

**Justine Huppe**

« FAIRE CAILLER L'ANNEXION DE LA RECHERCHE-CRÉATION À L'ÉCONOMIE NÉOLIBÉRALE » : hypothèses théoriques sur les masters universitaires en écriture créative

---

*RELIEF – Revue électronique de littérature française* 14 (2), 2020, p. 87-101

DOI: [doi.org/10.18352/relief.1085](https://doi.org/10.18352/relief.1085)

ISSN: 1873-5045 – URL: [www.revue-relief.org](http://www.revue-relief.org)

This article is published under a CC-BY 4.0 license

---

Cet article entend interroger les masters en écriture créative en tant que dispositifs médiateurs, non pas extérieurs à l'économie, mais intégrés à celle-ci. Loin de toute perspective romantique qui regretterait que l'art ne soit pas extérieur et fondamentalement opposé à l'économie capitaliste, l'enjeu d'une telle démarche est de décrire les modalités de cette subsomption pour mieux en penser les potentialités subversives. Il s'agit dans un premier temps de situer ces formations dans ce que Boltanski et Esquerre (2017) appellent une économie de l'« enrichissement », avant d'en étudier la portée critique : en tant qu'espace d'élucidation des règles du jeu littéraire, d'ajustement collectif de divers acteurs (écrivains, universitaires, éditeurs, etc.) voire de production d'une solidarité entre des auteurs autrefois plus isolés. De la rentrée des classes à une (possible) conscience de classe, donc.

Régulièrement décriés à mesure qu'ils apparaissent aussi visibles que dévastateurs, les effets d'une politique publique néolibérale appliquée à l'université se manifestent dans la mise en concurrence généralisée des chercheuses et chercheurs, la précarisation des carrières ou encore la dévaluation des enseignements et des recherches soupçonnés d'être désarticulés du monde réel, c'est-à-dire : du monde de l'économie de marché (Granger). Comités d'administration accueillant des dirigeants de grandes entreprises, management par projets, diminution des recrutements de chercheurs titulaires, évaluation permanente et discrimination entre les profils jugés « excellents » et ceux relégués aux tâches – jugées subalternes – d'enseignements : autant de manières de se figurer la dynamique en cours, depuis le Conseil européen de Lisbonne (2000)<sup>1</sup> jusqu'à, pour ce qui est de la France, la LRU (2007) et la très actuelle LPR.<sup>2</sup> De prime abord, ce « capitalisme

académique » (Slaughter et Rhoades) semble plutôt propice à mettre en coupe réglée les formations littéraires et artistiques. On se rappellera ainsi avec quel aplomb Nicolas Sarkozy, alors président de la République française, avait déclaré que le contribuable n'était pas forcé de payer les études de celles et ceux qui préfèrent l'improductive étude de la « littérature ancienne » à des disciplines plus prometteuses et plus rentables, telles que l'informatique ou les sciences économiques (Citton 2007, 27). Dans ce contexte, les pratiques littéraires enseignées à l'université peuvent passer au pire pour les reliquats d'un monde voué à disparaître, au mieux pour de petits bastions de résistance aux mises en demeure formulées à leur endroit par la rationalité instrumentale (Ruffel).

Les choses paraissent toutefois moins évidentes dès lors qu'on les regarde de près ou, dans le cas présent, de biais. C'est en effet par le biais du domaine de l'art contemporain et plus exactement de la « recherche-crédation » qu'ont été formulées, à notre avis, les schématisations les plus complexes et les moins univoques des interactions possibles entre formations créatives et logiques néolibérales. Ainsi, dans le livre, écrit à quatre mains, *Pensée en acte*, Erin Manning et Brian Massumi assument le caractère fondamentalement ambivalent de leur activité : attachés à leur pratique d'artistes-chercheurs, les deux auteurs ne s'illusionnent toutefois pas sur la collusion entre leur statut et le fonctionnement de l'économie contemporaine. Manning et Massumi introduisent ainsi leurs « vingt propositions pour la recherche-crédation » en soulignant combien l'émergence de cette catégorie dans l'université canadienne est corrélée à l'idée que « l'activité artistique n'est jamais aussi productive et socialement justifiable que lorsqu'elle alimente des dérivés industriels qui contribuent à l'« économie créative » » (30). Autrement dit, si la recherche-crédation est devenu un domaine finançable pour les universités, c'est bien, selon les deux auteurs, parce qu'elle est perçue comme un laboratoire de développement d'activités (créatives, interdisciplinaires, collaboratives) parfaitement articulées à une économie qu'on qualifie tour à tour « de service », « de l'information » ou « de l'immatériel ». Pour les deux philosophes, il s'agit donc de tenir compte de la duplicité essentielle de la recherche-crédation, d'« habiter » cette « complicité » pour la faire « tourner », comme tourne une brique de lait. En d'autres mots, leur pari est qu'il est possible de « faire « cailler » l'annexion de la « recherche-crédation » à l'économie néolibérale » (34). Cette réflexivité n'est pas le seul fait de Manning et Massumi : d'autres artistes et théoriciens de l'art contemporain, déjà bien aguerris aux logiques de marché qui à la fois menacent et rendent possible leurs travaux, ont reconnu et pensé ces ententes. Ainsi, Torsten

