

RELIEF

Revue électronique de littérature française



Vol. 14 No. 2 (2020): Sociologie de la médiation littéraire

Édité par Maaïke Koffeman et Olivier Sécardin

TABLE DES MATIÈRES

ARTICLES

- Maaïke Koffeman et Olivier Sécardin, Introduction : Pour une généalogie sociocritique de la médiation littéraire 1-9
- Barbara Dimopoulou, Le catalogue des Éditions Allia à la lumière de la notion bourgeoise de « Bibliothèque » 10-25
- Corinne Abensour et David Galand, La médiation éditoriale de la poésie : le cas de la collection « Poésie » chez Gallimard 26-40
- Barbara Bellini, Les conditions du succès. La médiation éditoriale d'Emmanuel Carrère en France 41-59
- Marys Renné Hertiman, La valorisation du travail des femmes dans la bande dessinée : entre médiation, remédiation et mobilisation 60-72
- Eve Rouxel, Bilinguisme scolaire et médiation littéraire dans les salons et festivals du livre jeunesse : le cas de la littérature de jeunesse en langue bretonne 73-86
- Justine Huppe, « Faire cailler l'annexion l'annexion de la recherche-crédation à l'économie libérale » : hypothèses théoriques sur les masters universitaires en écriture créative 87-101
- Laurianne Perzo, L'atelier d'écriture théâtrale comme pratique de médiation entre création littéraire et phénomène social : quand le fait littéraire émerge du fait social 102-116
- Anne-Claire Marpeau, YouTube, un nouvel acteur pédagogique pour la littérature ? 117-132
- Marie-Clémence Régner, Un Texte Un jour : applications littéraires et blog dédiés en faveur de la médiation des classiques 133-149
- Charlène Clonts, Médiations poétiques à l'ère du confinement : quelques exemples belges et français 150-167

ENTRETIENS

- Jan Baetens, « Espace Nord », une collection de littérature belge de langue française : Entretien avec Tanguy Habrand 168-178
- Camille Van Vyve, L'exposition littéraire comme constellation. Entretien avec Christophe Meurée (Archives & Musée de la Littérature) 179-196

COMPTES RENDUS

- Sjef Houppermans, Mark Lapprand, *Pourquoi l'Oulipo ?* 197-199
- Manet van Montfrans, Nicolaas van der Toorn, *Le Jeu de l'ambiguïté et du mot. Ambiguïté intentionnelle et Jeu de mots chez Apollinaire, Prévert, Tournier et Beckett* 200-202

INTRODUCTION : Pour une généalogie sociocritique de la médiation littéraire

RELIEF – *Revue électronique de littérature française* 14 (2), 2020, p. 1-9

DOI: doi.org/10.18352/relief.1090

ISSN: 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org

This article is published under a CC-BY 4.0 license

Plutôt que de se satisfaire de l'élucidation des systèmes et des structures selon des grammaires et des poétiques comme à l'apogée du structuralisme, les travaux les plus actuels et les plus originaux de la critique littéraire cherchent à situer l'action et la genèse des textes comme le résultat d'une série de médiations. Si le terme reste vague, il a du moins l'intérêt de mettre en relation la nature sémiotique, matérielle et sociale des textes, aussi bien quant à leur production qu'à leur réception. Il indique que ce qu'on appelle « littérature » n'est pas une activité immanente et séparée du monde, mais bien plutôt négociée entre des acteurs, des institutions et le monde, des représentations du social et des modes de représentation, des configurations discursives et des configurations socio-historiques.

Dans leur introduction au numéro de *Communication et langages* consacré à la « valeur » de la médiation littéraire, Yves Jeanneret et Emmanuel Souchier conviennent ainsi de l'ampleur de la tâche :

Selon une telle optique, il convient également de réinvestir tout le pan des recherches menées autour de l'histoire des textes et des pratiques savantes, de la matérialité des supports, de la phénoménologie des dispositifs, de l'énonciation éditoriale, de l'organisation économique, politique et sociale de la circulation des textes dans la société qui en conditionnent la réception, l'appropriation ainsi que la réécriture. [...] Ces approches n'ont-elles pas pour ambition de situer les textes dans la perspective anthropologique plus vaste de la production et de la représentation des connaissances humaines ? (40)

Si on reconnaît ici l'ambition des travaux ultérieurs de Jeanneret quant à la « médiation des savoirs » et à l'analyse des dispositifs médiatiques, à un niveau plus modeste, une telle socio- ou sémiocritique engage d'abord à chercher à identifier et à situer les modalités d'accès à la vie sociale des objets culturels, que cet accès soit matériel-éditorial, historial (Ricœur), phénoménologique (Michel Henry), pragmatique, politique, économique, etc. Comment et selon

quelles modalités certains textes accèdent-ils à une vie sociale à un moment donné de l'histoire ? En formulant ces questions, la sociocritique pose que tout texte et partant toute théorie de la textualité est tributaire des médiations opérées par un certain nombre d'acteurs sociaux plus ou moins institutionnalisés (Dubois, 28 ; Viala). Pourtant, au moment de l'analyse, plus l'intérêt porté aux médiations est central, plus le caractère opératoire accordé à cette notion (et donc sa force) semble diminuer. Dans la grande majorité des cas, les tentatives de définitions étendues des médiations se font généralement en recouvrement de l'activité sociocritique elle-même, au point de s'y confondre. C'est ainsi que dans leur texte programmatique « Sociocritique, médiations et interdisciplinarité », le premier Groupe de recherche sur les médiations littéraires et les institutions ([GREMLIN](#)) qualifie et légitime l'étude critique des médiations :

