Este projeto internacional é coordenado por uma equipe franco-brasileira de pesquisadores da área de humanidades, ciências sociais, arte e literatura. Seu objetivo é produzir uma plataforma digital, com textos em quatro línguas, iluminando dinâmicas de circulação cultural transatlânticas e refletindo sobre seu papel no processo de globalização contemporâneo. Por meio de um conjunto de ensaios dedicados às relações culturais entre a Europa, a África e as Américas, o projeto desenvolve uma história conectada do espaço atlântico a partir do século XVIII.

Les racines parisiennes de l’édition pornographique états-unienne

Thibault Saillant - Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines

- Atlântico norte - Europa - América do Norte
- O espaço atlântico na globalização - A consolidação das culturas de massa

Jusqu'aux années 1950, Paris est un lieu de refuge et de production d’une littérature rejetée par la censure morale anglo-américaine. Ces œuvres traversent à nouveau l'Atlantique et assurent l'essor du marché du livre pornographique aux États-Unis au cours de la décennie suivante.

La distinction entre érotisme et pornographie fait l’objet d’une intarissable production de discours, marquée par une absence de consensus. Il apparaît néanmoins que la pornographie se rattache plus généralement à une vision négative de la représentation sexuelle, basée sur des oppositions entre l’artistique et le commercial, l’implicite et l’explicite, le féminin et le masculin ou encore l’esprit et le corps, et auxquelles peut s’ajouter une dimension de violence. Retracer les liens culturels entre Paris et l’édition pornographique états-unienne au xix^{e} siècle permet de saisir tant l’évolution économique que littéraire d’un genre éditorial qui progressivement s’autonomise et se professionnalise. Afin de marquer cette transformation qui voit le livre licencieux passer des caches secrètes des librairies à l’étalage public, nous avons choisi de qualifier les éditeurs dont il sera question, pour la période allant du début du xx^{e} siècle aux années 1940, de clandestins ou d’érotiques.

Bien que débattable, ce choix a pour mérite de ne pas amalgamer des catalogues divers, constitués de romans au contenu sexuel qui ne font montre d’aucune équivoque, mais aussi de traités sur la sexualité ou d’œuvres naturalistes et modernistes, soit des littératures aux aspirations distantes qu’un régime de répression fait se côtoyer. Mais il faut garder en mémoire que ces mêmes éditeurs étaient déjà, à cette époque, désignés comme pornographes par les instances de censure. Le terme de pornographie sera préférablement employé pour la période d’après-guerre, alors que plus en plus d’ouvrages atteignent un degré d’explicite qui manifeste d’une maturation du genre et de son économie. Ces livres alimentent ce que l’éditeur Maurice Girodias nommera le « marché de l’onanisme[1] », soit un espace marchand qui commercialise une littérature industrielle dont l’intention est essentiellement mercantile et guidée vers la satisfaction du lecteur amateur, qui, dans ce cadre, passe par la création d’un support à visée masturbatoire. Ce marché s’est aussi fait l’intermédiaire d’auteurs comme Vladimir Nabokov ou William Burroughs, dont les livres que nous citerons ne sauraient être qualifiés de pornographiques, mais dont la circulation s’est d’abord faite au travers des infrastructures de l’édition pornographique. C’est donc avant tout pour clarifier des stratégies d’éditeurs qui se réclament eux-mêmes de la pornographie et signifier leur appartenance à un écosystème propre que le terme sera mis en avant, sans pour autant refléter un jugement de valeur quant aux productions littéraires qui y sont diffusées.

Le péril pornographique

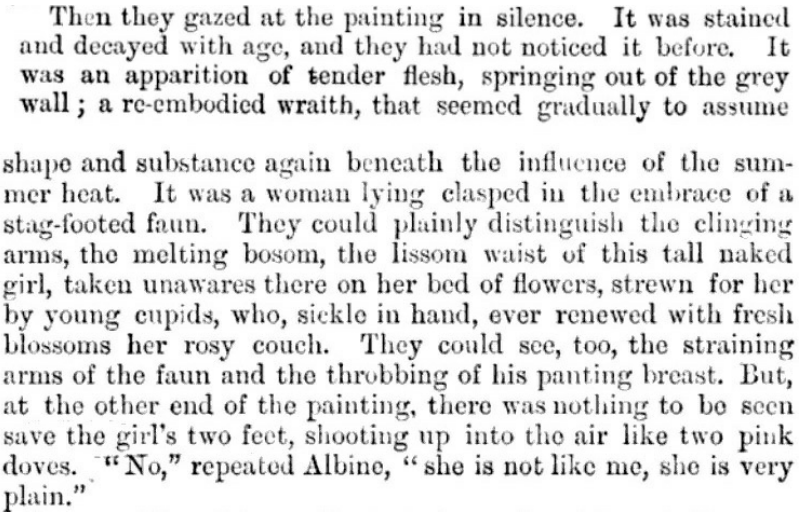
Au cours du xix^{e} siècle, en Europe comme aux États-Unis, l’imprimé se démocratise, sa diffusion augmente et son public s’étend, par effet conjoint de l’alphabétisation, de la croissance démographique et de la concentration des populations dans les zones urbaines. Cette nouvelle donne engendre des craintes parmi les autorités morales et

politiques. Elles s'inquiètent que les nouveaux lectorats, femmes, jeunesse et classes populaires, puissent être pervertis par le poison des « mauvaises lectures », séditieuses ou licencieuses, qui essaiment dans l'espace public. Naît ainsi le besoin d'accroître la surveillance de l'image et de l'écrit pour soustraire les masses aux influences contraires à l'ordre politique et économique, sous-tendu par l'hygiène et la discipline du corps social.

Durant la seconde moitié du xix[e] siècle, le Royaume-Uni et les États-Unis renforcent leur contrôle de la distribution, de la vente et de la possession d'objets et de publications qualifiées d'obscènes au travers d'un édifice législatif dont les pierres angulaires sont l'*Obscene Publications Act* (Royaume-Uni, 1857) et le *Comstock Act* (États-Unis, 1873). Les douanes et les postes deviennent les principales vigies morales de ces deux nations où l'acheminement et l'importation de tout imprimé licencieux sont désormais soumis aux sanctions pénales. Aux États-Unis, une partie des États instaure ses propres lois sur l'obscénité, qui viennent s'ajouter au texte fédéral. Cependant, aucun de ces textes ne définit clairement ce qu'est l'obscénité. Dans ces pays de *common law*, c'est au pouvoir judiciaire qu'on laisse le soin d'en spécifier les critères.

En 1868, au Royaume-Uni, lors de l'appel du procès *Regina v. Hicklin* devant la Court of Queens' Bench, le président du tribunal livre une interprétation de l'obscénité qui va être adoptée comme référence par la justice britannique et états-unienne pendant près d'un siècle. Le *Hicklin test*, ainsi qu'il fut nommé, stipule qu'il y a obscénité « dès lors que l'œuvre incriminée a tendance à dépraver et à corrompre ceux dont les esprits sont vulnérables à de telles influences immorales[2] ». Si elle demeure vague, cette définition permet de poser la relativité du concept de l'obscénité, dangereuse aux seuls « esprits vulnérables », qui, pour les pouvoirs de l'époque, prennent les traits de la femme, du peuple et de la jeunesse.

Jusqu'à l'après-guerre, tout créateur ou éditeur d'un livre suspect devait prouver qu'il pouvait être diffusé auprès de tous les publics, y compris ceux dits vulnérables. Ce sens confère une grande liberté de lecture aux autorités disciplinaires pour disqualifier des ouvrages de nature et d'ambition différentes. C'est ainsi que les romans naturalistes d'Émile Zola ou des classiques grecs et latins ont pu être condamnés ou interdits dans l'espace anglophone, en raison parfois d'un seul passage ou de quelques mots.