Kälvemarm replace la recherche en art dans un processus au long cours des politiques publiques européennes, toutes décidées qu'elles sont à former de futurs travailleurs compétitifs sur le marché de l'industrie créative. L'historien de l'art Tom Holert résume, quant à lui, la situation de manière aussi lapidaire que lumineuse : « dans la nouvelle nébuleuse du capitalisme cognitif »<sup>3</sup>, l'art ne peut plus être considéré comme « la contrepartie improductive et résistante » de l'économie, mais plutôt comme « le symptôme d'une profonde transformation du concept même de production » (48).<sup>4</sup>

À l'échelle de cette seule contribution, il s'agira de proposer une réflexion théorique tentant d'envisager quelques conséquences de ce constat pour les formations universitaires en écriture créative. Celle-ci sera nourrie d'outils issus des disciplines sociologique et économique, mais doit reconnaître qu'elle se fait en amont de toute enquête de terrain qui pourrait être menée et venir confirmer ou infirmer les hypothèses de travail ici avancées.<sup>5</sup> Loin de toute perspective « romantique » qui regretterait que l'art ne soit pas extérieur et fondamentalement opposé à l'économie capitaliste,<sup>6</sup> l'hypothèse de cet article prend appui sur cette réflexivité de la recherche-création et de l'art contemporain pour penser que plus sera précise la description des modalités d'intégration des formations universitaires en écriture créative à l'économie contemporaine, mieux on en comprendra à la fois les fonctions, les opérations de médiations mais aussi les puissances de subversion.

### **L'œuvre d'art à l'ère de sa rentabilité esthétique**

Certes, les arts plastiques et littéraires font en apparence partie de structures économiques différentes : les premiers relèvent de ce que Goodman désigne comme arts « autographiques » (produisant des objets ou des performances en un seul exemplaire) et les seconds comme arts « allographiques » (dont les objets peuvent être reproduits à l'identique et à l'infini). On comprend donc mieux pourquoi les premiers rendent possible toutes sortes de stratégies de revente et de collection propres aux logiques de spéculation (Quintyn), tandis que les seconds restent attachés à un modèle industriel (dont ils tentent de se distinguer symboliquement avec d'autant plus d'énergie).<sup>7</sup> On aurait toutefois tort d'en conclure que la littérature serait moins propice à produire de la valeur absorbable dans l'économie néolibérale.

Prenons trois exemples, en apparence fictifs : une maison de luxe commande un recueil de nouvelles à des écrivains afin que chacun d'eux écrive un texte en l'honneur d'un de ses produits griffés (Wajeman) ; une étudiante en lettres dans une grande école française travaille parallèlement dans un cabinet de consulting

spécialisé dans le *storytelling* ; une région de Transylvanie récolte les retombées financières du tourisme stimulé par un roman qui la prend pour décor. Dans les trois cas, un même schéma est à l'œuvre : la littérature, en tant que pratique ou en tant que répertoire de représentations, sert à produire de la plus-value sur un objet existant (une exposition, la communication d'une entreprise, l'attrait touristique d'un lieu). Or, ce principe est au cœur de ce que Luc Boltanski et Arnaud Esquerre décrivent comme une « économie de l'enrichissement », à l'occasion d'un ouvrage qui donne à repenser – c'est en tout cas notre hypothèse – la place de la littérature, et *a fortiori* des masters en écriture créative, dans le système de production tel qu'il se reconfigure depuis le dernier quart du XXe siècle.

Dans *Enrichissement*, sous-titré *Une critique de la marchandise*, les deux sociologues décrivent une économie qui, sans supplanter l'économie industrielle et la consommation de masse, coexiste avec celle-ci, en tentant de créer de la valeur par la *différenciation* d'objets et de lieux. Ainsi, l'essor du luxe (des sacs en croco aux grands crus), les politiques de patrimonialisation (de la revalorisation de bâtiments historiques à la création de labels comme les « plus beaux villages de France »), le développement du tourisme, la part croissante du budget alloué par les ménages aux pratiques culturelles et l'instauration d'un véritable marché de l'art contemporain sont autant de facettes de ce système. Autrement dit, l'enrichissement se caractérise par le fait que l'attention des agents est de plus en plus conduite à valoriser des objets « moins en fonction de leur utilité directe que pour leur charge expressive et pour les récits qui en accompagnent la circulation » (27). Si Boltanski et Esquerre ne s'intéressent pas prioritairement à la littérature, nous pourrions toutefois tirer de leurs analyses deux types d'éléments utiles à l'étude de l'« institution littéraire »<sup>8</sup> contemporaine.