On pourrait même dire que la sociocritique est tout entière vouée à assumer et éclairer cet inconfort, cet entre-deux, par le biais de la notion de médiation. L'on peut rappeler, à ce sujet, le postulat de Duchet : « S'il n'est rien dans le texte qui ne résulte d'une certaine action de la société [...], il n'y est rien, en revanche, qui soit directement déductible de cette action. D'où l'importance décisive des médiations », ou encore, la formule, plus récente, d'Edmond Cros, selon laquelle la sociocritique vise à reconstituer « l'ensemble des médiations qui déconstruisent, déplacent, ré-organisent ou re-sémantisent les différentes représentations du vécu individuel et collectif ». Dans cette optique, la sociocritique peut être conçue comme l'étude des multiples formes de médiations entre la littérature et l'ordre des discours aussi bien qu'entre le discours social (dont le discours littéraire) et les phénomènes artistiques, sociaux, économiques, politiques, religieux, etc., d'une époque donnée.

Cette consécration des « médiations » dans les années 2000, après une période de relative inertie, n'est effectivement pas étrangère à la promotion de la sociocritique, en Europe comme dans le reste du monde, pour autant qu'une telle discipline puisse prétendre à un corpus doctrinal unifié. Progressivement, elle s'est comme substituée à l'hégémonie des « systèmes », « codes » et « structures » promue par le structuralisme triomphant des années 1960 puis à l'étude des « dispositifs » (Foucault, Deleuze, Lyotard, Agamben) et des « configurations » (Elias) encouragée par un certain poststructuralisme, dès les années 1970. Il faut attendre les années 1990 pour que l'étude des médiations trouve quelques échos en France, notamment dans le giron des Sciences de l'Information et de la Communication, principalement pour désigner les relations entre les publics et les œuvres promues par les institutions culturelles dans le cadre de nouvelles politiques culturelles publiques. En permettant à chaque citoyen un égal accès aux ressources culturelles, l'émergence socio-professionnelle de la médiation culturelle répond effectivement à une volonté politique, au sens le plus large du terme. Tout du moins, ce coup de projecteur sur les instances et

les acteurs de la médiation permet d'interroger de nouveau les relations indissociables entre auteur et public. C'est dire que la réflexion sur les enjeux de la médiation permet d'être attentif tout aussi bien aux niveaux de détermination et d'interaction des objets culturels dans le monde qu'aux nouvelles formes de promotion développées par l'industrie du livre, aux nouveaux rôles des intermédiaires culturels dans la reconnaissance et la légitimation des œuvres et des auteurs, enfin aux politiques culturelles.

Structure, dispositif, médiation

Pour comprendre l'étude grandissante des médiations, il faut commencer par resituer le développement de cette notion postérieurement à celui des dispositifs et des structures. Les dispositifs semblent promus dès les années 1970. Leur multiplication matérielle, dit Agamben, se manifeste dans « notre temps », notion suffisamment ambiguë pour appeler l'élément philosophique. À ce titre, il faut rappeler qu'Agamben articule son essai *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* à un autre essai, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, postérieur d'un an, mais correspondant à la leçon inaugurale du cours de philosophie théorique donné en 2005-2006 à l'université de Venise. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* inaugure et prolonge une philosophie du temps quand *Qu'est-ce que le contemporain ?* révèle pleinement l'influence de Walter Benjamin et de Nietzsche, notamment en ses *Considérations inactuelles*. Agamben note ainsi à sa proposition 7 :

Il ne serait sans doute pas erroné de définir la phase extrême du développement du capitalisme dans laquelle nous vivons comme une gigantesque accumulation et prolifération de dispositifs. Certes, les dispositifs existent depuis que l'homo sapiens est apparu mais il me semble qu'aujourd'hui il n'y ait plus un seul instant de la vie des individus qui ne soit modelé, contaminé ou contrôlé par un dispositif. (2007, 33)