Then they gazed at the painting in silence. It was stained and decayed with age, and they had not noticed it before. It was an apparition of tender flesh, springing out of the grey wall; a re-embodied wraith, that seemed gradually to assume shape and substance again beneath the influence of the summer heat. It was a woman lying clasped in the embrace of a stag-footed faun. They could plainly distinguish the clinging arms, the melting bosom, the lissom waist of this tall naked girl, taken unawares there on her bed of flowers, strewn for her by young cupids, who, sickle in hand, ever renewed with fresh blossoms her rosy couch. They could see, too, the straining arms of the faun and the throbbing of his panting breast. But, at the other end of the painting, there was nothing to be seen save the girl's two feet, shooting up into the air like two pink doves. "No," repeated Albine, "she is not like me, she is very plain."

Un extrait de *La Faute de l'abbé Mouret* mis en avant comme preuve de l'obscénité du roman lors du procès de l'éditeur anglais de Zola, Henry Vizetelly, en 1889

Fonte : Émile Zola, Abbé Mouret's Transgression, Londres, Vizetelly & Co, 1886

Ces législations apparaissent au moment où se forme le sens contemporain de la pornographie. Ainsi que le fait remarquer l'historienne Lynn Hunt, « ce n'est que lorsque la culture de l'imprimé a permis aux masses d'avoir accès à l'écriture et à l'image que la pornographie a commencé à émerger comme un genre de représentation distinct[3] ». Auparavant réservé aux traités sur la prostitution, le terme vient progressivement désigner dans les dictionnaires la production artistique ou littéraire de sujets obscènes. Le besoin de créer une nouvelle catégorie de l'érotisme, obscène, donc corruptrice et interdite, répond au désir régulateur des instances politiques et morales.

L’invention du genre pornographique tient autant aux efforts de réglementation qu’au développement d’un marché de la licence qui, comme le reste de l’édition, s’engage dans la voie de l’industrialisation. À rebours de l’image corsetée à laquelle on associe la société victorienne, le xix^{e} siècle anglais est l’une des époques les plus prolifiques de la littérature érotique. Les travaux bibliographiques font état d’une production considérable, qui atteint son point culminant au dernier tiers de cette période[4]. Le renforcement des politiques de contrôle de l’imprimé en Grande-Bretagne vient progressivement affecter ce milieu à partir des années 1880, instaurant un climat de crainte parmi ses acteurs.

Internationalisation de l’édition clandestine

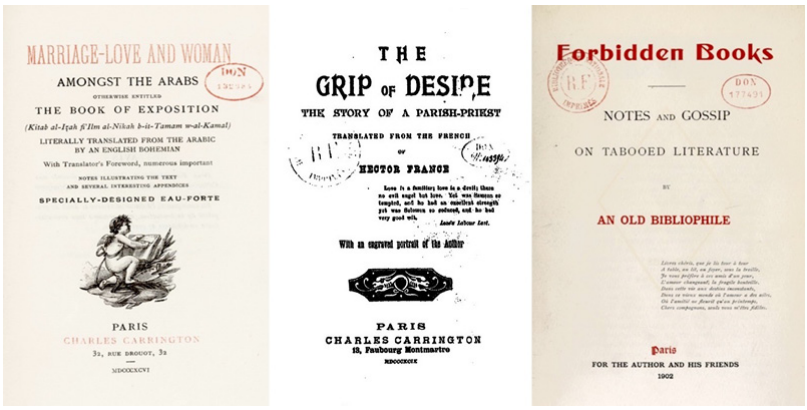
Dans ce contexte, plusieurs libraires-éditeurs anglais vont délocaliser leurs activités dans d’autres capitales européennes. Cette émigration s’inscrit dans le cadre élargi de l’internationalisation du marché clandestin en Europe. Le développement des moyens de transport et de communication facilite les échanges entre producteurs, les livraisons de marchandises et le transfert d’argent. L’augmentation des flux entre les frontières accroît leur perméabilité, le contrôle douanier et postal restant nécessairement perfectible, d’autant que le commerce du livre n’ignore pas les techniques de dissimulation inspirées de l’économie de contrebande, comme les valises à double fond ou les envois cachés dans les colis alimentaires. L’expédition depuis l’étranger sert « l’intraçabilité » des transactions et des émetteurs, un élément essentiel dans ce négoce déjà rompu aux méthodes de mystifications – auteur anonyme, enseigne éditoriale fictive, date et lieu de publication mensongers.

Pourvu qu’ils possèdent un réseau suffisant, de plus en plus d’éditeurs ont la possibilité de mener leur opération à distance, ce qui a évidemment pour avantage de les affranchir des sanctions en cas de saisie. Au gré des condamnations ou des menaces qui pèsent sur eux dans leur pays, certains s’installent dans des États proches, d’où ils poursuivent leurs occupations dans un climat apaisé. En Europe, la ville de Bruxelles et celles, portuaires, d’Amsterdam et de Rotterdam, sont des places fortes de la contrefaçon et du trafic clandestin au xix^{e} siècle. Ces commerçants se mettent au diapason d’une distribution industrialisée et transnationale : à la fin du siècle, leurs catalogues de vente, et parfois même leurs publications, sont traduits en plusieurs langues.

Face à cette dynamique, ce sont d’abord les associations de moralité religieuses, très actives à cette époque, qui comprennent que leur lutte doit s’internationaliser. En 1893, la fondation du Bureau international contre la littérature immorale à Genève matérialise ce besoin de créer un canal de communication entre les ligues de moralité et de centraliser les renseignements sur les producteurs de pornographie. Au volontarisme des ligues répond celui des pouvoirs politiques, qui progressivement développent des outils de coopération entre États. L’exécutif français est à l’origine de la Conférence internationale contre la pornographie de 1910, qui se conclut par la ratification d’un accord portant sur l’échange d’informations entre chaque pays contractant. Ce premier protocole est annonciateur de la Convention internationale pour la suppression de la circulation et du trafic des publications obscènes qui sera adoptée en 1923 par la Société des Nations.

Expatriation de l’édition érotique anglophone à Paris

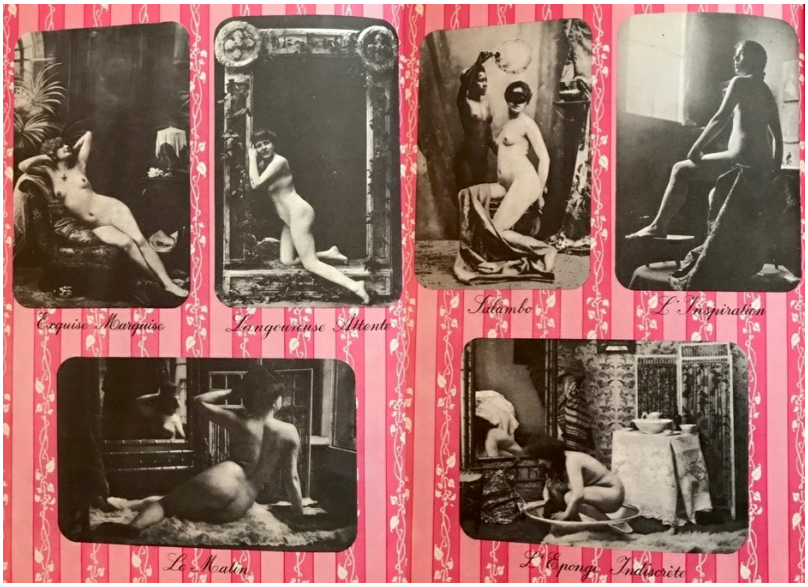
Cette surveillance nouvelle permet le démantèlement de filières et remodèle la géographie du trafic clandestin en Europe. Certains acteurs se dispersent vers le Sud, d’autres se réorganisent à Paris. Plusieurs éditeurs britanniques condamnés ou poussés à l’exil s’y installent entre la toute fin du xix^{e} siècle et le début du xx^{e}, faisant *de facto* de la capitale française le centre névralgique de l’érotisme anglophone. Harry Sidney Nichols, Charles Hirsch ou Charles Carrington sont parmi ces éditeurs qui maintiennent des débouchés commerciaux avec l’Angleterre tout en créant des liens avec les réseaux du livre érotique français.