Les premiers concourent à penser la place de la littérature en tant que productrice de valeur dans une société où les questions d'apparences et de visibilités sont devenues cruciales, et induisent des logiques incestueuses entre *design*, industries culturelles, communication narrative et pratiques artistiques (Citton 2012, 23). Certes, le processus d'esthétisation de l'expérience est ancien – Walter Benjamin le décrivait déjà dans les années 1930 – mais force est de constater qu'il ne fait que s'accélérer à mesure que des objets et des contenus informationnels en quantités quasi-infinies sont produits, et requièrent de se différencier pour être achetés, choisis ou lus. Autrement dit, la pratique littéraire peut facilement être enrégimentée dans un système économique qui nécessite de singulariser les biens (qu'il s'agisse d'objets, d'œuvres ou de services) et de favoriser l'attachement des consommateurs à ceux-ci (Callon, Méadel et Rabeharisoa). On l'a parfaitement vu

avec la popularisation de la notion de *storytelling* : quand, en 2007, Christian Salmon a dénoncé ces pratiques qui mobilisent « l'art de raconter des histoires » à des fins instrumentales (publicité, management, communication politique, etc.), il n'est pas anodin que tout un pan de l'institution littéraire se soit ému de cette apparente mainmise du marché sur des techniques narratives dont elle pensait avoir le monopole. Au fond, le *storytelling* venait rappeler que la complicité de l'institution littéraire avec l'économie néolibérale ne se réduit pas à l'emprise presque oligarchique de groupes financiers sur le monde éditorial (Reynaud) mais qu'elle peut aussi s'observer au cœur de la formation de la plus-value de certains biens. L'économie de l'enrichissement vient donc contrecarrer un certain nombre de discours théoriques qui peinent à penser l'intégration des processus de singularisation et de stylisation dans le fonctionnement du capitalisme : contre ceux qui réduisent les valeurs de singularité, d'autonomie et de créativité à n'être qu'un discours de légitimation masquant des logiques d'exploitation inchangées, elle fait valoir qu'il y a une véritable économie qui consiste à produire moins de la quantité que de la qualité ; contre ceux qui distinguent ces deux économies ou qui les hiérarchisent comme si l'une pouvait avoir relégué l'autre aux oubliettes, elle intègre ces deux pans de manière complémentaire. Le philosophe et théoricien de l'art Jean-Pierre Cometti, dont les thèses défendues dans *La Nouvelle aura* s'apparentent à bien des égards à celles de Boltanski et Esquerre, résume parfaitement la chose :

L'idée qui a longtemps prévalu est celle qui consiste à inscrire les œuvres d'art dans une économie à part, ayant ses propres lois. Lucien Karpik parle ainsi d'une économie des *singularités*. [...] La question qui se pose est de savoir si ce que l'on peut ainsi ranger du côté de la « valeur », en y intégrant l'attachement qualitatif et personnel à l'égard de certains objets, plaide en faveur d'une économie distincte de l'économie des biens standards ou si, au lieu d'en faire le principe d'une distinction exclusive de la « valeur » et du « prix », il ne faut pas y voir un élément de constitution du prix, en considérant par conséquent que, loin de se distinguer ou de s'exclure, la « valeur » et le « prix » entrent également, l'une qualitativement et l'autre quantitativement, dans les processus d'échange et, par conséquent, du marché. (216-17)

La seconde catégorie d'éléments tirés de l'essai de Boltanski et Esquerre et mobilisables pour penser l'ancrage économique de l'institution littéraire contemporaine concerne moins la production de valeur que la qualification des travailleurs eux-mêmes. *Grosso modo*, et à rebours des préjugés de Nicolas Sarkozy sur le peu de rentabilité des filières littéraires, Luc Boltanski et Arnaud Esquerre montrent que

les études littéraires forment des travailleurs relativement recherchés sur le marché de l'emploi de l'enrichissement. Certes, par comparaison avec les diplômés d'écoles d'ingénieurs ou les titulaires de doctorats, les personnes issues d'une école d'art ou d'un master en lettres sont plus régulièrement au chômage trois ans après la fin de leurs études, sont moins bien payées et occupent des postes plus précaires. Cependant, par rapport à la situation qui était encore la leur dans les années 1960 et 1970, celles-ci ont bénéficié de l'économie de l'enrichissement : des politiques publiques, amorcées dans les années 1980 en France, se sont soucies d'occuper ces jeunes diplômés en faisant du développement culturel un atout économique pour l'État (Jack Lang au ministère de la Culture sous Mitterrand) et des débouchés en entreprises qui leur étaient jusque-là fermés leur sont devenus accessibles. Résultat : la masse des professionnels de la culture n'a cessé de croître, et, avec eux, la nébuleuse de ceux que Boltanski et Esquerre nomment les « créateurs » et dont les conditions de travail s'écartent, à des degrés divers, de celles du salariat.

Cette large catégorie de travailleurs qualifiés de « créateurs » n'est, on l'imagine, pas sans familiarités avec les cohortes d'étudiantes et d'étudiants passant par les masters en écriture créative. Il ne s'agit pas ici de simplifier la complexité et l'histoire de l'écriture créative à l'université, objet complexe qui relève, comme l'a bien montré Violaine Houdart-Mérot, de différentes influences historiques et qui vise des objectifs distincts. Mais si l'on se centre sur les formations universitaires qui assument leur fonction professionnalisante, il demeure judicieux de se demander à quels besoins elles répondent ou entendent répondre. Or, si l'on consulte les programmes des masters universitaires en écriture créative, on s'aperçoit que ces cursus permettent avant tout et plus largement de former des individus compétents pour les métiers de la création et de l'écriture, des éditeurs aux *community managers*, en passant par les assistants de projets publicitaires ou encore les animateurs d'ateliers d'écriture.<sup>9</sup> Ceci n'a rien de répréhensible et l'on devrait plutôt se réjouir que les métamorphoses du système de production requièrent des individus dotés d'un haut niveau de virtuosité communicationnelle, c'est-à-dire qu'elles s'appuient sur ce que Paolo Virno nomme une « intellectualité de masse » : à savoir, des capacités cognitives et communicatives socialisées, massivement requises, qui introduisent au sein même de la classe exploitée des dispositions propres à l'action politique (la réflexivité, la maîtrise, l'adaptation et l'improvisation).