Cette « prolifération massive » des dispositifs, dit Agamben, n'a pas attendu *aujourd'hui* : mais c'est précisément *aujourd'hui* qu'elle ne laisse plus d'autre temps à l'individu, ne laisse plus attendre ni arriver quoi que ce soit *d'autre*, autrement dit ne permet plus aucun événement. Selon Agamben, c'est précisément de ne plus permettre de temps *autre*, de temps *singulier*, que le temps du dispositif neutralise à l'avance toute participation active et tout rapport critique au politique, qui en d'autres temps donc étaient constitutifs à la fois de la démocratie, de la mémoire et de l'archive. En ce sens, ce temps sans temps est critique, au sens le plus négatif du terme : l'économie généralisée du dispositif ne bouleverse rien moins que la pensée du temps. C'est donc aussi et très sûrement une réflexion de philosophie politique qu'engage Agamben en infléchissant de façon toute personnelle l'acception heideggerienne de la technique comme pos-

sibilité d'un tournant dans l'histoire. Il est vrai aussi qu'il prend bien soin de dégager la question du dispositif de celle de la technique ou de la technologie – pour l'engager, par exemple, sur la question du totalitarisme, dans la tradition d'Hannah Arendt, en ce sens que les dispositifs d'aujourd'hui ne seraient plus porteurs de subjectivité mais au contraire de désobjectivation, transformant leurs usagers en purs agents passifs d'une économie et non plus en acteurs de la production de soi et du politique.

Ces quelques remarques liminaires invitent à reconsidérer l'extraordinaire promotion poststructuraliste du concept de « dispositif » dans les sciences humaines et les sciences sociales à partir des années 1970. En France, le commentaire de Gilles Deleuze quant au rôle du dispositif chez Foucault aidant, la notion de dispositif s'est effectivement progressivement généralisée. On la retrouve aussi bien en psychanalyse qu'en critique littéraire (en particulier au moment de décrire des systèmes sémiotiques mixtes comme les livres illustrés), en linguistique (chez Ducrot par exemple), dans les Sciences de l'Information et de la Communication, dans les sciences cognitives ou le constructivisme (chez Varela, Lakoff et Johnson, par exemple). Dans les études cinématographiques (chez Metz et Baudry), le concept intervient même dès 1975, pour décrire le cinéma comme dispositif intégrant l'appareil de projection, l'écran, la salle obscure, l'immobilité du spectateur, enfin les images en mouvement... Signalons encore trois publications plus récentes en la matière : « Les dispositifs », numéro spécial du *Cahier Louis Lumière* (2007) ; Christophe Hanna, *Nos Dispositifs poétiques* (2010) ; enfin Mouloud Boukala, *Le dispositif cinématographique* (2009). Notons enfin que l'histoire de l'art (Louis Marin recourt à cette notion dans *Détruire la peinture* en 1977) et les études numériques ne font pas exception à la règle. Or, il est intéressant que cette influence grandissante de la notion de dispositif figure assez bien le reflux structuraliste, idéologie reine des années 1960, inscrite dans le sillage de Lévi-Strauss et pilotée par la linguistique. Le structuralisme, inspiré des *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure, propose de décrire et de comprendre toute langue comme un système dans lequel chacun des éléments n'est définissable que par les relations d'équivalence ou d'opposition qu'il entretient avec les autres.

Si la structure appartient indéniablement aux années 1960, le dispositif appartient quant à lui au moment poststructuraliste. Nous voudrions apprécier ici l'essor des études consacrées aux médiations comme postérieur à l'ouverture poststructuraliste et comme un effet décalé des ouvertures permises par cette dernière. Si le structuralisme dans sa version la plus scientiste tend à décontextualiser ses objets, la critique des dispositifs s'intéresse quant à elle aux objets actualisés par leur usage, historiquement et sociologiquement déterminés. Il ne

s'agit plus dès lors de chercher ce qu'un objet culturel signifie vraiment en lui-même mais plutôt d'en comprendre et d'en mesurer les effets et les discours. On comprend dès lors l'intérêt de cette notion qui permet d'une part au critique d'élargir l'étude de l'activité interprétative, ouverte à l'aval comme à l'amont des textes et des images qu'elle commente, ainsi candidate aux « suppléments » – pour reprendre un terme privilégié de la déconstruction – ; d'autre part, de considérer davantage le rôle de l'interprète (et du point de vue) dans la construction de son objet. Au-delà de la diversité des approches, un certain nombre de caractéristiques communes à la notion de dispositif émergent des principaux corpus critiques :

1. La coexistence d'éléments hétérogènes au sein d'une entité foncièrement plastique (*versus* structure).
2. La considération d'un certain nombre d'éléments techniques dans la production de la signification.
3. La formalisation de la signification comme procédure.
4. La valorisation de l'instrumentation au sens le plus littéral du terme : fréquentation, contact, usage, expérience, expérimentation.
5. L'aménagement d'environnements opérants, symboliques et techniques, producteurs de *feedback*.
6. L'intérêt accru porté à la réaction ou réactivité des agents selon nouveauté et interdépendance.
7. La remise en cause des divisions interne/externe, objet/sujet propres à la « clôture structuraliste ».

