

« Si nous étions une douzaine de maisons en France à savoir faire des livres correctement, la réputation d'Allia, son succès, ne seraient pas les mêmes... »

Entretien avec Gérard Berréby

Directeur-fondateur des éditions Allia, d'inspiration situationniste, Gérard Berréby a publié des textes anciens de l'Arétin, Casanova ou Pierre Louÿs avant de révéler de jeunes auteurs comme Grégoire Bouillier ou Valérie Mréjen.

Allia est une petite maison, jeune, vantée pour la tenue de ses textes et la qualité de ses livres. Puisque vous avez choisi de faire figurer sur votre catalogue une phrase de Baudelaire (« Le livre doit être jugé dans son ensemble et alors il en ressort une terrible moralité »), on a envie de vous prendre au mot et de vous demander de revenir sur les choix que vous avez faits, éditoriaux et graphiques, pendant ces vingt-cinq années d'activité. Vous êtes souvent associé à un certain héritage situationniste dont l'une des caractéristiques est de mettre en adéquation les idées et les actes. Peut-on revenir sur les années qui ont précédé Allia, votre formation, et la façon dont vous avez abordé les livres ?

Je n'ai pas de formation spécifique, je n'ai pas fait d'études universitaires, je n'ai pas travaillé dans l'édition et je ne viens pas d'une famille intellectuelle et cultivée. Je ne suis issu d'aucun milieu en rapport avec ce que je fais aujourd'hui, ce qui explique sans doute ma façon de faire les choses, de bousculer les us et coutumes. Tout ce qui existait, à l'époque des débuts d'Allia, me semblait nul et sans intérêt. J'ai pensé, comme lorsqu'on est jeune et fougueux, que j'allais arriver tel un chevalier blanc et créer une maison d'édition géniale. Je n'ai eu que des complications parce que je ne savais rien faire, je n'étais pas du tout fait pour être chef d'entreprise, je ne savais pas ce que c'était que l'argent, je ne savais rien. J'ai appris sur le tas.

Pour autant, dans les dix ans qui précèdent la fondation d'Allia, on trouve déjà des choses qui vont être déterminantes, notamment le travail que vous avez réalisé sur les origines de l'Internationale situationniste¹, avec le désir de revenir aux sources et l'envie de rééditer des textes...

C'est vrai que dans le travail d'Allia, dans la démarche qui m'intéresse, il y a la pulsion du retour aux sources parce que rien ne vient jamais de nulle part, parce que tout a une histoire. Quand j'ai réalisé cette somme de documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste, en 1985, je ne savais pas comment faire un livre, mais il en fallait plus pour m'arrêter. J'ai décidé de monter une maison et de publier ce travail. Bien sûr le livre m'a posé d'énormes problèmes, j'avais oublié qu'on vivait dans un monde régi par le droit et l'économie. Mais au bout du compte je ne m'en suis pas trop mal sorti. (Si je publie un livre aujourd'hui et que je n'ai pas réglé les problèmes de droits, de contrats, avec la notoriété qui est la nôtre, je suis convoqué au tribunal tout de suite, l'amateurisme n'est plus possible...) À l'époque, j'étais très léger, ou inconséquent, mais je pense que c'est dans cette inconscience réelle que les choses vraies se font. Ce livre était très cher et très compliqué à réaliser, je n'avais pas de réseau de distribution, je travaillais dans un sous-sol, d'où les palettes ne bougeaient pas, parce que j'avais du mal à le vendre. Et quand finalement le volume a été épuisé, je ne pouvais pas le réimprimer pour des problèmes de droits très obscurs. C'était en quelque sorte un acte fondateur qui a marqué le début des études sur le mouvement situationniste. J'ai fait un livre dans lequel il n'y a pratiquement pas de texte, j'ai publié des documents à l'état brut comme pour dire : « Débrouillez-vous, faites votre propre histoire tout seuls. »

Vous alliez, contre une certaine tendance du situationnisme, réécrire son histoire...

Tout à fait. J'étais sensible à ce courant, à ces publications, je me sentais proche des situationnistes. Mais je ne les connaissais pas et, comme il y avait cette aura autour

¹ Documents relatifs à la fondation de l'internationale situationniste, 1948-1957, Paris : Allia, 1985.

d'eux, je me suis dit que j'allais faire les choses tout seul. J'ai trouvé tous les documents que personne ne connaissait, qui n'étaient pas en bibliothèque puisque, vous l'imaginez bien, quand les situationnistes rédigeaient des tracts, ils ne se souciaient pas d'en envoyer quelques-uns au dépôt légal ! Il m'a fallu trouver ceux qui avaient ces documents. J'ai donc voyagé et rencontré un certain nombre de personnes qui m'ont permis de faire ce livre. Les situationnistes se gardaient bien de publier tous ces textes et ce n'est pas pour rien que, quelques mois après la publication des documents, est parue chez Lebovici la réédition de la revue *Potlatch*, validée par une préface de « Dieu le père » lui-même, c'était une manière de déconsidérer mon travail.

Votre livre n'avait pas reçu l'imprimatur...

Non, il ne l'a pas reçue parce que je ne l'ai pas demandée, parce que je ne demande jamais rien. Je fais ce que je veux. Nous risquons d'avoir un procès pour un journal intime écrit par un écrivain tchèque, Jan Zabrana, dont nous avons publié la traduction. Une femme s'estime diffamée et demande de modifier le texte en conséquence, ma réponse a été catégorique, c'est impossible. Si le tribunal lui donne raison, le livre sera pilonné, c'est tout.