Le problème avec cette manière de schématiser les choses, c'est qu'elle mise sur une dialectique entre extractions du capitalisme cognitif et émergence en acte de ce que Marx nommait le *general intellect*, en considérant la seconde comme spontanée, et en faisant donc l'impasse sur les médiations réelles qui permettent

ou non à cette force collective de s'instituer. En nous préservant de cet optimisme – au cœur de la critique qu'adressent Dardot et Laval à Negri et Hardt, et de celle que formule Alain Loute à l'endroit d'Yves Citton –, poursuivons notre réflexion, en considérant ces formations comme des médiations effectives de l'action des aspirants-écrivains.

### **De l'essai-erreur au *win-win***

Lorsque l'on s'intéresse à l'émergence des masters en écriture créative dans une perspective de sociologie de la littérature, on s'attache généralement et prioritairement – comme l'a fait Madeline Bedecarré – à souligner à quel point ceux-ci modifient l'idéologie du don de l'écrivain (censé savoir toujours déjà écrire ou ne faire que développer une compétence innée), amendent les conditions d'entrée dans le champ littéraire (en explicitant une partie des règles du jeu laissées généralement dans l'indétermination) et transforment les processus de canonisation (en ajoutant une institution dans la chaîne des espaces de consécration possibles). Dès lors qu'on s'attache plus spécifiquement à les étudier comme des médiations, on se met en position de décrire autrement leur mode de fonctionnement : à la fois comme des dispositifs permettant une forme de professionnalisation des écrivains (transition d'un état d'aspirant-écrivain à un statut d'écrivain diplômé, le second étant produit par l'action médiatrice du master) mais aussi comme des opérations de coordination d'actions individuelles (le master servant d'interface entre les conduites de jeunes auteurs, d'écrivains engagés à l'université, d'éditeurs à la recherche de premiers romans, etc.).

Sur le premier plan, on peut d'emblée affirmer que par leur existence même, ces formations contreviennent à la traditionnelle « indétermination » de l'activité littéraire. De Pierre Bourdieu à Gisèle Sapiro en passant par Bernard Lahire ou par Nathalie Heinich, la plupart des sociologues de la littérature s'accordent à souligner ce fait : « Si l'accès à la fonction publique ou aux professions libérales est clairement conditionné par la formation et le diplôme ou le concours, le jeu littéraire est pareil à une nation qui n'exercerait aucun contrôle strict à ses frontières » (Lahire, 116). En d'autres termes, en l'absence de « droit d'entrée » formel dans le champ (à la différence d'autres activités artistiques, comme les arts plastiques ou la musique, qui disposent d'écoles et de conservatoires), les conditions de professionnalisation des écrivains ont longtemps été maintenues dans le flou, ce qui alimente la croyance dans le caractère indéterminé de cette activité – et ce, bien qu'il y ait de véritables adjuvants (capital économique, dotation scolaire, non-provincialité, etc.) et opposants (accidents biographiques, place dans la fratrie,

indétermination de l'identité sexuelle, etc.) à la professionnalisation des auteurs. Gisèle Sapiro (2007) l'a bien montré en comparant sept cohortes d'écrivains, respectivement nés entre 1757 et 1918. Concernant le niveau d'éducation, elle en souligne l'importance, en montrant qu'il peut s'autonomiser par rapport au capital économique, comme l'atteste la légère progression du nombre d'écrivains recrutés parmi les classes populaires et la petite bourgeoisie entre la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Dans la même perspective, Sapiro rappelle à quel point l'école joue un rôle dans l'ascension sociale d'écrivains d'origine modeste (Eluard, Camus), venant pallier un héritage culturel et économique plus faible et servant, dans certains cas, d'espace d'encouragement et de validation, en lieu et place d'un entourage familial et amical moins enclin à endosser ce rôle.