Il est intéressant par ailleurs de remarquer que la situation du dispositif chez Foucault et chez Agamben se conçoit sur le mode de l'aliénation, du moins de la manipulation de rapports de force. Ainsi, le dispositif est-il toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, comme ce qui détermine, modèle et contrôle les gestes, les conduites et les opinions, alors que la pensée de la médiation excède justement cette trop stricte détermination négative. On est ici loin des caractéristiques attribuées quelques années plus tard aux médiations, essentiellement productives et positivement déterminantes, capables d'ouvertures multiples et transversales sinon excentriques, autorisant du moins toutes sortes d'usages inédits. On peut toujours parler des « dispositifs de médiations » mais cet amalgame dit d'abord le maintien et l'intervention pragmatique du tiers (la pensée de la médiation est pensée du tiers, selon l'acceptation la plus large). Autrement dit, l'étude des médiations vise moins les procédures de régulation (culturelle, sociale et politique) que leur condition de fonctionnement. Or, un tel déplacement focal de la structure au dispositif puis du dispositif à la médiation

impacte triplement les études littéraires. En premier lieu, il permet d'oblitérer le traditionnel antagonisme du dehors et du dedans propre au structuralisme. En second lieu, il reconfigure l'analyse critique en traduisant opportunément la dynamique des interdépendances à l'œuvre entre les textes et les acteurs, les textes, les institutions et le monde. En dernier lieu, il permet de réévaluer les niveaux de déterminations étudiés précédemment par les dispositifs à partir desquels les significations se co-construisent. C'est pourquoi l'essor de l'étude des médiations littéraires développe non pas une approche structurale (ou poststructurale) mais écosystémique qui promeut une attention critique désormais portée sur les conditions de rencontre entre auteurs, acteurs, institutions et lecteurs. Or, ces articulations ne sont pas systémiques (bien qu'inscrites au cœur même des procédures de signification) mais production de subjectivité et conséquemment création de lien social.

Enquêtes de terrain

Publié à la fin d'une année où la vie culturelle s'est trouvée bouleversée par les mesures de distanciation sociale et où les librairies se sont vues qualifiées de « commerces non essentiels » par les autorités françaises, ce numéro de *RELIEF* surprend par son actualité. Comment les textes et les œuvres peuvent-ils accéder à une existence sociale quand – pandémie oblige – théâtre, cinéma, librairies et bibliothèques restent fermés ?

Dans notre dossier thématique sur la sociologie de la médiation littéraire, une dizaine de chercheurs se penchent sur les différentes façons dont les œuvres littéraires peuvent atteindre leur public et acquérir du capital symbolique. À la suite des travaux fondateurs de Pierre Bourdieu (notamment *Les Règles de l'art*, 1992), de nombreux chercheurs ont souligné l'importance des personnes et des institutions qui assument un rôle de médiation entre l'auteur et son public en affirmant leur croyance en la valeur littéraire des œuvres. Sans cette « production symbolique » de la part des maisons d'édition, de la critique littéraire et de l'enseignement – pour ne mentionner que les instances de médiation les plus connues – l'œuvre n'a pas de véritable existence au sein du champ littéraire.

Tout en reconnaissant l'importance durable des médiateurs traditionnels et des lieux de sociabilité et d'échange plus ou moins institutionnalisés (salons et festivals littéraires, ateliers d'écriture), nous avons également voulu explorer les nouvelles formes de médiation littéraire qui sont en train d'émerger en ligne. C'est ainsi que certains des articles que nous rassemblons ici montrent comment les acteurs de la vie littéraire se servent des plateformes numériques et des nouveaux médias (réseaux sociaux, YouTube, applications pour téléphone portable, podcasts, livres numériques, *etc.*) pour initier un public souvent jeune à la lecture de textes littéraires. Ce faisant, ils introduisent non seulement de

nouveaux instruments de médiation, mais ils proposent aussi un autre type de discours autour de la littérature. Reste à savoir si ces nouvelles formes de médiation finiront par occuper une position légitime au sein du champ littéraire. Il semblerait du moins que la crise sanitaire que nous traversons accélère opportunément les processus d'acceptation des instruments de médiations numériques par les acteurs traditionnels du monde du livre.

Notre dossier thématique ouvre sur trois études consacrées aux stratégies médiatrices déployées par les maisons d'édition dans la façon d'organiser et présenter leurs publications. Premièrement, Barbara Dimopoulou analyse le catalogue des Éditions Allia à travers la notion borgésienne de « bibliothèque ». Elle montre comment, au lieu de proposer des collections d'ouvrages, cette maison d'édition déploie un discours de médiation à la fois implicite et explicite à travers la structure de son catalogue et les paratextes qui accompagnent ses publications. Cette contribution est suivie d'un article de Corinne Abensour et David Galand qui porte sur la collection de poche « Poésie » des éditions Gallimard. En combinant différentes approches, dont une enquête auprès de poètes contemporains, les auteurs mettent en valeur la fonction de médiation et de consécration de cette collection. Barbara Bellini, dans son article consacré à l'évolution de la carrière littéraire d'Emmanuel Carrère, analyse les effets et les opportunités résultant d'une alliance étroite entre un auteur et une maison d'édition (en l'occurrence P.O.L.). En prenant en compte aussi bien le travail de production et de médiation accompli par l'éditeur que la réception des œuvres de Carrère dans la presse, cette étude illustre de manière exemplaire les différentes étapes du processus de légitimation sinon de consécration littéraire.