Il est resté chez vous quelque chose de cette démarche du « document brut » puisque les éditions Allia pratiquent assez peu le commentaire, il y a peu d'appareils critiques dans vos livres...

Oui, cela m'ennuie que l'on formate les livres et consacre les universitaires. Même pour des textes relativement ardues comme les *900 Conclusions* de Pic de la Mirandole, la préface est réduite au minimum. Vieilles de cinq cents ans, ces *Conclusions* n'avaient jamais été traduites du latin en français. En général, dans ce genre de cas, un professeur de latin, philologue, arrivé à soixante-cinq ans, après avoir passé quarante ans de sa vie à travailler sur le sujet, donne une édition bilingue comme celle que nous avons publiée mais avec deux cents pages de notes et trois cents de préface. J'ai décidé de faire l'inverse, j'ai pris un philologue de vingt-neuf ans qui n'avait jamais rien fait à part une petite traduction de Marsile Ficin. On a discuté, on a regardé comment sont faites les éditions GF de textes classiques et on a décidé de faire le contraire. C'est comme cela que j'aime travailler. Quand je reçois une suggestion de quelqu'un qui veut traduire un texte et propose de donner une préface de la même longueur, je sais déjà que ce sera non. Non, parce que si l'on veut écrire un livre sur le livre, il faut le faire sous son propre nom et se débrouiller pour le faire publier.

C'est une démarche assez rare...

C'est ainsi que nous travaillons. Sauf exception qui ne se renouvellera plus, tous les auteurs contemporains dans le domaine de la littérature ou des essais sont des gens qui nous ont envoyé leur manuscrit par la poste. C'est de là que viennent Jean-François Billeter, Michel Bounan, Jordi Vidal, Hélène Frappat, Hélène Ling, Oliver Rohe... Je refuse les auteurs qui ont déjà publié des livres. Récemment encore j'ai refusé un auteur qui a publié cinq livres chez Gallimard, un autre qui en a donné trois au Seuil. Cela ne m'intéresse pas de faire du neuf avec du vieux. L'originalité, la vigueur dans l'écriture littéraire et critique seules retiennent notre attention. Le travail que l'on fait ici a une force, une portée conséquente. Des lecteurs, en librairie, nous font confiance et achètent nos nouveautés les yeux fermés. Ce lien que nous avons réussi à construire, c'est ce que nous avons de plus précieux. On en profite pour faire découvrir des inconnus, des premiers romans, des premiers essais. Cela peut paraître inconcevable mais Jean-François Billeter, éminent sinologue genevois loué dans les *Annales*, n'était pas publié avant d'arriver chez nous², si l'on excepte sa thèse parue chez Droz. Tout m'intéresse dans le métier d'éditeur, découvrir des auteurs comme savoir trouver les moyens de les imposer : aucun aspect du commerce du livre ne m'est étranger ou me rebute. Le choix d'un texte, la mise en forme du volume ont autant d'importance dans mon travail que l'énergie que je mets à faire connaître et vendre le livre une fois terminé. Il n'y a pas « le

² *Leçons sur Tchouang-tseu*, 2002 ; *Études sur Tchouang-tseu*, 2004 ; *Contre François Jullien*, 2006 ; *Chine trois fois muette*, 2000.

grand méchant capital » d'un côté et le petit éditeur forcément génial de l'autre. Il n'y a que des éditeurs qui publient et qui se donnent ou non les moyens de faire connaître leur production.

Le monde du livre est à la fois très industriel et très artisanal...

Voici comment les choses se passent économiquement pour nous. Je signe un contrat avec un auteur, je ne verse pas d'à-valoir. Au bout d'un an, un auteur a vendu 1 724 exemplaires de son livre, il touche 10%, un autre a vendu 32 000 exemplaires, il touche 32 000 fois 10 % du prix de vente. Dans le cas des traductions, on signe un contrat, on règle le travail qui a été commandé par la maison. On règle les auteurs, les traducteurs, l'imprimerie, le personnel qui travaille ici, trois personnes, moi compris, on règle les collaborateurs, les charges, c'est-à-dire l'électricité, le chauffage, tout ce qu'il faut pour que la structure fonctionne. Il n'y a pas de secret, il faut vendre des livres pour faire rentrer l'argent qui permet de payer les salaires et les factures. Je suis en relation quotidienne avec mon distributeur qui sait très bien que je suis de très près tous les livres que je publie. Je suis responsable de tout et je veille à ce que nos livres soient visibles en librairie.

Qu'est-ce qui vous a fait choisir non seulement ces textes-là mais aussi la manière dont vous les avez fabriqués ?