Pages de titre de Paris editions entre la fin xix^{e} et le début xx^{e} siècle

Fonte : Gallica, Bibliothèque nationale de France

La France n'est pas exempte de contrôle des publications : la loi du 2 août 1882 correctionnalise le délit d'outrage aux bonnes mœurs par voie de presse, d'affiche ou d'écrit. Cette décision permet aux magistrats de réprimer plus efficacement les imprimés par lesquels prolifèrent l'image et la prose licencieuse dans l'espace public. Mais ce faisant, le législateur crée un régime spécial pour le livre, considéré moins dangereux du fait d'une diffusion plus restreinte et d'un prix de vente plus élevé, et dont le jugement reste soumis à la compétence d'un jury populaire. Il demeure ainsi relativement épargné : entre 1880 et 1910, 75 procès sont diligentés contre des périodiques grivois, pour seulement 14 livres poursuivis[5]. Les éditeurs anglophones perçoivent la France comme un pays plus sûr pour mener leurs activités, sans compter que la librairie étrangère n'est pas la priorité de la police française. De plus, Paris dispose de divers avantages. Alors capitale mondiale de la littérature, des arts et de la culture, elle attire un nombre croissant de visiteurs britanniques et états-uniens avec l'essor du tourisme de masse ; elle est aussi une ville cosmopolite, qui possède un pourcentage de résidents étrangers plus grand que les autres métropoles européennes. L'imaginaire érotique dont elle jouit et qui atteint son point culminant au xix^{e} siècle se transforme en argument de vente dans le commerce clandestin. À la fin du siècle, les photographies grivoises qui s'exportent sous l'appellation *French postcards* associent Paris à l'esprit de licence.



Exemples de *French postcards*

Fonte : « French postcards from the collection of Robert Giraud », Olympia, n^o 2, janvier 1962, 61-69. Collection personnelle

Arrivé en France autour de 1895, Charles Carrington est le premier à utiliser le terme « *Paris edition* » pour promouvoir des livres polémiques ou interdits dans l'espace anglophone. Cette mention, bientôt employée par d'autres, assure à la clientèle l'achat d'un texte non expurgé, le nom de la capitale française devenant le gage d'une littérature non censurée. Il existe bien une répression, mais elle reste épisodique et

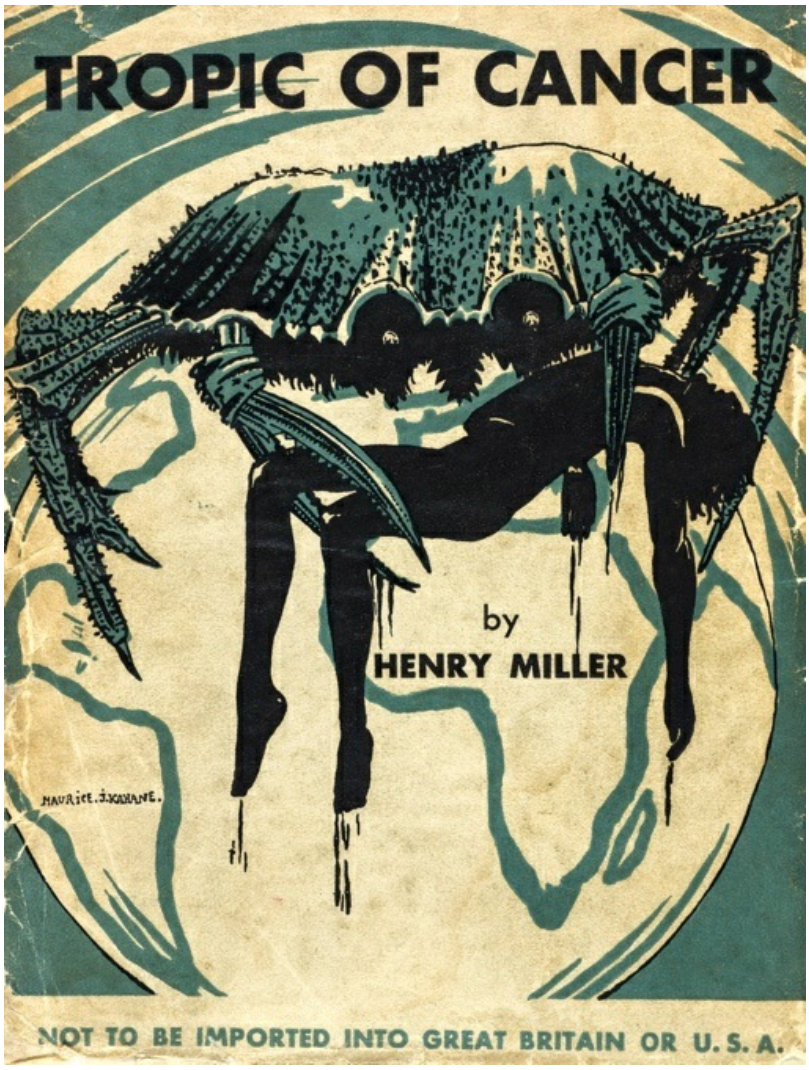
individualisée.

L’entre-deux-guerres

La production érotique en langue anglaise se poursuit jusqu’en 1914, avant de reprendre dans l’après-guerre. À cette période, de nouveaux membres de l’expatriation anglophone vont accompagner le développement du courant moderniste et les auteurs de la Lost Generation qui séjournent alors à Paris. Sans former de communauté avec les acteurs du champ érotique, certains de ces éditeurs vont également, par engagement littéraire, publier des œuvres victimes de censure. C’est le cas d’Edward Titus, qui publie *Lady Chatterley’s Lover* de D.H. Lawrence en 1929, l’année de son interdiction aux États-Unis. L’exemple le plus fameux reste celui de Sylvia Beach, dont la librairie Shakespeare & Company constitue le point d’ancrage des écrivains anglophones dans le Paris de l’entre-deux guerre. C’est elle qui, en 1922, entreprend la publication du manuscrit de James Joyce *Ulysses*, ciblé par les censeurs lors de sa parution en périodique aux États-Unis quelques années plus tôt.

Le Britannique Jack Kahane fonde Obelisk Press à Paris en 1932, érigeant la publication d’ouvrages censurés au Royaume-Uni et aux États-Unis en modèle éditorial et économique. Obelisk Press profite des canaux de diffusion du marché de l’édition licencieuse anglaise à Paris, mais son catalogue s’éloigne de l’érotisme victorien qui constitue encore le socle de cette économie. La réputation grandissante d’Obelisk Press attire peu à peu des écrivains et écrivaines porteurs de projets risqués, éprouvant des difficultés à publier leurs livres. Progressivement, Jack Kahane se mue en médiateur d’une littérature moderniste qui lui ouvre ses réseaux. Il se rapproche de l’important agent littéraire William Bradley, mais également de son modèle, Sylvia Beach. Comme elle avec *Ulysses*, Kahane aspire à la découverte du grand œuvre. Ce sera chose faite, en 1934, avec le premier roman de Henry Miller, *Tropic of Cancer*.