Les deux contributions suivantes se consacrent à un genre particulier et à sa position dans le champ éditorial. D'abord, Marys Renné Hertiman propose de reconsidérer la notion de médiation littéraire en mettant en lumière les dynamiques médiatrices instaurées par les autrices de bandes dessinées. Suivant une démarche d'observation participante, elle met en évidence les rapports de force et la dynamique genrée qui structurent le secteur de la BD. Ensuite, Ève Rouxel aborde la question de la médiation autour de la littérature de jeunesse en breton. En fonction d'observations réalisées lors de salons et de festivals littéraires, elle conclut qu'il existe des différences fondamentales entre les littératures de jeunesse francophone et brittophone, notamment en ce qui concerne la finalité des actions de médiation.

Dans l'ensemble des pratiques médiatrices qui organisent le champ littéraire, la transmission des compétences et des connaissances littéraires à une jeune audience constitue un facteur non négligeable. Longtemps absents du paysage éducatif français, les masters en écriture qui ont émergé ces derniers

temps jouent un rôle crucial dans l'initiation d'une nouvelle génération d'écrivains aux « règles du jeu littéraire ». Justine Huppe les étudie dans leur rapport complexe sinon ambivalent à l'économie capitaliste, en discutant de leur potentiel subversif. Partant d'une perspective didactique et psychosociale, l'article de Laurianne Perzo se focalise sur les ateliers d'écriture dramatique dispensés par Luc Tartar auprès de groupes d'adolescents. Loin de constituer un enseignement à sens unique, qui viserait surtout à initier les jeunes à la littérature et au théâtre, il s'agit de créer un lieu de sociabilité permettant une mutualisation des pratiques créatives qui nourrit à son tour l'œuvre du dramaturge.

La dernière partie du dossier thématique se concentre sur la médiation des textes littéraires à travers les nouveaux médias et plateformes numériques. Dans une étude que l'on peut qualifier de pionnière, Anne-Claire Marpeau analyse un large éventail de vidéos sur YouTube qui discutent des œuvres littéraires dites classiques. Elle établit une typologie qui permet de distinguer les différents types de discours littéraires qui s'énoncent sur cette plateforme, des BookTubeuses qui propagent un rapport de plaisir à la lecture dans une transmission horizontale des savoirs aux chaînes pédagogiques qui adoptent un ton d'autorité professorale. L'application « Un Texte Un Jour » et ses dérivés, qui sont l'objet de l'article de Marie-Clémence Régnier, se situent plutôt dans cette dernière lignée. Créés par l'enseignante Sarah Sauquet, ces outils de type anthologique assurent la diffusion des classiques littéraires auprès d'une audience qui dépasse le seul public scolaire. Depuis l'introduction des mesures anti-COVID – et plus particulièrement la fermeture des établissements d'enseignement –, ce type de plateforme numérique a d'ailleurs enregistré une forte croissance dans leurs statistiques d'utilisation. L'article de Charlène Clonts montre que les acteurs de la poésie de langue française en Belgique et en France se sont également tournés vers de nouveaux outils de médiation afin de contourner les limitations imposées par le confinement. À travers la diffusion de textes poétiques sur internet, par téléphone ou dans l'espace public, émerge une espèce de sociabilité littéraire virtuelle qui témoigne de la fonction curative de la poésie en temps de crise.

Pour clore ce dossier thématique, nous proposons deux interviews consacrés aux coulisses de deux instances de médiation littéraire au sein du champ littéraire de la Belgique francophone. Jan Baetens interroge Tanguy Habrand, responsable de la collection patrimoniale « Espace Nord », sur le fonctionnement de cet important outil de valorisation des auteurs belges. Christophe Meurée, Premier Assistant recherche et rayonnement aux Archives & Musée de la Littérature (AML) de Bruxelles, s'entretient avec Camille Van Vyve des modalités de muséalisation et d'exposition de la littérature et du livre.

Ouvrages cités

- Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Trad. Martin Rueff, Paris, Rivages, Coll. « Petite bibliothèque », 2007.
- *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Trad. Maxime Rovere, Paris, Rivages, Coll. « Petite bibliothèque », 2008.
- Mouloud Boukala, *Le dispositif cinématographique, un processus pour (re)penser l'anthropologie*, Paris, Téraèdre, 2009.
- Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- Collectif, Dossier thématique « Les dispositifs », *Cahier Louis Lumière*, juin 2007.
- Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.
- Jacques Dubois, « Champ, appareil ou institution ? », *Sociocriticism*, I:2, 1985, 25-30.
- Michel Foucault, *Dits et écrits*, tome II, Paris, Gallimard, 1994.
- Christophe Hanna, *Nos Dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2010.
- Le GREMLIN, « Sociocritique, médiations et interdisciplinarité », dans Anthony Glinoe (dir.), *Carrefours de la sociocritique*, disponible sur ressources-socius.info (première publication dans *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, 45/46, 2009, 177-194).
- Yves Jeanneret et Emmanuël Souchier, « Présentation », *Communication et langages*, 150, « La "valeur" de la médiation littéraire », 2006, 35-44.
- Guy Lochard, « Parcours d'un concept dans les études télévisuelles : trajectoires et logiques d'emploi », *Hermès* n°25, « Le dispositif – entre usage et concept », 1999.
- Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, UGE, 1973.
- Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, 1977.
- Pierre Ricœur, *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 1983-1985.
- Alain Viala, « Effets de champ, effets de prisme », *Littérature*, 70, 1988, 64-71.