Rien, jamais ne vient de nulle part. Quand on se lance, si on n'a pas une vision claire des choses, on n'existe pas. Le texte était certes primordial à mes yeux mais ce n'était pas une raison pour me désintéresser de la forme et faire du livre un torchon. Quand j'ai lancé Allia, j'étais lecteur et je trouvais tout très mauvais. Peu de choses trouvaient grâce à mes yeux. (Et encore aujourd'hui...) J'avais un souci esthétique mais je n'avais pas de formation ou d'expérience. Heureusement, l'œil s'éduque. Quand on prend les premiers livres que j'ai réalisés et qu'on les compare à ceux que je publie aujourd'hui, il y a une très grande évolution. Je me suis fait la main sur les quinze premiers livres. Par ailleurs, la maison fonctionne à deux têtes pour la création graphique. Je suis responsable de la conception intérieure des livres de toutes les collections et Patrick Lébédoff, graphiste de métier, est responsable de la création artistique des couvertures. Il a fait la première couverture des éditions Allia et il a fait celles des livres qui viennent de paraître ; il a conçu toutes les couvertures de la maison alors que souvent, dans l'édition, quand il y a un problème ou qu'une série ne marche pas, on vire le graphiste pour en prendre un autre et changer l'habillage. Comme si un mauvais concept éditorial pouvait être sauvé par l'emballage !

Fait plutôt rare, vous avez aussi publié un livre sur la typographie, signé d'un des plus grands noms dans ce domaine, Jan Tschichold. On sent à certains détails, qui peuvent sembler minuscules, que la typographie ne vous est pas indifférente. Par exemple, le premier paragraphe dans vos livres n'a jamais d'alinéa, cette question fait d'ailleurs l'objet d'un passage chez Tschichold. Ce genre de choses ne s'invente pas...

C'est assez simple, si vous voulez faire quelque chose, réussir à publier de beaux livres, vous devez vous donner les moyens de le faire. En effet, l'absence d'alinéa dans le premier paragraphe, cela ne s'invente pas. De même, le sens de l'interlignage, de l'interlettrage, l'usage des petites capitales...

Ou l'utilisation du Plantin qui est devenue quasi systématique chez vous...

A force de lectures, je suis parvenu à la conclusion que l'œil fatigue quand le texte est en noir sur du blanc, je me suis dit qu'il valait mieux imprimer sur du papier ivoire. (Les gens ont dû penser que j'étais riche comme Crésus et que je m'offrais un papier de grand luxe, mais non ! Le papier que nous utilisons n'est pas plus cher qu'un papier blanc classique.) Or le Garamond, imprimé sur du papier blanc comme sur du papier ivoire, me paraît un peu trop maigre. Le Plantin a une graisse qui semble bien plus juste ou équilibrée. De la même manière, à l'usage, il m'est apparu que la justification d'une ligne ne peut dépasser 90 mm ; si l'on va au-delà, une fois en bout de ligne, le lecteur est perdu, je le vois moi-même quand je lis des livres. Donc je ne fais que mettre en

pratique, dans mon métier d'éditeur, ce que je ressens en tant que lecteur. Je tâtonne, je travaille de manière empirique. Une chose est sûre : nos livres sortent du lot parce que les autres éditeurs ne savent pas ou plus faire des livres dignes de ce nom. Si nous étions une douzaine de maisons en France à savoir faire des livres correctement, la réputation d'Allia, son succès, ne seraient pas les mêmes...

Vous avez des exigences esthétiques qui ne sont plus très courantes : cahiers cousus de 16 ou 32 pages, papier ivoire, rabat de couverture... On se demande comment vous faites, tout cela doit coûter cher ?

C'est très simple, je fais avec l'argent qu'il y a sur le compte en banque de la maison. Cet argent provient de ce que me verse mon distributeur sous forme de traites et qui correspond aux ventes des livres d'Allia, c'est tout. Mais c'est vrai que j'ai appris à savoir acheter, à savoir discuter les prix. Je demande des devis à droite, à gauche, et je choisis le meilleur fournisseur au meilleur prix.

Pourtant, en 1997, le Journal de Boris Vildé, tiré sur un papier blanc, n'est pas cousu mais collé. Giuseppe Rensi, La Philosophie de l'absurde : papier blanc, volume collé. Bernard Lazare, Juifs et Antisémites : cousu mais papier de piètre qualité. Est-ce que c'étaient là des expérimentations ? Est-ce que vous manquiez d'argent ?

Vous savez, quand on travaille, il y a ce que l'on appelle « les accidents ». Un imprimeur doit imprimer tel livre et voilà ce qu'il a comme papier, un papier de mauvaise qualité. À l'arrivée, je refuse de payer et j'obtiens des ristournes. Il arrive en effet que certains imprimeurs se permettent de prendre un papier à la place d'un autre, c'est ce qui s'est passé pour les livres en question. Ce n'était pas du tout en raison d'une crise interne. La crise, je l'ai connue en 1995 quand j'ai eu l'idée de lancer la petite collection. Les livres ne se vendaient pas du tout, l'argent ne rentrait plus, impossible de payer le loyer, les salaires...

C'est curieux parce qu'on a l'impression qu'en 1995, malgré vos difficultés, il y a une forme qui se stabilise : une certaine idée de perfection, une manière de composer les pages de garde, l'apparition de la marque d'éditeur avec sa devise en latin, le choix du Plantin, la création de la petite collection... D'ailleurs, ces petits livres, même s'ils forment une collection à part entière, font en grande partie l'image d'Allia...

Quand la petite collection a été créée, ce genre de livres n'existait pas, des petits volumes, des textes brefs, très élégants, pas chers du tout, avec des auteurs comme Marx, Casanova ou Adorno. Le pari était loin d'être gagné. Il a fallu dix ans de travail, en tâtonnant, pour donner du corps, de la chair, à cette collection. Les livres, une fois épuisés, sont réimprimés et restent au catalogue. On a avancé comme cela, cahin-caha, puis la réussite est arrivée.

