et puisque Guillaume Musso vient de trahir le groupe Editis pour le groupe Hachette¹⁷ — XO pour Calmann-Lévy —, on peut déjà présumer que ce changement ne sera surtout pas un changement de style — on ne change pas une équipe qui gagne.

Olivier Bessard-Banquy

¹⁶ Voir Olivier Bessard-Banquy, *L'Industrie des lettres*, op. cit.

¹⁷ Voir le texte de *L'Express* sur les motifs de cette trahison, Paris, 16 octobre 2017, disponible en ligne, https://www.lexpress.fr/culture/edition-la-verite-sur-le-transfert-de-guillaume-musso_1952238.html.