Barbara Dimopoulou

LE CATALOGUE DES ÉDITIONS ALLIA À LA LUMIÈRE DE LA NOTION BORGÉSIENNE DE « BIBLIOTHÈQUE »

RELIEF – *Revue électronique de littérature française* 14 (2), 2020, p. 10-25

DOI : doi.org/10.18352/relief.1093

ISSN : 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org

This article is published under a CC-BY 4.0 license

Le catalogue de la maison d'éditions Allia éclairé de la notion borgésienne de « bibliothèque » est l'objet de cet article. L'absence de 'collection' organisant ce vaste ensemble est pallié par la structure particulièrement réfléchiée du *Catalogue de la Bibliothèque Allia* et du site de l'éditeur qui fonctionnent en complémentarité. Un réseau de correspondances entre auteurs, genres littéraires, thématiques et périodes chronologiques y est établi et fait de ce catalogue une bibliographie universelle. La médiation est assurée par un paratexte implicite sur les livres, explicite dans le catalogue. Des notices explicatives y établissent un lien organique entre les titres et font dialoguer passé et présent, rationnel et mystique, politique et esthétique, essai et poésie, médecine et musique. Le catalogue-bibliothèque d'Allia, qui décloisonne les approches tout en conservant une cohérence propre, est un outil d'accompagnement des textes permettant au lecteur de se repérer et de se perdre dans une extrême variété de publications.

Antique problème où j'insinue cette solution : la Bibliothèque est illimitée et périodique. S'il y avait un voyageur éternel pour la traverser dans un sens quelconque, les siècles finiraient par lui apprendre que les mêmes volumes se répètent toujours dans le même désordre – qui, répété, deviendrait un ordre : l'Ordre. (Borges 2012, 81)

Introduction

Borges n'a pas été édité par les Éditions Allia. Les occurrences de son nom dans le catalogue sont rares. C'est pourtant en référence à lui que nous nous proposons d'examiner le catalogue de la maison (ni généraliste ni spécialisée) fondée en 1982 par Gérard Berréby, généralement absente des salons mais très appréciée par les libraires. « La Bibliothèque de Babel » pourrait bien caractériser l'esprit de ce bâtiment éditorial qu'est le *Catalogue de la Bibliothèque Allia* qui accueille des auteurs – francophones ou non – de l'Antiquité à l'extrême contemporain.¹ L'absence délibérée de 'collection' organisant ce vaste ensemble (« univers », dirait Borges) est pallié par la structure particulièrement réfléchiée

du *Catalogue* et du site internet lui faisant écho. Nous examinerons en parallèle ces deux supports de médiation : papier et numérique. On doit à Michel Bounan (écrivain et médecin) la structuration (*i. e.* la table des matières) du *Catalogue*. Un réseau de correspondances entre auteurs, genres littéraires, thématiques et périodes chronologiques y est établi et fait fonctionner ce *Catalogue* comme une amorce de bibliographie universelle idéale. Les livres d'Allia sont connus pour leur esthétique et leur facture matérielle, mais aussi pour leur péri-texte textuellement sobre. Ce ne sont pas les prières d'insérer (quasiment muets) sur les plats de couvertures, qui orientent la lecture mais bien un épitexte éditorial riche déployé sur le *Catalogue*. La médiation exigeante et efficace (textuelle et visuelle) est donc assurée par ce langage suggestif ici, explicite là. Au croisement du littéraire et du socio-économique, le *Catalogue* Allia rappelle par maint point les catalogues de vente des anciens libraires-éditeurs, qui mêlaient informations sur la matérialité et discours argumentatif. Des notices explicatives y établissent un lien organique entre les différents titres et font dialoguer passé et présent, rationnel et mystique, politique et esthétique, essai et poésie, médecine et musique. Le 'catalogue-bibliothèque' d'Allia est un outil d'accompagnement des textes permettant au lecteur de se repérer et de se perdre, à la façon de Borges, dans une extrême variété qui décloisonne les approches tout en conservant une cohérence propre. C'est la façon d'Allia de comprendre le monde d'aujourd'hui et de s'y adapter.