Cela signifie que le succès a commencé à venir au moment où vous étiez au cœur de la tourmente ?

C'est quand tout est désespéré qu'il faut avoir confiance en la vie. On était au plus mal, je devais payer un imprimeur, ce que j'étais dans l'incapacité de faire. On rentrait dans un processus de liquidation judiciaire et c'est à ce moment-là qu'on a rebondi en lançant la petite collection. Ça a commencé avec *La Paresse comme vérité effective de l'homme* de Kazimir Malevitch. Je m'étais fâché avec Patrick Lébédéff et c'était la première couverture que je devais faire sans lui. Un ami peintre, pragois, l'avait réalisée pour nous. Patrick Lébédéff passe au Salon du livre, je lui dis que pour la première fois je vais envoyer au tirage un livre dont il n'a pas signé la couverture, il demande à la voir, je la lui montre. « Tu ne peux pas imprimer cela, me dit-il. Il te la faut pour quand ? — Demain. — OK, je m'en charge. » Il a été génial : il a simplement mis un carré noir. On s'est réconcilié. Et sans que l'on fasse la moindre démarche, tous les libraires ont pris le livre et l'ont posé près de la caisse. C'est ainsi que la série a été lancée. C'est important que le premier titre d'une collection marche. Ensuite, on a multiplié les volumes. Le grand tournant est arrivé quand on a commencé à publier des contemporains, des romans, quand on a eu le prix de Flore avec Grégoire Bouillier pour *Rapport sur moi*.

Quand on voit votre catalogue, on imagine un comité éditorial chez Allia...

Que beaucoup de maisons nous envie ! C'est une blague. En fait de comité, c'est très informel. Par exemple, Greil Marcus me conseille de publier Nik Cohn ; un ami italien, Sanguinetti, me parle de Leopardi, qui n'a jamais été publié en France ou très peu, alors, je commence à publier un texte ou deux, puis je décide d'aller plus loin et de faire les œuvres complètes, etc. Aujourd'hui, par courrier, par téléphone, par courrier électronique, c'est un vrai comité éditorial qui travaille pour Allia. Parfois, ce sont des gens que je ne connais même pas. Je lis énormément de choses, je découvre des sujets neufs, on me parle d'un auteur, quelqu'un me fait une note de lecture, on me traduit vingt pages, ensuite je me décide. Il y a des têtes chercheuses partout. C'est très encourageant parce que c'est le signe que notre activité parle aux gens. Les éditeurs ont abandonné ce principe de l'unité d'un catalogue, c'est tant pis pour eux. Pourquoi les gens viennent-ils spontanément nous proposer des projets ? Parce qu'ils sentent de l'extérieur qu'il y a cette cohérence dans notre travail. Ils veulent nous aider à aller plus loin et participer à cette aventure. Bien sûr, tous les projets qui nous sont présentés ne sont pas réalisables mais ce bouillon de culture a quelque chose de génial. Parce que si original ou si curieux que je puisse être, je ne peux m'intéresser à tout et tout connaître.

Revenons aux questions typographiques si vous le voulez bien. Lipstick Traces : une histoire secrète du XXe siècle de Greil Marcus, que vous avez publié en 1998, ne ressemble pas aux livres sur le rock disponibles jusque là chez d'autres éditeurs. Dans sa forme, il est très classique, composé en Caslon, alors même qu'il y est question d'avant-garde. Vous aimez jouer avec les paradoxes...

C'est tout à fait délibéré. Quand je publie un livre sur le mouvement punk, on met une couleur jaune, on met la couleur des disques des Sex Pistols, ce sont des clin d'œil, mais je tiens à ce que la forme soit très classique, parce que la page doit être solide, avoir de vrais blancs, ne pas tomber.

Dans votre catalogue, vous avez d'ailleurs classé Tschichold dans la catégorie « Désillusion et désengagement ». Or Tschichold a eu un parcours assez singulier, passant de l'avant-garde au classicisme...

C'est la preuve que notre classement a un sens...

Vos livres sont aussi très nus, sans grand détail sur les auteurs ou les traducteurs...

C'est un style. Par exemple, quand on publie un premier roman, on dit : « Untel est né en 1974, Machin est son premier livre », point. J'aime bien les choses comme cela, qu'est-ce que vous voulez que je fasse de plus ? Que c'est un roman des plus importants de l'année ou de sa génération ? Les quatrièmes de couverture sont contre-productives. Quand on dit « Attention talent », le public pense confusément « Attention arnaque ». Il faut être en phase avec son époque. Le problème du prix est devenu déterminant. Si je sors une collection à 6,10 euros, ce n'est pas parce que je suis un bon Samaritain. Je le fais parce que j'ai bien compris que les gens ont des difficultés à dépenser de l'argent pour acquérir des livres.

Qu'est-ce qui vous a influencé quand vous vous êtes lancé dans l'édition ?