Sans renier la partie la plus commerciale de son entreprise, constituée pour une large part de comédies grivoises dont il est lui-même l’auteur, Jack Kahane devient dans les années 1930 l’éditeur de Radclyffe Hall, d’Anaïs Nin et de Lawrence Durrell, de James Joyce et de D.H. Lawrence.



Henry Miller, *Tropic of Cancer*, Paris, Obelisk Press, 1934. L'illustration de couverture est l'œuvre du jeune Maurice Kahane, fils de Jack Kahane et futur Maurice Girodias

Fonte : Lilly Library, Indiana University Bloomington

Olympia Press, acteur hégémonique de l'après-guerre

La Seconde Guerre mondiale et la mise sous tutelle de l'édition française par l'occupant allemand interrompent le commerce du livre licencieux anglais à Paris, qui ne peut reprendre qu'à la Libération. La France constitue une vaste base arrière pour les troupes alliées qui achèvent de conquérir l'Allemagne hitlérienne. À la fin du conflit, sur les 3,5 millions de GI's stationnés sur le continent européen[6], nombreux sont ceux qui visitent Paris lorsqu'ils sont en permission. Jack Kahane est décédé en 1939 et c'est à son fils Maurice Girodias que revient le catalogue d'Obelisk Press. Ce dernier comprend que les GI's représentent une clientèle de choix et réimprime en grand nombre plusieurs ouvrages du fonds, parfois à plusieurs dizaines de milliers d'exemplaires. Le succès est au rendez-vous, mais dans les années qui suivent, Maurice Girodias est contraint de céder Obelisk Press à la Librairie Hachette, qui n'exploite que certains titres de Henry Miller.

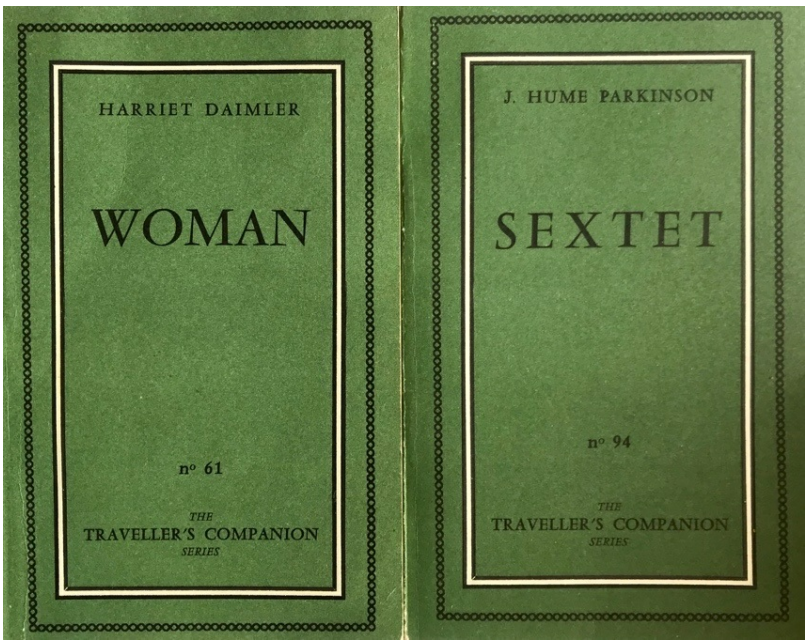
Le secteur des *Paris editions* est moribond, peu d'enseignes ayant survécu à la guerre. Pourtant, le tourisme et l'expatriation artistique anglo-américains ont repris, dans le sillage du renouveau culturel de Paris symbolisé par le dynamisme du quartier de Saint-Germain-des-Prés. De plus, depuis la création de l'OTAN et les accords de défense signés entre la France et les États-Unis en janvier 1950, de nouveaux contingents ont été envoyés sur le territoire français. L'armée états-unienne installe des bases militaires en Europe, treize au total, dont sept en France[7].

Entrevoyant l'opportunité de marché qui s'offre à lui, Maurice Girodias fonde Olympia

Press en 1953. Son activité se déploie au sein d’un espace animé par une communauté expatriée anglophone venue rejouer l’aventure de la Génération perdue. Cette bohème littéraire, financièrement précaire, constitue un vivier fécond pour l’éditeur qui y trouve ses auteurs, ses traducteurs et ses employés. Une coterie d’écrivains-maison se charge de rédiger sous pseudonymes des romans de commande pornographiques qui progressivement renouvellent l’érotisme de langue anglaise en s’extrayant de l’influence victorienne pour offrir des récits novateurs, ancrés dans le contemporain.

Circulation et contrebande

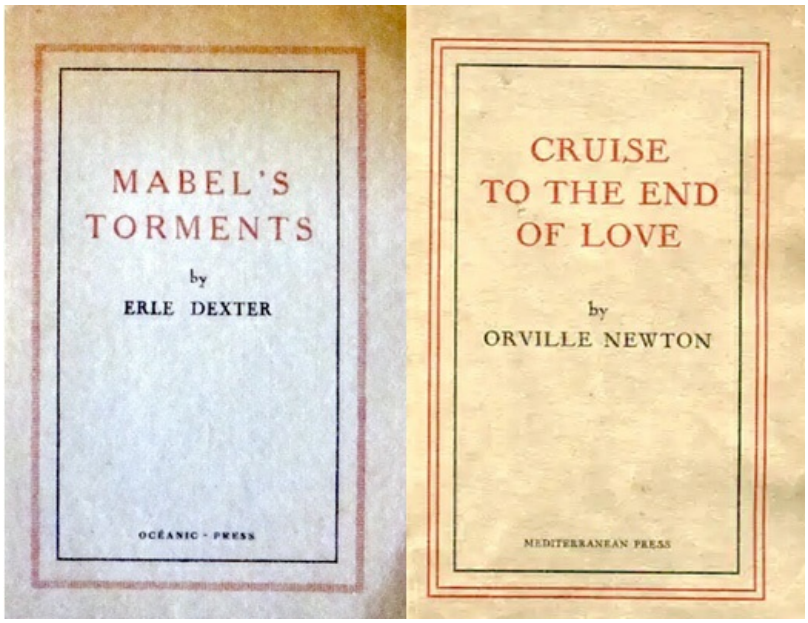
Ces textes alimentent la collection « Traveller’s Companion Series », dont la couverture vert olive devient populaire dans les chambrées des GI's et parmi les touristes. Elle fédère une communauté d’initiés qui se rattache à une sociabilité de l’entre-soi masculin. Elle fait aussi naître un écosystème de contrebande et de recel, aux méthodes rudimentaires ou plus organisées, parfois au su de Maurice Girodias, mais le plus souvent de façon autonome, manifestant de la réputation des productions d’Olympia Press.



Traveller’s Companion Series (1958 ; 1965)

Fonte : Collection personnelle

Ce succès croissant aiguise l’appétit d’acteurs du livre pornographique en France, alors que le secteur vit dans les années 1950 un double mouvement de saturation du marché et de répression policière grandissante. Dans ce contexte, l’édition de langue anglaise apparaît comme un débouché plus sûr, et près d’une vingtaine de collections pornographiques destinées au lectorat anglophone émergent à Paris entre 1953 et 1963. Beaucoup sont des imitatrices et contrefactrices d’Olympia Press.