Présence de Borges dans le *Catalogue de la Bibliothèque Allia*

Dans la préface de *D'une bibliothèque l'autre* de Enis Batur (8), Alberto Manguel souligne que toute référence à « bibliothèque » appelle, nécessairement et mondialement, la figure de l'écrivain-bibliothécaire. Plus que cette référence obligée, c'est la posture de Borges en tant que lecteur qui nous incite à voir en lui un équivalent d'éditeur (*editor*) et une présence souterraine dans la démarche éditoriale d'Allia. Éditeur, Borges l'a été à la fin de sa vie lorsque les Éditions Hyspamérica à Madrid ont voulu créer la collection « Biblioteca personal de J. L. Borges » et lui ont demandé de préfacier 100 livres de son choix. Le projet, limité à 76 titres par la mort de l'écrivain, comportait une préface générale dans laquelle on lit :

Tout au long du temps, notre mémoire forme insensiblement une bibliothèque disparate, faite de livres ou de pages dont la lecture fut pour nous un bonheur et que nous aimerions partager. Les textes de cette bibliothèque intime ne sont pas forcément célèbres. La raison en est claire. Les professeurs, qui sont les dispensateurs de la renommée, s'intéressent moins à la beauté qu'aux mouvements et aux dates de la littérature, ainsi qu'à l'analyse détaillée des livres écrits pour cette analyse et non pour la jouis-

sance du lecteur. La série que je préface et que j'entrevois déjà veut communiquer cette jouissance. Je ne choisirai pas les titres en fonction de mes habitudes littéraires, d'une tradition déterminée ou d'une école particulière de tel pays ou de telle époque. [...] Je ne sais si je suis un bon écrivain, je crois être un excellent lecteur, ou en tout cas un lecteur sensible et reconnaissant. Je désire que cette bibliothèque soit aussi diverse que la curiosité inassouvie qui m'a incité et m'incite toujours à explorer tant de langages et tant de littératures. (Borges 2010, 1302)

Il nous semble entendre Gérard Berréby, que contrairement à Borges, rien ne destinait à la voie du livre, déclarer : « les Éditions Allia sont mon université » ([France Culture](#), 24 mai 2018, 7'03). L'envie du lecteur de partager avec ses semblables le plaisir de ce qui n'était pas communément lu a fait de Berréby un éditeur (qui pratique en parallèle la peinture, le collage et la poésie). L'éclectisme de ces deux 'lecteurs-éditeurs' ne se rejoint pourtant qu'autour de quelques auteurs : seuls Lugones, Gide, Melville, Papini, Wilde, Schwob, Kierkegaard, Cocteau, de Quincey, Stevenson, Swift et Blake du projet éditorial borgésien figurent dans le catalogue d'Allia.

Discrètes mais signifiantes, les références à Borges apparaissent dans deux notices du *Catalogue* d'Allia. Elles cherchent à légitimer le choix éditorial audacieux de deux titres, l'une invoquant l'écriture, l'autre l'autorité borgésiennes. L'essai *Maurice Sachs le désœuvré* (2005)² de Thomas Clerc est présenté ainsi :

[...] Dans une démarche tout à fait originale, [Thomas Clerc] transfère et applique les outils de l'analyse littéraire à la vie même de Sachs. Il retrouve dans cette existence les figures de style absentes de son œuvre : oxymore, répétition, paradoxe, chiasme, pléonasmisme et métaphore. Menée sur un ton incisif, cette exploration, qui rappelle les paradoxes de Borges, débouche sur une réflexion plus vaste sur la littérature et pose la question de savoir qui de l'auteur, de son œuvre ou du critique lui-même fait d'avantage acte de création. (274-275)

Le récit fantastique *Des forces étranges* (2016) de Leopoldo Lugones, auteur reconnu et fortement controversé à cause de son évolution fasciste donne lieu à ce descriptif : « Borges imagine dans *L'Auteur* une rencontre entre Lugones et lui-même et prévoyait, dans sa "Bibliothèque de Babel", un volume consacré à l'Argentin » (www.editions-allia.com). Borges a, à plusieurs reprises, fait l'éloge de son compatriote dont les livres trouvaient une place d'honneur dans sa bibliothèque personnelle (Manguel, 28, 30).³

Le catalogue comme un livre (et comme un labyrinthe)

Celui qui prend entre les mains le catalogue imprimé qui porte le titre *Catalogue de la bibliothèque Allia* (2010)⁴ est frappé par cet objet qui emprunte tous les codes

extérieurs du livre : Couverture, Avertissement, Sommaire, Chapitres, Index, Table des matières, Achevé d'imprimer. Certaines analyses d'Anne Simonin s'appliquent à ce *Catalogue* (sans portraits photographiques des auteurs, ni reproduction du visuel des premières de couverture) dont la densité d'informations en fait un objet typographique et discursif particulièrement complexe :

Ce livre des livres prend en compte une dimension essentielle de l'activité éditoriale, la durée, dessinant sur le long terme un portrait de l'éditeur parfois surprenant, dans la mesure où il révèle la publication de livres, d'auteurs, de collections auxquels on ne s'attendait pas. (119)

Dans « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », Borges écrit :

Ts'ui Pên a dû dire un jour : *Je me retire pour écrire un livre*. Et un autre : *Je me retire pour construire un labyrinthe*. Tout le monde imagina qu'il y avait deux ouvrages. Personne ne pensa que le livre et le labyrinthe étaient un seul objet. (2012, 99)

Nous verrons que le *Catalogue de la bibliothèque Allia* est un livre savamment construit comme un labyrinthe, un livre des livres.