Je regardais tout ce qui se publiait, partout. Au moment où j'ai monté Allia, j'étais sensible à une certaine orientation des éditions Plasma, des éditions Champ libre, et puis je me nourrissais de livres qui étaient publiés chez Gallimard, chez Bourgois. Mais je ne voulais pas, quand j'ai démarré, de cet éclectisme sans colonne vertébrale. Chez nous, il y a une vision d'ensemble. Il y a une vision de la littérature et de la pensée contemporaines, il y a une vision de la pensée classique, il y a une vision politique. Presque tous les livres que j'ai publiés auraient pu l'être ailleurs, mais nulle part tous ensemble. C'est ce qui fait la spécificité d'Allia. Et puis, il y a une chose dont je suis très fier, c'est que j'ai initié les livres à petits prix, je veux dire « de vrais livres », avec de vrais contenus, des contemporains, des classiques. Après nous, tout le monde s'y est mis ;

quand on a commencé, en 1995, avec la petite collection, on était les seuls à publier des textes comme ceux de Marsile Ficin à 6 euros.

Revenons à vos débuts, à votre formation typographique, si vous le voulez bien...

J'ai lu des textes sur la typographie dont je n'ai pas appliqué les préceptes au pied de la lettre. J'ai regardé à la loupe des milliers de livres en Allemagne, en Italie, en Angleterre. Dans les imprimeries, j'ai écouté tout ce qu'on m'a dit. Et c'est à partir de tout cela que je me suis bâti ma propre culture typographique. J'ai essayé de marier le classicisme de la composition intérieure avec la liberté, la fantaisie de la création de couverture. Il y a comme un contraste entre les deux. J'y tiens beaucoup. Au début j'utilisais différentes polices de caractère et puis finalement j'ai décidé de ne plus recourir qu'au Plantin.

Au début, vous utilisiez beaucoup le Garamond ?

Oui, du Garamond, parfois aussi du Caslon, j'ai utilisé différentes polices et puis j'ai décidé de rester fidèle au Plantin qui, bien composé, m'a semblé offrir une lisibilité idéale. Je ne travaille pas pour des bibliophiles ou pour des amateurs de typographie. Cela ne me dérange pas si le lecteur ne voit pas le travail qui a été fait pour rendre sa lecture agréable. Mais s'il le note et se dit que le texte intéressant qu'il est en train de lire est servi par une maquette qui repose l'œil, alors je suis très content. Au début, au niveau du choix des typographies, du nombre de signes par ligne, de l'interlignage, on a tâtonné. Puis on a ajusté. Aujourd'hui la forme ne bouge quasi plus. Tout est fait en interne, ce qui est bien plus pratique pour contrôler au mieux la réalisation des fichiers pour l'imprimeur. Quand le travail est fait à l'extérieur, on ne peut pas intervenir tout au long du traitement informatique. Qui plus est, faire refaire un travail, ou simplement corriger ce qui doit l'être, en externe, coûte de l'argent, on est contraint de se limiter dans ses demandes, le travail dans ce cas ne peut être parfait.

On entend pourtant dire souvent qu'avec la PAO la typo tombe en quenouille...

Ce n'est pas tout à fait faux. Le pire et le meilleur sont possibles avec la PAO. Pour ce qui est des espaces entre les mots, par exemple, il est possible de laisser les espaces un peu aléatoires réglés par le logiciel ou bien d'essayer de les affiner, paragraphe par paragraphe, pour éviter d'avoir des blancs trop irréguliers ou disgracieux voire des lézardes. Tout est possible, la PAO n'est qu'un moyen de faire le livre ; ce qui compte, c'est de savoir ce que l'on veut et de se donner les moyens de l'obtenir. Quant à moi, je ne laisse pas mon maquettiste faire la loi chez moi, je ne laisse pas non plus mon imprimeur me dire ce que je dois faire. L'éditeur est un chef de chantier en lien avec les différents corps de métier, il fait faire ce qu'il veut à ses différents fournisseurs parce que c'est lui le client, parce que c'est lui qui paie les factures.

Beaucoup de choses ont changé depuis le début ?

Oui, parfois on a envie de briser le train-train quotidien et d'essayer autre chose. A un moment Patrick Lébédéff a fait des couvertures beiges, marrons, couleur terre. Tout cela faisait chocolat, tarte à la crème ; c'était superbe mais vraiment je n'en pouvais plus. Je me suis dit qu'il fallait briser cette harmonie avec une couleur pétante ou fluorescente. Comme Patrick Lébédéff déteste le vert, je lui ai dit qu'on allait faire une couverture verte ! Bref, on s'amuse, on se provoque, on se taquine. Parfois on se relâche, mais la rigueur ne nous abandonne jamais. L'obsession du beau nous anime, l'obsession de donner au lecteur quelque chose qui ait de la tenue ou de l'allure.

Le travail avec Patrick Lébédéff a commencé dès le premier livre ?