On peut donc espérer que ces formations universitaires participent à une démocratisation des professions de l'écriture. En l'absence de chiffres précis et de comparaisons fiables (avec d'autres périodes mais aussi avec d'autres pays où la *creative writing* est pratiquée de plus longue date), la prudence doit toutefois rester de mise. Par ailleurs, rien n'empêche de penser que ces formations soient aussi des moyens de discriminer parmi un nombre toujours plus grand de personnes qui écrivent et espèrent un jour être publiées.<sup>10</sup> Autrement dit, si les lois tacites du champ ont longtemps contribué à sélectionner les prétendants au statut d'écrivain et à les laisser croire en leur formidable singularité – Nathalie Heinich ironise sur ces héritiers qui s'enorgueillissent d'avoir envoyé leur premier manuscrit par la poste ou de ne devoir leur première publication qu'à une rencontre fortuite (72) –, les masters en écriture créative pourraient devenir de plus en plus incontournables pour organiser un marché du travail créatif extrêmement concurrentiel.<sup>11</sup>

Une comparaison avec les écoles de journalisme, dont Vincent Bresson a récemment montré qu'elles s'appuient sur une présélection sociale forte par le biais de droits d'inscription élevés et de prérequis importants, ne fonctionne cependant pas, ne serait-ce que parce que les formations en écriture créative dont nous parlons demeurent la compétence d'établissements publics. En revanche, l'analyse de Bresson permet d'envisager autrement les gains possibles de ces formations : si les écoles de journalisme dotent leurs étudiants d'un ethos professionnel solide, d'un épais carnet d'adresses et d'opportunités de bourses et de stages dans des rédactions prestigieuses, on imagine bien qu'une formation en écriture créative ne fait pas *qu'apprendre à écrire*. Sans les élever au rang de preuves infaillibles, on peut prendre pour indicateurs quelques déclarations et profils d'auteurs sortis de ces formations : ainsi, Anne Pauly, lauréate du Prix du livre France Inter 2020 raconte comment son passage par Paris 8 a surtout légitimé son désir d'écrire, elle qui



travaillait déjà comme relectrice dans le monde de l'édition ; et David Lopez, sorti de la même formation et couronné du même prix deux ans auparavant, reconnaît que la relecture par ses pairs l'a essentiellement aidé à se défaire de certaines fioritures qui traduisait dans son style les scrupules d'un jeune sociologue passionné de rap, peinant à faire un roman sans vouloir montrer excessivement qu'il sait écrire.

Il y a lieu d'espérer que ces formations affinent non seulement les techniques d'écriture de leurs étudiants, mais aussi qu'elles les valident, les soutiennent et les équipent d'une utile capacité d'ajustement et de repérage. Là où Bourdieu écrivait que « la correspondance qui s'établit objectivement entre le producteur (artiste, critique, journaliste, philosophe) et son public n'est évidemment pas le produit d'une recherche consciente de l'ajustement, de transactions conscientes et intéressées et de concessions calculées aux demandes du public » (1981, 215), là où il observait qu'il s'agissait plutôt d'une conduite, par essais et erreurs, vers le lieu « par avance assigné et réservé par la structure du champ » (1971, 110), on peut s'attendre à ce que ces formations changent légèrement la donne.

Plus encore, on peut faire le pari que ces cursus permettent de rentabiliser la coordination d'actions individuelles, qui jusque-là s'adaptaient en engageant des coûts et des pertes non négligeables. C'est à dessein que le vocabulaire de l'économie (pertes, coûts, ajustements) est ici employé. L'autre façon par laquelle nous souhaiterions envisager le travail de médiation réalisé par les masters universitaires en écriture créative consiste en effet à les présenter comme des interfaces entre plusieurs types d'acteurs, et non seulement comme un point de passage entre deux statuts réservés ou ambitionnés par l'apprenti écrivain. Pour ce faire, il paraît judicieux de puiser dans le vocabulaire de ce qu'on nomme « l'économie des conventions », et plus exactement dans la sociologie de Laurent Thévenot.<sup>12</sup> Ce dernier a pour spécificité de développer une théorie de l'action à la croisée entre individualisme et holisme méthodologique, puisqu'il s'agit de comprendre comment des personnes s'ajustent, en fonction d'un environnement qui est source à la fois de contraintes et de supports auxquels s'ajuster. Thévenot baptise « investissements de forme » les repères, construits par des actions antérieures, qui permettent à des individus de s'orienter dans la *praxis* sans devoir renégocier à chaque instant certaines règles de fonctionnements ou certaines fonctions reconnues à des personnes et objets. Au fond, tout ce qui concourt à baliser nos interactions avec l'environnement de manière rentable (en ce qui concerne les ressources de temps et d'énergie engagées) peut être décrit comme un investissement de forme : depuis les habitudes prises pour s'orienter dans un espace domestique comprenant des

objets dysfonctionnels jusqu'aux règles organisant des réunions de travail en passant par des lois instituées au plus haut niveau. Ce cadre théorique est donc utile à deux égards pour penser les formations universitaires en écriture créative : d'une part, il met en évidence l'optimisation que celles-ci réalisent par rapport à des « ajustements » de conduite (pour paraphraser Bourdieu) autrefois laissés dans une apparente indétermination sujette aux erreurs d'orientation, d'adresse et de profilage ; d'autre part, il permet d'envisager les gains d'une multitude d'acteurs qui se coordonnent par leur biais, non seulement le marché du travail qui requiert des travailleurs créatifs et dotés de solides aptitudes communicationnelles, non seulement les auteurs désireux de s'intégrer à un circuit professionnalisant, mais aussi les écrivains enseignants dans ces formations qui y trouvent des revenus complémentaires voire dans certains cas un poste, ainsi que les éditeurs, qui bénéficient grâce à ces cursus d'opérations de filtrage et de calibrage possiblement utiles. Dans un entretien accordé à Madeline Bédecarré, Vincent Message, romancier et enseignant à Paris 8, décrivait précisément ces interactions vertueuses avec le monde éditorial :