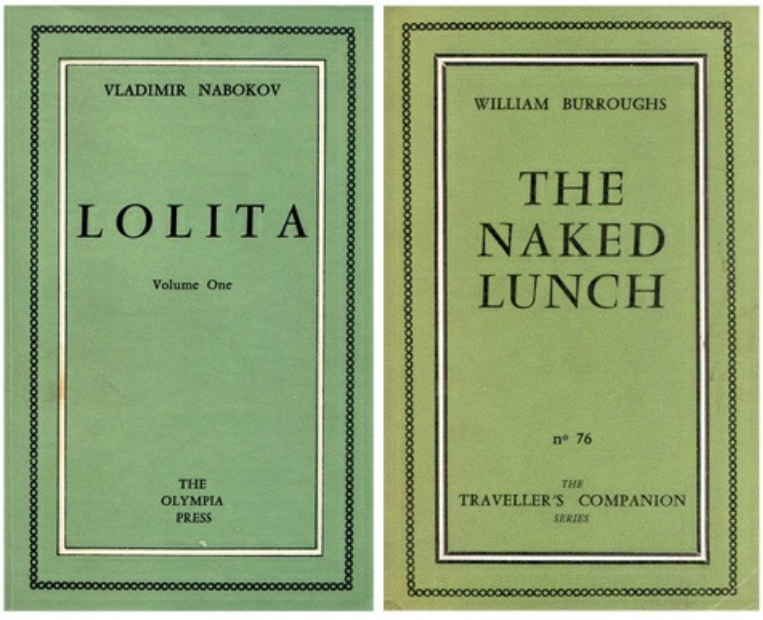


Titres issus des catalogues d'Océanic Press (1958) et de Mediterranean Press (1957), concurrents et contrefacteurs parisiens d'Olympia Press

Fonte : Collection personnelle. Alta Glamour.

Cette renaissance des *Paris editions* s'accompagne d'une vigilance accrue des douanes et des postes aux États-Unis. Au seuil des années 1960, les confiscations de publications obscènes à la frontière états-unienne concernent en premier lieu des productions venant de Paris. Pour ne pas éveiller les soupçons, certains clients développent des stratagèmes sophistiqués. La librairie Phoenix à Greenwich Village fait transiter ses commandes de titres d'Olympia Press par la Turquie, où un intermédiaire les envoie à New York sous la forme de ballots tamponnés avec en guise d'adresse d'expéditeur celle d'un funérarium à Ankara[8].

Hormis ce commerce de livres pornographiques, Olympia Press soutient une entreprise de traductions inédites d'œuvres françaises, celles de Jean Genet, du marquis de Sade, les romans érotiques d'Apollinaire, de Georges Bataille, ou encore l'*Histoire d'O* de la secrète Pauline Réage. La maison d'édition s'offre aussi en refuge pour les manuscrits maudits, ceux que les éditeurs anglo-américains jugent trop risqués. Progressivement, au travers de jeux de circonstances et par l'opportunité paradoxale que procure la censure, Olympia Press se pose en médiatrice d'une littérature appelée à la consécration. Ainsi, *Lolita* de Vladimir Nabokov, *Naked Lunch* de William Burroughs ou les romans anglais de Samuel Beckett seront tous publiés pour la première fois à son enseigne.



Vladimir Nabokov, *Lolita*, Paris, Olympia Press, 1955 ; William Burroughs, *The*

Naked Lunch, Paris, Olympia Press, 1959

Fonte : Paris Olympia Press

Le tournant des années 1950

Au cours de la seconde moitié des années 1950, une partie du répertoire d'Olympia Press et d'Obelisk Press va se retrouver au cœur d'un renversement de dynamique entre la France et les États-Unis en matière de censure morale. En décembre 1956, 25 ouvrages d'Olympia Press sont interdits de vente sur le territoire français, marquant le début d'une répression sévère des activités de la maison d'édition. Plus largement, à l'arrivée au pouvoir du général de Gaulle en 1958, le pays renforce son dispositif de contrôle des publications. En décembre, cette même année, une série d'ordonnances durcit la législation sur l'outrage aux bonnes mœurs et les sanctions administratives. Entre 1958 et 1963, près de 700 interdictions sont prononcées et 300 affaires d'outrages aux bonnes mœurs par voie du livre sont présentées devant les juges[9]. L'image de la France en tant que pays de la liberté d'expression souffre de cette politique qui peut se concevoir comme le versant moral d'une stratégie de contrôle de l'espace public, alors que la guerre d'Algérie s'exporte en France métropolitaine au travers d'attentats et de contestations.

Au même moment, un mouvement contraire fissure progressivement l'édifice censorial britannique et états-unien, accélérant l'obsolescence du modèle éditorial des *Paris editions*. Ce mouvement, porté par des acteurs du monde des lettres et par la société civile, se manifeste également dans la sphère législative et judiciaire. La révision de l'*Obscene Publications Act* en 1959 au Royaume-Uni et plusieurs jurisprudences aux États-Unis entre 1957 et 1966 transforment graduellement les règles d'appréciation de l'immoralité artistique et littéraire.

Dans le cas des États-Unis, cette évolution est intimement liée à plusieurs livres appartenant à l'histoire des *Paris editions*. Il y eut déjà l'exemple d'*Ulysse* durant l'entre-deux-guerres, dont la saisie au port de New York fut contestée par son destinataire, Random House. Contre toute attente, l'ouvrage fut reconnu non obscène par une cour de New York en 1933, inspirant des espoirs de changement qui ne se matérialiseront qu'au cours des années 1950. Le cas de *Lolita*, publié en 1955 chez Olympia Press, incarne le renouveau de ces espoirs.

L'édition états-unienne du roman polémique de Vladimir Nabokov, prévue en 1958 chez G.P. Putnam's Sons, était particulièrement attendue, car elle représentait le premier grand test pour mesurer les répercussions d'un arrêt rendu un an plus tôt par la Cour suprême dans l'affaire *Roth v. United States*. Appelée à statuer sur la révision de deux jugements pour infractions aux lois d'immoralité dans les États de Californie et de New York, la Cour, par la voie du juge William Brennan Jr., avait proposé une nouvelle évaluation de l'obscénité en déclarant que la protection d'une œuvre par le 1 er amendement devrait désormais s'apprécier au regard de sa valeur rédemptrice, c'est-à-dire son mérite littéraire, scientifique, artistique ou éducatif. Elle devrait également se mesurer à l'aune de sa réception par un adulte responsable, en prenant en compte l'évolution des mœurs de l'époque et en étant envisagée dans son ensemble.

Avec la publication de *Lolita*, il s'agissait de voir si, en cas de poursuites ou de saisies, cette nouvelle échelle de jugement allait permettre de garantir la licéité d'un livre aussi controversé que légitimé par la critique. Or, il ne va rien se passer, ce qui veut dire beaucoup. *Lolita* devient un best-seller aux États-Unis, et les autorités judiciaires et administratives y seront indifférentes. Une absence de censure qui témoigne d'une évolution des pouvoirs sur la question de la moralité littéraire. Cela inspire en retour d'audacieux éditeurs à se confronter aux lois sur l'obscénité.

En mars 1959, les éditions new-yorkaises Grove Press commercialisent une version non expurgée de *Lady Chatterley's Lover*, publié à Paris durant l'entre-deux-guerres et interdit aux États-Unis depuis 1929. L'administration des Postes en bannit la circulation en vertu du *Comstock Act*. Grove Press attaque la décision et, en juillet 1959, la cour fédérale de l'État de New York estime que la diffusion de *Lady Chatterley* est parfaitement légale, en s'appuyant sur la redéfinition de l'obscénité instaurée par la jurisprudence *Roth*. En 1964, Grove Press remportera une seconde victoire devant la Cour suprême avec un autre ouvrage « parisien », *Tropic of Cancer* de Henry Miller.