Patrick Lébédéff est très bon ; plus le temps passe et plus il fait dans l'épure, dans la simplicité ; vu de l'extérieur cela semble facile et pourtant non. C'est un artiste, c'est quelqu'un avec qui j'ai d'excellents rapports, très difficiles, je ne touche pas un seul élément de ses couvertures mais cela ne veut pas dire que j'accepte tout ce qu'il fait. Au début, il travaillait dans un cabinet de graphistes, c'était un peu une star. Moi j'arrivais, j'étais inconnu, sans un sou. Pendant longtemps Patrick a travaillé gratuitement pour les éditions Allia. Le travail a évolué mais dans une certaine continuité. On reconnaît le

travail de Patrick Lébédéff sur une table de librairie, c'est une certitude. Il a donné une identité visuelle à la maison. C'est notre bien le plus précieux. Il n'était pas question, au moment où j'ai lancé la maison, que cette identité soit du type Gallimard avec une collection blanche. Non, on fait des couvertures avec des illustrations, de la typographie, en variant à l'infini toujours dans le même esprit. Le travail de Patrick Lébédéff est une des rares créations graphiques dont l'identité est mouvante et pourtant immuable. Il utilise beaucoup l'Optima, s'en éloigne, y revient. On utilise parfois, en couverture, un caractère bâton plus petit, plus gras. C'est l'influence de l'intérieur sur l'extérieur, sans doute, le Plantin est un peu gras, très noir.

N'êtes-vous pas de plus en plus tenté par l'illustration ?

Au départ je voulais faire un corbillard, un cercueil, quelque chose de figé, et puis j'ai évolué. Il ne faut pas avoir peur de la photographie. L'illustration ne doit pas forcément coller au contenu, elle peut être là pour attirer l'attention et conduire le lecteur potentiel à regarder l'intérieur.

Revenons à la petite collection et à son économie. Si cela marche pour vous, cela doit pouvoir marcher pour d'autres. Pourquoi aucun autre éditeur ne fait des livres aussi beaux que les vôtres pour six euros ? Les frais de fabrication du volume ne doivent pas dépasser les 20 % du prix de vente, l'auteur a 10 %, le libraire 30 à 35 %, le diffuseur-distributeur environ 20 %, la TVA est de 5,5 %... Qu'est-ce qui reste in fine ? Quelque chose comme 0,95 centimes ?

Oui, c'est à peu près cela. C'est une petite économie. Le secret, c'est simplement que je m'occupe moi-même de la politique d'achat et que je suis un bon acheteur. Je ne reçois pas d'argent d'un service de renseignement du Moyen-Orient ou du Vatican, la petite collection d'Allia n'est pas une opération de blanchiment d'argent, j'ai eu trois contrôles fiscaux et je n'ai pas eu de redressements si j'excepte des petites choses dérisoires dues à une méconnaissance de la gestion comptable, tout est en règle et la maison n'a rien à se reprocher. Je ne dis pas qu'on ne peut pas payer moins que moi pour la fabrication de livres comme ceux que je fais mais je demande à voir. En France les éditeurs ont trop facilement l'habitude d'aller chez les trois ou quatre gros imprimeurs qui roulent des livres en noir. Pour ma part, cela ne me dérange pas du tout d'aller travailler à l'étranger. Cela fait quelques années déjà que mes livres sont imprimés en Italie. Les Français sont trop formalistes ; quand vous travaillez avec un imprimeur comme Darantière, des techniciens au sein de l'imprimerie viennent vous dire comment faire les choses ; cela n'est pas possible pour moi. J'ai des exigences de format, de couleur, de tout. Les techniciens veulent vous dicter votre conduite, ils font des livres pour Le Seuil, pour Gallimard, « vous êtes qui, vous ? ». Eh bien, je ne suis personne mais le travail qui est fait en France ne me convient pas, je fais donc imprimer mes livres ailleurs.

Pendant des années vous avez quand même travaillé avec une bonne imprimerie en France ?

Oui, j'ai trouvé une bonne imprimerie en région parisienne, la Sagim, mais elle a malheureusement fait faillite. Elle a été rachetée par un Français avec des capitaux italiens mais on ne s'est pas entendu parce que la nouvelle direction a voulu augmenter ses prix de façon conséquente. Cet imprimeur avait eu jusque-là l'intelligence de comprendre qu'en imprimant mes livres et en me faisant des petites fleurs sur les tarifs il se faisait une excellente promotion : son service commercial recevait beaucoup de demandes de maisons parisiennes parce que nos livres étaient roulés chez eux, les éditeurs étant suffisamment bêtes pour penser que c'est l'imprimeur qui fait la beauté d'un livre. En réalité le même imprimeur peut réaliser de très beaux livres et des livres innommables. Celui qui fait la beauté d'un livre, c'est celui qui le conçoit et le réalise, c'est celui qui montre à son imprimeur comment il doit faire. Des éditeurs sont allés voir mon imprimeur en disant qu'ils voulaient faire la même chose que moi, le parasitisme est une vraie plaie dans ce métier. C'est pour cela que je suis parti en Italie et que je ne marque plus le nom de l'imprimeur à la fin de mes volumes.

Reparlons un peu de votre papier...