En fait, moi je conçois ces moments comme un moment éditorial fort que les éditeurs ne peuvent pas se permettre de faire. Les éditeurs français, ils sont submergés par les manuscrits, avec énormément de manuscrits qui sont mal adressés [...] et puis ils reçoivent aussi beaucoup de textes inaboutis, et trop inaboutis pour qu'ils puissent envisager de prendre le temps de recevoir l'auteur et de parler avec lui etc., ils ont déjà leurs auteurs publiés d'ores et déjà chez eux, ils vont chercher peut-être trois ou quatre nouveaux auteurs par an, et donc ils vont évidemment prendre ceux dont les qualités sont les plus éminentes mais dont aussi les manuscrits sont les plus près d'une publiabilité. Ce qui laisse dans la case « je vais recevoir une lettre type qui ne me donne aucune indication éditoriale » une très grande majorité de manuscrits parmi lesquels il y en a de très mauvais, probablement une majorité de très mauvais, et puis un certain nombre où les gens ont pas encore trouvé la bonne forme, sont pas encore mûrs, le texte n'est pas encore mûr, mais en fait ce sont des gens qui savent écrire, qui ont des choses intéressantes à dire. Et nous, c'est peut-être là qu'on intervient. D'ailleurs, les éditeurs sont très contents qu'on existe je pense, parce qu'on accompagne, on fait un travail d'accompagnement d'écrivains en devenir, qu'ils n'ont absolument pas les moyens structurellement de faire eux. (167)

Ici aussi, des données récoltées par le biais d'entretiens avec des éditrices et éditeurs devraient venir enrichir ou contredire ce qui peut passer pour un simple discours d'auto-légitimation. Par ailleurs, on peut d'ores et déjà penser que les interactions entre ces formations et les espaces de publication ne se font pas uniquement sur le mode du « filtrage », mais qu'elles sont aussi à l'origine de

nouveaux réseaux – comme en témoignent à leur manière les proximités entre les revues *Jef Klak*, *Coyote* ou encore le site AOC avec certains étudiants ou anciens étudiants passés par le master de Paris 8.

Une lecture superficielle du concept de Thévenot, illustrée en partie par ce propos de Message, pourrait toutefois conduire à réduire les investissements de forme à de simples structures d'optimisation de l'action, et les masters en écriture créative à des institutions dictées par la seule logique du « gagnant-gagnant ». On se méprendrait alors sur la spécificité de la démarche de Thévenot qui, comme le rappelle Édouard Gardella, politise les formes de coordination des actions individuelles en les envisageant comme autant de façon de « faire du commun » (140). Autrement dit, la sociologie de Thévenot nous invite à considérer que, partageant des repères communs, les acteurs qui entrent en interaction par le biais des masters en création littéraire s'engageraient, à des degrés d'intensité divers, dans une forme d'interdépendance qui les placerait au seuil du politique (Gardella, 149).

### **Rentrée des classes, conscience de classe ?**

Les cursus universitaires en écriture créative offrirait-ils de nouvelles conditions de politisation pour les auteurs ? La question, suggérée à partir du cadre théorique des « investissements de forme », relance en réalité l'interrogation qui ouvrirait cet article : peut-on, une fois reconnue l'annexion des formations créatives à l'économie de l'enrichissement, la faire jouer contre elle-même, la faire « cailler », pour reprendre le mot d'Enning et Massumi – et si oui, comment ? En assumant une réflexion purement théorique (qui devra, nécessairement et prochainement, s'adosser à une étude plus empirique), nous avons, au fur et à mesure de ce texte, relativisé ou latéralisé deux des principales modalités de politisation de ces formations : contre leur élévation au rang de zones non marchandes offrant des espaces de ressourcements à la critique du capitalisme, nous avons souligné qu'elles s'intègrent à leur manière aux attentes et besoins d'une économie dite « de l'enrichissement » ; et en contrepoint de la démocratisation qu'elles réalisent en explicitant davantage les règles d'un jeu littéraire dont l'implicite favorise les personnes les mieux « dotées », nous avons pris soin de rappeler qu'elles pourraient également être perçues comme un filtre de sélection et de distinction rendu nécessaire par le nombre exponentiel d'aspirants écrivains.

Reste un troisième moyen par lequel les formations certifiantes en écriture créative pourraient encore créer du jeu dans leur apparente conformité aux attendus économiques : celui de la coordination (pour reprendre le lexique de Thévenot), du rassemblement et de la concertation d'écrivains et aspirants-

écrivains. Les « créateurs » – que la sociologie peine à qualifier de « classe », tant leur propension atavique à insister sur leurs singularités les empêche bien souvent d'envisager leurs solidarités – n'ont peut-être jamais été aussi près, grâce à ces formations, de se penser en tant que producteurs. Dans *Enrichissement*, Boltanski et Esquerre expliquent la difficulté ancestrale des créateurs à s'unir pour défendre leurs droits en vertu de situations dans lesquelles ils peinent à s'appuyer sur l'opposition traditionnelle entre travailleurs et propriétaires – puisque les propriétaires de l'économie de l'enrichissement sont souvent difficilement identifiables et partagent certaines des caractéristiques et valeurs des travailleurs mêmes. Les deux sociologues ajoutent ainsi :