Deux ans plus tard, le 21 mars 1966, la plus haute juridiction des États-Unis établit un nouveau mode d'évaluation, baptisé le *Memoirs Standard*, affirmant que s'il est possible d'octroyer une quelconque valeur à une œuvre, aussi ténue soit-elle, elle est alors

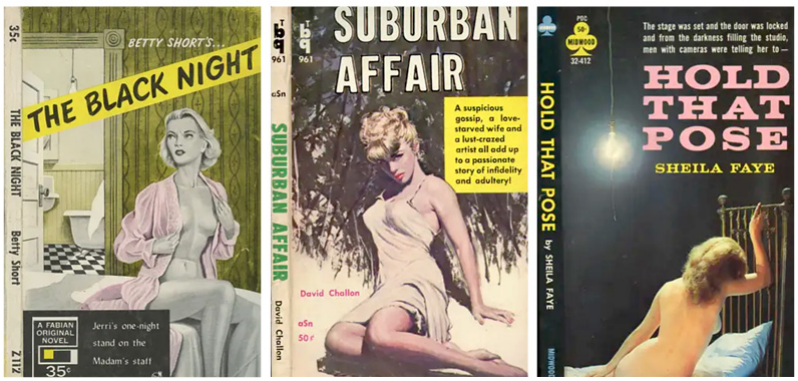
protégée par le 1er amendement, même si celle-ci est offensante à certains ou qu'elle sollicite un intérêt lubrique. Cet arrêt influence directement ce que d'aucuns estiment être le dernier procès de censure littéraire aux États-Unis[10]. L'ouvrage en question est *The Naked Lunch* de William Burroughs, publié en 1959 à Paris par Olympia Press. L'édition américaine commercialisée par Grove Press en 1962 fait l'objet d'une poursuite pour obscénité au Massachusetts qui, au terme de trois années de procédure, voit la Cour suprême du Massachusetts accorder la protection au roman en se basant sur le *Memoirs Standard*.

Comme pour parfaire son œuvre, la Cour suprême des États-Unis rend l'année suivante une nouvelle décision, l'arrêt *Redrup c. New York*, qui établit le principe de l'obscénité variable. Celui-ci rattache l'illégalité d'une production à caractère sexuel à sa seule diffusion aux publics mineurs et non consentants. Ce faisant, elle instaure un cadre dans lequel le marché de la pornographie peut prospérer sans crainte de sanction. En un sens, elle le légalise.

Alors que l'espace éditorial anglo-américain s'ouvre à une liberté inédite, la porte se referme sur un pan de l'histoire de la littérature expatriée à Paris. Contre-effet de législations répressives qui se sont depuis érodées, le modèle des *Paris editions*, devenu caduc, prend fin avec l'arrêt des activités d'Olympia Press sur le sol français en 1966.

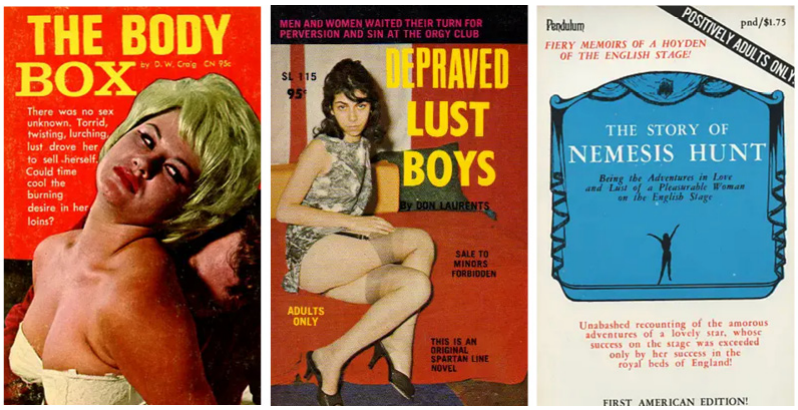
Genèse de l'industrie du livre pornographique aux États-Unis

Aux États-Unis, dans le sillage de l'arrêt *Redrup*, des acteurs émergents vont investir l'économie naissante du livre pornographique, qui pour la première fois dans l'histoire du pays peut se vivre au grand jour. Son développement est considérable, au point qu'elle devient une question d'intérêt national pour le gouvernement. En 1967, le président Lyndon Johnson établit une commission pour évaluer les effets de la pornographie sur la société états-unienne. Un rapport technique de ladite commission retrace la genèse de ce marché, qu'il fait remonter au commerce des *sex pulp books*, frange de l'industrie des *pulp fictions*, des livres de poche sensationnalistes très populaires dans l'après-guerre. Jusqu'aux années 1960, les *sex pulps* répondent à une formule très codifiée, destinée à demeurer dans le cadre légal défini par les instances de régulation de l'écrit aux États-Unis. Ainsi, les ébats ne sont que suggérés, les mots vulgaires et les références aux organes génitaux proscrits. La transformation graduelle des *sex pulps* se réalise en parallèle des jugements rendus par la Cour suprême. La commission note que « les décisions de justice ont eu un effet profond sur le marché du livre pornographique [...] Les éditeurs se sont appuyés sur les arrêts pour justifier (à leurs yeux) l'augmentation considérable du contenu sexuel des publications pour "adultes"[11] ». À partir de 1966-1967, les *sex pulps* ont progressivement fait place aux romans « pour adultes » ou « pornographiques », au caractère doublement explicite, tant par le langage employé que par les descriptions non voilées des actes sexuels.



Des sex pulps : *The Black Night*, Fresno, Fabian, 1956 ; *Suburban Affair*, New York, Valiant, 1960 ; *Hold That Pause*, New York, Midwood-Tower, 1964

Fonte : Alta Glamour



Romans « *adults only* »: *The Body Box*, Hollywood, Private Editions, 1965 ; *Depraved Lust Boys*, États-Unis, Spartan Line, 1966 ; *The Story of Nemesis Hunt*, Atlanta, Pendulum, 1967

Fonte : Alta Glamour

À la fin des années 1960, ce marché pornographique compte entre 80 et 100 éditeurs, avec un tirage moyen situé entre 15 000 et 20 000 exemplaires par titre et des recettes évaluées à 50 millions de dollars[12]. Il existe une trentaine de sociétés d'importance au sein du secteur. Elles s'appuient sur des structures de distribution qui couvrent les principales métropoles, quand une soixantaine de libraires grossistes assurent la diffusion sur le reste du territoire. D'autres méthodes sont valorisées, telles que la vente en direct ou par correspondance. Les entreprises pornographiques les plus dominantes entretiennent une porosité manifeste avec la grande distribution, produisant pour ces deux espaces marchands tout en aspirant continûment à accroître leurs réseaux. Aux marges de cet écosystème, un certain nombre d'éditeurs dits « *fly-by-night* » – terme désignant toute entreprise véreuse ou malhonnête – poursuivent une ligne de conduite héritée du commerce clandestin. Leurs catalogues se composent pour l'essentiel de contrefaçons tirées du répertoire de la concurrence et ils agissent dans le cadre d'une économie souterraine.

La physionomie des éditeurs du secteur pornographique est donc extrêmement variable, oscillant entre professionnalisme et amateurisme frauduleux. La commission présidentielle qualifie d'ailleurs ce marché d'« absolument chaotique », parcouru de tensions compte tenu de pratiques concurrentielles agressives qui lui valent une réputation de « coupe-gorge »[13]. Selon des logiques de survie, de maintien ou de croissance, chacun des acteurs peut y naviguer entre volonté de légitimité et conduites « sauvages » irrégulières. Très répandu à l'époque, le piratage offre un cas d'école de cette ambivalence. Indissociable du développement de l'édition aux États-Unis au xix^{e} siècle, cette pratique connaît une revitalisation au gré de l'essor de l'industrie du livre pornographique durant la seconde moitié des années 1960.