Il ne coûte pas plus cher qu'un autre ! Pour bien aménager un appartement, le rendre charmant, il faut juste avoir l'œil, être curieux et savoir dégoter de beaux meubles pas trop chers. Pour faire beau, on n'est pas obligé de se ruiner. Ce que je souhaite, par-dessus tout, c'est que le livre soit souple. Prenez les volumes des éditions Gallimard, par exemple, la plupart du temps ils sont raides. Le papier que nous utilisons chez Allia ne nous est pas tombé dessus, un beau jour, par miracle, il a fallu aller le chercher, on ne l'a pas trouvé tout de suite. On invente dans tous les domaines, tout le temps. Si un commercial d'une papeterie vient voir un éditeur qui lui dit : « c'est cette qualité de papier que je veux, débrouillez-vous pour y parvenir », eh bien le papetier se débrouille en effet parce qu'il y a un marché à la clé, c'est-à-dire une certaine quantité de livres, non négligeable, imprimés à l'année. Je suis exigeant dans tous les domaines, je ne laisse rien passer, je suis intraitable, je discute, je conteste. Quand les gens travaillent pour Allia, quelque part, sur des machines, ils savent que telle ou telle chose ne passera pas. Tout le monde fait des bêtises, mais celui qui en fait sur sa machine et qui sait que le livre doit être publié sous la marque Allia se dit simplement : « OK, on refait ». Ils savent qu'on a l'œil. Cette exigence, nous l'avons aussi dans notre gestion économique. Prenons les chiffres, si vous le voulez bien, j'ai ceux de 2006 sous les yeux. Samson Raphaelson, *Amitié*. Le jour de sa sortie, le distributeur a mis en place 1070 exemplaires dans toute la France. Jusqu'à hier, on en a vendu 2100 exemplaires. La progression entre la mise en place et les ventes réelles est de 85 %, le prix de vente hors taxes est de 5,78 euros, le prix de revient unitaire, ce que cela nous coûte en droits, en traduction, en fabrication, etc., est de 94 centimes. Le tirage est de 3104 exemplaires. Je reçois du distributeur, sur 6,10 euros, 2,60 euros. Le seuil de rentabilité est de 1122 exemplaires. Je fais donc un bénéfice brut de 2 238 euros. Maintenant, prenons un exemple négatif. Dino Campana, *Les Champs orphiques*, traduit par David Bosc. Mise en place : 739 exemplaires. Vente effective : 1100. Progression du réassort : 46 %. A l'arrivée, j'en ai vendu 1100. Le seuil de rentabilité est de 1 218. Là-dessus, je perds en brut 313 euros. *Rapport secret du Pentagone sur le changement climatique*. Mise en place : 3 183 exemplaires. Ventes effectives : 9300 exemplaires. On gagne 14 000 euros. *De Pictura* de Leon Battista Alberti : le jour de sa sortie, le distributeur en a mis en place 1 128 exemplaires, on en est à 1800 exemplaires, le seuil de rentabilité est à 1 132 exemplaires, traduction et fabrication comprises. *Anthropologie*, le premier roman d'Éric Chauvier à 6,10 euros : 4 900 exemplaires vendus. *Ars Grammatica* de David Bessis, 2 400 exemplaires vendus. *Les Vies silencieuses de Samuel Beckett*, le premier essai de Nathalie Léger : 5 500 exemplaires. *Contre François Jullien* de Jean-François Billeter : 6400 exemplaires.

Tout cela sans jamais sacrifier la qualité...

Parce que je veux vendre mes livres le moins cher possible. Et j'en suis très fier. Quand un jeune auteur nous rejoint, pour être vendu à 6 ou 9 euros, il touche moins en droits d'auteur que si le livre était vendu 18 euros. Mais il a l'espoir de rencontrer bien plus directement son public... et donc de vendre plus à terme. Évidemment, le fait de vendre si peu cher ne plaît pas à tout le monde. Le distributeur comme le libraire font la tête, leur marge en valeur absolue est moins importante sur un livre à 6 euros que sur un livre vendu 60 euros.

Quel est le public d'Allia ?

Je ne sais trop, il est jeune, varié, curieux, sensible aux passerelles que l'on essaie de dresser entre les différents domaines de l'art, de la littérature et de la pensée. Certains de ceux qui ont acheté les *Miscellanées* de Ben Schott, vendues en France à 200 000 exemplaires, découvrent chez nous Marcel Schwob, Grégoire Bouiller ou Marsile Ficin. C'est en cela que ce qu'on fait a du sens.

Vous avez réussi un joli coup avec le livre de Ben Schott ...

Un éditeur comme nous qui tire un livre à 200 000 exemplaires généralement fait faillite. Beaucoup de maisons ne savent pas faire face à une situation comme celle-ci. Il faut payer des droits d'auteur pour 200 000 exemplaires et toutes les autres factures de

papier, d'impression, de façonnage... Si vous faites la fête tous les soirs, que vous déménagez pour des locaux plus vastes et que vous embauchez trois assistants en lançant plein de projets ruineux, il ne reste plus rien, vous êtes sur le sable. Ce livre a fait connaître Allia à des lecteurs qui n'avaient jamais feuilleté nos livres et j'en suis content. Il a été vendu dans les Carrefour, les centres Leclerc... Les grandes maisons ont grincé des dents. Elles emploient des personnes payées très cher pour repérer des best-sellers ! Mais personne n'a voulu faire celui-ci parce que c'était soi-disant trop anglo-saxon. Je l'ai acheté comme j'aurais acheté n'importe quel autre livre. J'ai dit à l'éditeur d'origine que 15 à 20 % du texte devaient être adaptés. J'ai trouvé face à moi des gens très ouverts, très civilisés. On a discuté et on s'est entendus.

Vous avez remplacé l'argot anglais par un argot belge...

Oui, le travail du traducteur, Boris Donné, a été déterminant, c'est lui qui a fait des recherches et proposé des équivalences... Quand on a sorti le livre, il n'y a eu aucune publicité, pas de cocktail de presse, pas de déjeuner de libraires, aucun investissement publicitaire. Alors, quand on me parle du « rouleau compresseur médiatique », cela me fait rire : il existe d'autres méthodes qui marchent. La qualité du travail finit toujours par payer. C'est sans aucun doute ce qui a fait notre succès.