C'est finalement dans les cas assez rares où leur situation dépend d'un statut organisé par l'État que les exploités du monde de l'enrichissement ont le plus de chances de s'unir pour se défendre en interpellant ses représentants sur leur rôle, particulièrement au niveau du gouvernement, comme on le voit dans le cas des intermittents du spectacle. (477)

La crise du coronavirus l'a bien montré : il aura fallu une véritable épreuve historique pour qu'on entende autant parler des différents syndicats et associations d'auteurs, pour que certains d'entre eux s'affrontent (cf. la plainte déposée puis retirée par la Société des gens de Lettres contre Joann Sfar, président d'honneur de la Ligue des auteurs professionnels) et pour que toute la chaîne du livre s'engage publiquement dans des conflits de valeurs finement documentés par Tanguy Habrand dans *Le Livre au temps du confinement*.

Parce qu'ils se retrouvent entre les murs d'une même classe d'une institution *publique* (insistons-y), encadrés par des auteurs et enseignants le plus souvent soucieux de les sensibiliser à leurs droits et libertés, et dans l'optique d'apprendre de nouvelles techniques et d'en affiner d'autres, les auteurs engagés dans des formations universitaires en écriture créative dépendent d'un « statut organisé par l'État » moins lié à une crise historique qu'à un processus au long cours. On peut donc espérer, avec Boltanski et Esquerre, qu'ils puissent y trouver des opportunités de se fédérer et d'y affiner une réflexivité collective sur leur place dans le système de production. De la rentrée des classes à une possible conscience de classe, donc.

## Notes

1. Le Conseil européen de Lisbonne, qui s'est tenu au début printemps 2000, se donnait pour objectif d'amorcer une transition européenne vers une économie « compétitive » et « dynamique » fondée sur la connaissance. Dans *La Destruction de l'université française* (2015), l'historien Christophe Granger fait de la stratégie de Lisbonne un point de bascule dans l'histoire de la perte d'autonomie des universités européennes, sommées de soumettre les études et le travail scientifique aux besoins du marché.
2. En 2007, la LRU (« loi relative aux libertés et aux responsabilités des universités » ou « loi Pécresse ») accordait aux universités davantage d'autonomie dans la gestion de leur budget et de leur personnel. Chaque université s'est ainsi vue responsable de modaliser l'austérité budgétaire dans ses murs, avec pour effet le recours massif à des emplois contractuels. La LPR (« loi de la programmation de la recherche »), adoptée le 20 novembre 2020 après plusieurs mois de mobilisation dans le monde de l'enseignement supérieur, prévoit quant à elle une restructuration budgétaire qui valorise la recherche par projets, diminue donc les recrutements de chercheurs titulaires (en prévoyant à l'inverse des « CDI de missions ») et prône des modalités d'évaluation plus discriminantes, afin d'encourager les profils jugés « excellents » et de reléguer les charges d'enseignement à d'autres travailleurs. Pour une mise en cohérence des différentes lois et projets de lois, voir notamment : Philippe Blanchet, « Universitaires : la fin de l'indépendance ? », *AOC*, 28 janvier 2020.
3. On désigne par là un stade de l'économie capitaliste dans lequel la production de connaissances possède une valeur marchande considérable, au sein de sociétés où la croissance repose en grande partie sur l'éducation, sur l'innovation, sur la propriété intellectuelle, etc. (sans toutefois que cela n'éclipse l'économie industrielle et la production de biens matériels) (voir Moulrier-Boutang).
4. « In the new constellations of cognitive capitalism, the artistic must be read no longer as the unproductive and resistant counterpart of a Fordist discipline but instead as the symptom of a radical transformation of the concept of production in response to the demise of the society of labor, as described by the theory of post-Fordism » (je traduis).
5. C'est tout l'enjeu du projet « Les nouvelles fabriques de la littérature » (F.R.S-FNRS) sur lequel je travaillerai les prochaines années (octobre 2020-septembre 2023). Voir la description qui en est donnée sur [scriptofab.hypotheses.org](http://scriptofab.hypotheses.org).
6. Pour une critique des pensées qui placent leurs objets de défense dans une extériorité fantasmée à l'économie capitaliste (voir Fraser).
7. Ainsi par exemple, dès 1838, la Société des gens de Lettres est fondée à l'initiative de Balzac dans le but initial de protéger les auteurs face à l'industrialisation de la presse et aux pratiques de plagiat et de contrefaçon qui y étaient coutumières, et l'année suivante, c'est de « littérature industrielle » que Sainte-Beuve qualifie tout le pan des pratiques littéraires standardisées par opposition avec lesquelles se construit une littérature originale et ambitionnant d'être parfaitement détachée des contraintes du marché et du goût du public.
8. J'utilise à dessein ce vocabulaire, emprunté à l'approche institutionnelle de la littérature, telle que développée par Jacques Dubois. Dans sa conceptualisation, l'institution littéraire est formée d'une organisation autonome, d'un système socialisateur et d'un appareil idéologique : ainsi, dans

ce modèle, on s'aperçoit bien que la recherche et l'enseignement universitaire en lettres participent à plusieurs niveaux de cette institution (Dubois, 51-6).