Une nation de pirates

Le terme d'éditeur pirate porte une signification particulière aux États-Unis, liée à la législation sur le copyright. Établie en 1790, cette loi protectionniste intègre *de facto* dans le domaine public les œuvres des écrivains étrangers. Pour la jeune république, il s'agit alors de stimuler l'activité de sa chaîne du livre et de garantir un accès culturel large et immédiat à une population sans littérature vernaculaire. Une partie de l'édition états-unienne se développe ainsi autour d'une pratique de réimpressions d'ouvrages, non autorisées par leurs auteurs, mais parfaitement légales au regard du droit national. Cela se fait au détriment financier des écrivains britanniques, principales victimes de ces contrefaçons. Mais cette politique alimente une concurrence débridée entraînant une course à la réduction des prix de vente qui menace toute logique de profit. Il devient difficile d'obtenir des bénéfices de ces rééditions, ce qui a pour conséquence une forte baisse des réimpressions d'œuvres étrangères à la fin des années 1880.

Pour renverser cette dynamique, les grands éditeurs états-uniens mettent en place des règles de courtoisie qui accordent à un éditeur un privilège d'autorité sur tout ouvrage étranger dont il aura préalablement négocié les droits avec la maison d'édition d'origine et son auteur.

Cette volonté d'harmoniser les relations entre éditeurs états-uniens eux-mêmes et avec leurs homologues européens se heurte néanmoins à la réalité législative du domaine

public. Nul n'est tenu de respecter les règles de ce « jeu ». Alors que la plupart des acteurs au fort capital économique s'y conforment, les nouveaux entrants n'ont que peu d'intérêt à mobiliser des finances pour tirer profit de textes qu'ils peuvent exploiter gratuitement en toute légalité. Ce sont eux qui seront désignés du nom de pirates.

Le *Chace Act* de 1891 et la révision du *Copyright Act* en 1909 vont finalement fournir une possibilité de protection aux écrivains étrangers en introduisant la clause de fabrication. Cette clause subordonne la protection d'une création non plus à la citoyenneté de l'auteur, mais au lieu d'édition. Tout ouvrage souhaitant bénéficier d'un copyright devra être produit sur le sol américain, à l'exception des textes en langue étrangère.

La protection aux États-Unis des œuvres en anglais publiées hors de son territoire est donc indexée à la signature d'un contrat soumis aux lois de l'offre et de la demande. Cette situation nuit particulièrement aux créations les plus radicales, qui, jusqu'au milieu des années 1960, souffrent de l'autocensure éditoriale, quand elles ne sont tout simplement pas interdites d'importation, comme c'est souvent le cas pour les *Paris editions*. Une partie du canon moderniste développé en Europe devient victime de la clause de fabrication. Privé de défense, c'est tout un catalogue qui, de *Ulysses* à *Tropic of Cancer*, intègre le domaine public américain. Rejetées par l'édition légitime, ces œuvres vont alimenter le marché parallèle des entreprises « pirates », que la clause de fabrication pousse à investir le territoire de la littérature transgressive. La nature risquée de ces publications les oblige à s'inscrire dans la marge clandestine, au plus près de l'illégalité. La pratique du piratage se fixe ainsi progressivement au cœur de l'économie du livre clandestin aux États-Unis. Lorsque l'édition pornographique pourra publiquement exister à partir des années 1960, ce procédé fera partie intégrante des mœurs de l'industrie. Dans cet espace en construction, sans tradition ancrée, la spoliation du patrimoine pornographique parisien s'impose comme une nécessité pour composer une offre en manque de matière première.

Pirates of Pornography

Dresser l'inventaire de ces rééditions non autorisées, réalisées en grande partie sur une période allant de 1965 à 1969, est une tâche ardue sinon impossible. Alors que la production amateur échappe à toute tentative de recensement, les sociétés les plus dominantes du marché pornographique états-unien se dérobent aussi occasionnellement au dépôt légal au Bureau des copyrights. À cela s'ajoute la difficulté de répertorier les contrefaçons, dont le titre de l'œuvre et le nom de l'auteur ont été modifiés, une forme de subterfuge assez courante.

Unique certitude, si les éditeurs pirates ont pu piocher dans le fonds d'Obelisk Press et des concurrents d'Olympia Press, c'est bien le catalogue de cette dernière qui constitue leur principale source. Trois entreprises se distinguent comme spoliatrices majeures d'Olympia Press : Greenleaf Classics, Brandon House et Collectors Publications. Elles sont responsables à elles seules de plus de 130 contrefaçons de la maison d'édition parisienne sur cinq ans. Suivant de près leurs activités, Maurice Girodias estimera à quelque 20 millions le nombre d'exemplaires pirates d'Olympia Press mis en circulation par ces trois sociétés durant l'année 1967[14]. Elles font partie des acteurs dominants du marché pornographique, et certaines sources évaluent leurs capitaux en millions de dollars[15].

Entre 1965 et 1970, Greenleaf Classics commercialise 70 titres issus du répertoire d'Olympia Press. Peter Cooper, directeur de publication chez Greenleaf, explique dans un article pour la revue *Ramparts* en 1968 les motivations derrière cette stratégie de prédation :

> Nous sommes surtout intéressés par l'œuvre « classique » et « longtemps interdite », puissante, bien construite et en tension, et c'est ce que l'on retrouve dans les meilleurs ouvrages édités chez Olympia Press. C'est assez rare de tomber sur des livres de la sorte, donc nous nous sommes beaucoup reposés sur les leurs[16].

Le pillage du fonds d'Olympia Press témoigne ici d'une logique qualitative, tout comme elle élève les romans de la maison d'édition au statut de modèles, manifestation d'un processus de « classicisation[17] ». Par un principe de sélection, la pratique du piratage érige des productions littéraires en œuvres de référence. Les pirates dont nous parlons ont consolidé leur catalogue à partir du répertoire d'Olympia Press, devenu une source essentielle du marché naissant du livre pornographique états-unien.

Trois éditions pirates d'Olympia Press publiées par Greenleaf Classics (1966-1967)

Fonte : Alta Glamour

Ce mécanisme de classicisation s'accompagne également d'un appareil savant, vecteur de légitimation et de patrimonialisation. Greenleaf Classics et plus encore Brandon House s'inscrivent dans cette démarche. Cette dernière, sise à Los Angeles, publie près d'une quarantaine de titres d'Olympia Press entre 1965 et 1969, auxquels elle intègre systématiquement un paratexte venant consacrer leur valeur patrimoniale. Les introductions sont principalement rédigées par Jack Hirschman, professeur d'université et figure de la scène poétique californienne, et par l'éminent psychothérapeute et sexologue Albert Ellis. Elles sont parfois pourvues de postfaces écrites par certains anciens auteurs d'Olympia Press, qui participent à la diffusion de l'histoire des *Paris editions* en y revisitant leur passé d'exilés littéraires à Paris. Ces paratextes font partie d'une stratégie de distinction car, dans ce marché sans règles de concurrence, il est courant qu'un seul titre connaisse plusieurs éditions pirates (voir fig. 12).