Vous publiez des auteurs qui ne sont pas de farouches partisans du monde libéral, Allia a une image de maison de gauche. En même temps, « il faut être en phase avec son époque », dites-vous, utiliser les armes disponibles dans le monde d'aujourd'hui, capitaliste, régi par l'argent...

Je travaille avec le Virgin mégastore parce que les gens vont là pour acheter des livres. Les librairies prétendument littéraires où soi-disant il se passe quelque chose sont souvent des lieux morts. Je dirige une maison d'édition, qui est une société commerciale. Quand un auteur publie chez moi, ce n'est pas qu'il court après les ventes mais à tout le moins il espère que son travail rencontre un certain écho. Et l'écho, ce sont les lecteurs. Pour avoir des lecteurs, il faut se remuer, travailler avec un distributeur, le convaincre de construire un travail sur la durée afin que les livres soient visibles. Si les livres d'Allia ne sont pas visibles, il n'y aura personne pour les acheter. La question de savoir si on utilise ou non les outils ou les armes d'un système marchand ne se pose pas. Je dois acheter un papier qui coûte tant d'euros le kilo, il faut pouvoir payer. Si je fais fabriquer mon livre en France, cela me coûte une somme X, en Italie une somme X - 7, en Chine une somme X - 30 ; il n'y a pas d'idéologie là-dedans, ce sont des données brutes avec lesquelles il faut composer.

Vous seriez prêt à imprimer en Chine ?

Je ne me soucie pas d'imprimer en France, en Italie ou en Chine. L'impression est moins chère en Italie parce que les salaires sont plus bas qu'en France, les charges sociales aussi. Les imprimeurs ont donc des prix en conséquence. Moi, je suis un entrepreneur, je fais des livres où je peux les faire au meilleur prix.

Mais si vous faisiez des livres imprimés sur Cameron avec un dos collé ce serait encore moins cher !

Hors de question. C'est la facture qui doit être la plus basse possible, pas nos exigences esthétiques et techniques. Pour la réalisation des volumes comme pour tout le reste du travail éditorial il faut innover, réfléchir, trouver les bonnes solutions. J'ai une responsabilité : des gens me confient leurs livres. Il faut faire un travail de terrain, connaître les problèmes de la distribution, le travail des représentants, la chaîne de la librairie, se déplacer, parler avec les gens. En France, l'édition, la culture relèvent trop souvent de la martyrologie. Je ne supporte plus les professionnels qui pleurnichent et qui, pour expliquer leurs méventes, incriminent les grands groupes, la Star Ac, l'Internet, etc. Quand je dis qu'il faut être en phase avec son époque, je veux dire simplement que je fais des livres aujourd'hui, et non pas dans les années 60.

Est-ce que vous ne courez pas le risque d'être gadgétisé ou à la mode ?

Il paraît que, quand on est invité à dîner, c'est chic et sympa d'arriver avec un petit livre d'Allia à 6,10 euros, c'est ce que les gens me disent. Je vais vous dire, je n'en ai rien à faire. Je comprends bien que vous cherchez à me titiller, vous vous faites le porte-parole de ceux qui pensent que nos livres, dès lors qu'ils sont chez Virgin, sur des présentoirs, perdent de leur substance ou de leur contenu, qu'ils sont devenus des objets de mode, chics et pas chers. Mais la réalité du monde imprimé n'est pas celle-là. La Fnac représente plus de 25 % des ventes de livres en France. Quand je vends 10 000 exemplaires d'un livre, il y en a 2 500 qui sont vendus à la Fnac. Il y a des éditeurs qui refusent de mettre un code-barre sur leurs livres pour ne pas les dénaturer ou les dévaloriser. Tant pis, la Fnac le mettra pour eux, le livre ne peut échapper au monde marchand, c'est un produit, il n'est peut-être pas comme les autres objets manufacturés mais c'est un produit quand même. Quand je vais au Virgin de Barbès, je vois la tête des gens qui achètent des livres. Je n'ai aucun mépris pour ce public. Si quelque chose bouge dans la société, cela passera par eux.

Alors, cette « terrible moralité » ?...

Vous voyez bien... Comment se fait-il que ce soit les éditions Allia qui aient publié les œuvres complètes de Leopardi ? Comment se fait-il que parmi tous les auteurs contemporains que nous publions, pas un ne passe inaperçu ? C'est bien que nous avons acquis une certaine réputation, une certaine notoriété qui fait notre force. Dans l'année, j'ai réimprimé soixante-quatre titres anciens. Parce qu'il n'y en avait plus. Parce que les gens les avaient achetés. C'est cela qui nous permet toutes les audaces. Au début, nous avons eu un public de *happy few* qui trouvaient nos livres très bien. Mais je n'étais pas satisfait, je voulais sortir de ce ghetto. J'ai rendu la maison Allia publique sans jamais édulcorer son propos ou son exigence. Trop de gens aujourd'hui encore ont du mal à comprendre que l'on puisse être à la fois éditeur et gestionnaire. Tout ce travail de fabrication des livres, de même que le travail pour faire connaître la maison et ses auteurs, n'a jamais été séparé du contenu des livres. C'est une seule et même chose pour nous.