9. Voir par exemple la liste des débouchés évoqués par le [master de Cergy](#).

10. Ainsi, par exemple, une enquête menée par le Département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture et de la Communication a montré que la population des écrivains affiliés à l'AGESSA (Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs) a doublé, passant de 1162 en 1979 à 2482 en 2013. Ce chiffre n'est qu'un indicateur imparfait (il ne tient par exemple pas compte des auteurs qui exercent une autre activité à titre principal), mais il souligne une croissance avérée et confirmée par d'autres chiffres et facteurs (Sapiro 2017, 13).

11. J'ai eu l'occasion de discuter de ce texte, en cours de rédaction, avec Caroline Glorie (ULiège) qui m'a aidée à élucider mon développement et m'a suggéré un certain nombre de pistes utiles, concernant notamment ces enjeux de démocratisation et/ou de re-distinction. Je lui en suis très reconnaissante.

12. C'est à l'invitation de Frédéric Claisse (IWEPS-ULiège) que j'ai tenté de penser ces formations en tant qu'« investissements de forme ». Qu'il en soit chaleureusement remercié.

## Ouvrages cités

Madeline Bédecarré, « Apprendre à écrire ? Des formations de *creative writing* aux États-Unis aux masters de création littéraire », dans Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (dir.), *Profession ? Écrivain*, Paris, CNRS éditions, 2017, 154-167.

Philippe Blanchet, « Universitaires : la fin de l'indépendance ? », [AOC](#), 28 janvier 2020.

Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 2017.

Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, 22, septembre 1971, 49-126.

— « Mais qui a créé les créateurs ? », *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1981.

Michel Callon, Cécile Méadel et Vololona Rabeharisoa, « L'économie des qualités », *Politix*, 52, 2000, 211-239.

Vincent Bresson, « Comment peut-on devenir journaliste ? », *Revue du crieur*, 16, 2020, 130-139.

Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

— *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, coll. « Le temps des idées », 2012.

Pierre Dardot et Christian Laval, *Commun. Essai sur la révolution au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, La Découverte, 2014, 189-227.

Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, préfacé par Jean-Pierre Bertrand, Bruxelles, Espace Nord, coll. « Essai », 2019 [1978].

Nancy Fraser, « Derrière "l'ancre secret" de Marx. Pour une conception élargie du capitalisme », traduit de l'américain par Édouard Delruelle et Valérie Bada, *Les Temps Modernes*, 699, 2018, 2-24.

- Édouard Gardella, « Le jugement sur l'action. Note critique de *L'action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement* de L. Thévenot », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 11, 2006, 137-158.
- Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, trad. Jacques Morizot, Paris, Hachette, 2005 [1968].
- Christophe Granger, *La Destruction de l'université française*, Paris, La Fabrique, 2015.
- Tanguy Habrand, *Le Livre au temps du confinement*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2020.
- Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.
- Tom Holert, « Artistic Research: Anatomy of an Ascent », *Texte zur Kunst*, 82, 2011, 38-63.
- Violaine Houdart-Mérot, *La Création littéraire à l'université*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2018.
- Torsten Kävelmark, « University politics and practice-based research », dans Michael Biggs et Henrik Karlsson (dir.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Londres et New York, Routledge, 2011, 3-23.
- Bernard Lahire, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.
- Alain Loute, « L'excès du travail cognitif comme infinie potentialité du langage. Lecture de l'ontologie herméneutique de Yves Citton », *Cahiers du GRM*, 11, 2017.
- Erin Manning et Brian Massumi, *Pensée en acte. Vingt propositions pour la recherche-crédation*, Paris, Les presses du réel, 2018.
- Yann Moulner-Boutang, *Le Capitalisme cognitif : la nouvelle grande transformation*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.
- Olivier Quintyn, « La valeur somptuaire de l'art et la pauvreté des artistes », dans Jean-Pierre Cometti et Nathalie Quintane (dir.), *L'Art et l'argent*, Paris, Éditions Amsterdam, 30-45.
- Bénédicte Reynaud, « L'emprise des groupes sur l'édition française au début des années 1980 », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 130, 1999, 3-10.
- Lionel Ruffel, *Trompe-la-mort*, Lagrasse, Verdier, 2019.
- Christian Salmon, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.
- Gisèle Sapiro, « "Je n'ai jamais appris à écrire". Les conditions de formation de la vocation d'écrivain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 168, 2007, 12-33.
- « Développement professionnel et évolutions du métier d'écrivain » dans Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (dir.), *Profession ? Écrivain*, Paris, CNRS Éditions, 2017, 13-31.
- Sheila Slaughter et Gary Rhoades, *Academic Capitalism and the New Economy. Market, State and Education*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2004.
- Laurent Thévenot, « Les investissements de forme », dans Laurent Thévenot (dir.), *Conventions économiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, 21-71.
- Lise Wajeman, « "Lady" : les écrivains pris la main dans le sac », *Mediapart*, 12 février 2017.