Trois éditions pirates d'Olympia Press publiées par Brandon House (1967-1968)

Fonte : Alta Glamour

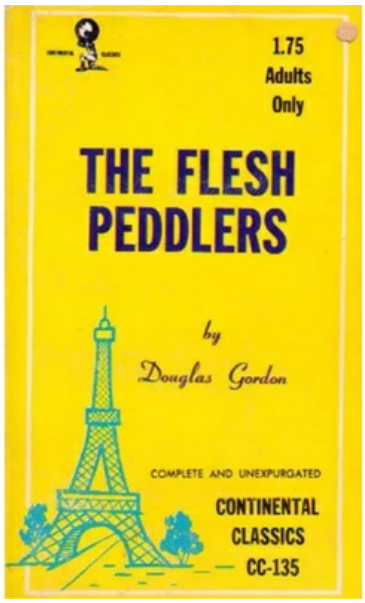
Huit éditions (1965-1968) de *Candy*, publié en 1958 par Olympia Press. Seule l'édition de Putnam (troisième en bas, en partant de la gauche) a fait l'objet d'un contrat d'édition

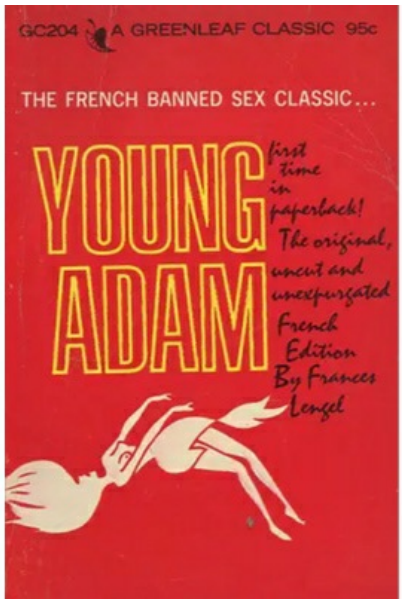
Fonte : Alta Glamour

Entre 1965 et 1969, les sociétés pirates vont piller l'essentiel du catalogue des *Paris editions* publié dans l'après-guerre, la transmission de cette mémoire s'exerçant à grande échelle, avec des tirages à 20 000 voire 50 000 exemplaires, quand ceux d'Olympia Press ou de ses concurrents dépassaient rarement les 5 000.

Pensée positivement, la pratique du piratage apparaît comme un modèle efficace de consécration littéraire, participant à accroître le crédit des textes reproduits. Ici, l'action des contrefacteurs renforce le prestige de l'enseigne fondée par Maurice Girodias, ainsi reconnue en tant qu'exemple et archétype. Suivant l'esprit qui anima la politique du domaine public des États-Unis au xix^{e} siècle, la spoliation effrénée du répertoire d'Olympia Press répond aussi au besoin d'un territoire sans tradition pornographique d'importance. Outre les textes, c'est aussi le modèle des couvertures d'Olympia Press qui est copié, comme au temps de ses concurrents parisiens. Cette pratique témoigne de la puissance évocatrice de l'esthétique « olympienne », dont les codes graphiques permettent aux initiés d'identifier la teneur pornographique des publications concernées.

Les éditions new-yorkaises Continental Classics vont encore plus loin dans le rappel historique des liens entre la pornographie anglophone et la ville de Paris. Leur collection dûment nommée « Europa Novel Series » pirate de nombreux livres issus du catalogue des concurrents d'Olympia Press tels Oceanic Press ou Week-end Books, tout en imprimant en couverture un dessin de la tour Eiffel ou de l'arc de Triomphe. D'autres éditions pirates n'hésitent pas non plus à mentionner l'origine française de ces livres – et parfois leurs condamnations – comme gages d'authenticité.





The Flesh Peddlers, États-Unis, Continental Classics, 1968 ; *Young Adam*, San Diego, Greenleaf Classics, 1966

Fonte : Alta Glamour

Cette présence ubiquitaire du répertoire des *Paris editions* au sein du marché pornographique états-unien va s'éroder à mesure que la source se tarit. Durant l'après-guerre, Paris a vu naître environ 230 titres liés à l'économie du roman pornographique de langue anglaise. Avec une dizaine de livres publiés par mois en moyenne, les éditeurs pornographiques états-uniens de la seconde moitié des années 1960 parviennent en cinq ans à épuiser le fonds des rééditions. En parallèle, le champ s'autonomise avec le développement d'une littérature propre aux États-Unis, produite par de nouveaux auteurs.

Le marché de l'édition pornographique états-unienne, mais également celui de l'édition généraliste – qui n'hésite plus à imprimer des textes à forte charge érotique – participent à l'éclosion d'écrivains et d'écrivaines qui accompagnent la révolution sexuelle qui se fait jour outre-Atlantique. C'est dans ce contexte que s'achève la dernière résurrection des *Paris editions*, au moment où s'affirme une dynamique nouvelle à laquelle ce phénomène éditorial a contribué en constituant, durant plus d'un demi-siècle, l'une des plus grandes menaces à la censure morale dans l'espace anglophone.

---

1. Maurice Girodias, *Une journée sur la terre*, t. II : *Les Jardins d'Éros* (Paris : La Différence, 1990), 240.
2. Nous reprenons la traduction faite par Denise Merkle dans « Censure et traduction au Royaume-Uni victorien (1837-1901) », *in* Laurent Martin (dir.), *Les Censures dans le monde, xix^{e}xxi^{e} siècles* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016), 61.
3. Lynn Hunt, *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500–1800* (New York : Zone Books, 1993), 13.
4. Pour ne citer que le plus récent, voir Peter Mendes, *Clandestine Erotic Fiction in English, 1800–1930: A bibliographical study* (New York : Routledge, 2016).
5. Annie Stora-Lamarre, *L'Enfer de la III^{e} République. Censeurs et pornographes, 1881-1914* (Paris : Imago, 1989), 192 ; 201-02.
6. Olivier Pottier, « GI's Go Home », *Outre-Terre*, n^{o} 5, 2003/4, 205-19.
7. Patrick Facon, « Les bases américaines en France (1945-1958). Entre les nécessités de la sécurité et les impératifs de la souveraineté nationale », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n^{o} 29, 1992 : 27-32.
8. Diane di Prima, *Recollections of My Life as a Woman: The New York Years. A Memoir* (New York : Viking, 2001), 217.

9. Anne Urbain-Archer, « Sens interdits : L'encadrement des publications érotiques en France des années 1920 aux années 1970 » (thèse de doctorat, université Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 2015), 349.

10. Renvoyons par exemple à Adam Newey, « William S. Burroughs », *in* Derek Jones (éd.), *Censorship. A World Encyclopedia* (Londres, New York : Routledge, 2015), 389.

11. John J. Sampson, « Commercial Traffic in Sexually Oriented Materials in the United States (1969–1970) », *Technical Report of the Commission on Obscenity and Pornography*, vol. III : « The Marketplace : The Industry » (Washington, D.C. : Government Printing Office, 1971–1972), 91.

12. Sampson, « Commercial Traffic… », 121.

13. Sampson, « Commercial Traffic… », 90.

14. Maurice Girodias, « Pornography v. Art », *Ramparts*, 28 octobre 1968, 75.

15. Pour n'en citer qu'une, voirStephen J. Gertz, « West Coast Blues », *in* Brittany A. Daley et Stephen J. Gertz (éd.), *Sin-A-Rama. Sleaze Sex Paperbacks of The Sixties* (Los Angeles : Feral House, 2005), 32.

16. Peter Collier, « Pirates of Pornography », *Ramparts*, n° 5, août 1968 : 20.

17. Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, n° 19, automne 1993 : 11-31.

Bibliografia

Ver em Zotero

Autor

- Thibault Saillant - Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines

  Thibault Saillant est docteur en histoire de l'Université Paris Saclay (UVSQ), rattaché au Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines. Éditeur et correcteur indépendant, il est également membre de l'European Beat Studies Network (EBSN).

  Thibault Saillant holds a doctorate in history from the Université Paris-Saclay (UVSQ) / Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines. A freelance editor and proofreader, he is also a member of the European Beat Studies Network (EBSN).