L'architecture fine du *Catalogue de la bibliothèque Allia* laisse voir 12 sections organisées selon un principe chronologique. Chaque section thématique par son titre la période concernée est introduite par une page à la typographie blanche sur fond noir où sont annoncés les grands axes de la section. Chaque section comporte des sous-sections, elles-mêmes annoncées par quelques lignes d'ouverture. Certaines sous-sections (VI, VII et XI) se subdivisent encore pour caractériser de plus près les thématiques abordées. Ces 'Arguments' constituent un discours éditorial fort, éclairant le choix de textes (« Œuvres poétiques, fictions ou réflexions philosophiques, les ouvrages proposés ici témoignent des récents bouleversements historiques de l'époque. », 69) ou donnant, par exemple, la définition d'un mouvement artistique (« Dada fut d'abord une protestation contre la guerre, et contre l'absurdité universelle qui s'en accommoda. Il fut la forme de cette protestation. », 148). Sans équivoque, l'éditeur prépare le lecteur à la rencontre de textes qui vont ébranler ses certitudes.

Voici les titres des sections telles qu'elles apparaissent dans le *Catalogue*, suivis du nombre de pages de chacune : I. *À propos de l'héritage antique* (10 p.) ; II. *L'Europe médiévale* (12 p.) ; III. *Une renaissance* (17 p.) ; IV. *Les arcanes de l'âge classique* (10 p.) ; V. *Le dix-huitième siècle : entre les Lumières et l'incendie* (14 p.) ; VI. *De l'Europe napoléonienne à la Révolution de 1848* (26 p.) ; VII. *De Marx à la Belle Époque* (46 p.) ; VIII. *Début du vingtième siècle : autour d'une révolution sociale* (12 p.) ; IX. *Début du vingtième siècle : la révolte des artistes* (28 p.) ; X. *Nouvelles*

dictatures européennes et Seconde Guerre mondiale (22 p.) ; XI. *Dans la Guerre froide : la révolte et son double* (40 p.) ; XII. *La fin d'une époque : les conditions du vrai* (68 p.) La tendance est claire : la section XII est la plus importante en nombre de pages. Si l'on complète ces observations avec des informations disponibles sur le site internet, c'est bien cette section qui se développe le plus, notamment dans ses sous-sections C. *L'effort de communication* (de 17, elle passe à 48 titres) et D. *L'enjeu des affrontements* (de 35, elle passe à 61).⁵ Cette structure du *Catalogue* a été maintenue sur le site, autrement plus iconique et prolix, puisqu'il reprend parfois en les amplifiant, parfois en les modifiant, les notices du *Catalogue*. Par nature évolutif, le site permet aussi d'amender certains classements (p. ex. : *Considérations sur l'histoire universelle* (1905) de Jacob Burckhardt passe de 8. C. « La servitude » du *Catalogue* (141), à 7. A. « Lectures de Nietzsche »). La rubrique « About & Around » ajoute au catalogue un large épitexte public qui inclut les échos d'une vaste réception. Sonore, cet intitulé fait penser à « Around and around » de Chuck Berry et fait le lien avec la partie, moins connue du catalogue, consacrée à la musique.

Du point de vue de la structure, les cartes sont rebattues dans l'extrait du catalogue général intitulé *Inventaire de la collection 6,10* (2011, 177 p.) qui répertorie les titres de la « petite collection », née en 1995 pour sauver la maison de la faillite. Cet autre *Catalogue* est organisé autour de 5 sections adoptant comme principe de classement des grandes catégories génériques : I. *Morceaux de littérature* ; II. *Pensée philosophique* ; III. *Le crible de l'analyse* ; IV. *Pièces à conviction* ; V. *De l'art, son histoire et sa force de contestation*. Chaque section comporte de très nombreuses sous-sections thématiques et/ou chronologiques (ex. section III : *Révoltes au XVII^e siècle* ; *Les pionniers des grandes réflexions politiques* ; *Les fondements d'une pensée* ; *Sources et interprétations de Marx* ; *Lectures de Nietzsche* ; *À propos des révolutions du début du XX^e siècle* ; *Contre toute réclusion* ; *Mensonge politique et propagande* ; *Sociologie de l'autre* ; *Diverses mises à nu du capitalisme* ; *Pensée de l'anticipation : la logique marchande* ; *Critique de la culture*). Comme support de médiation, ce deuxième type de catalogue organisant un sous-ensemble du catalogue général, semble répondre à un besoin d'atteindre de façon plus immédiate un public de librairie. La segmentation est plus nette et plus directive, bien que les notices, communes entre les deux supports papier, loin d'être standardisées, maintiennent leur exhaustivité et leur longueur inégale. Schématiquement, les notices s'ouvrent avec une citation du texte, se poursuivent sur une contextualisation critique de l'œuvre comportant une brève biographie de l'auteur (seulement à la première occurrence) et se terminent, le cas échéant, par le nom du traducteur et du préfacier, avant de mentionner des éléments bibliographiques matériels de l'ouvrage.

Ces notices auraient pu être des quatrièmes de couverture, si Allia n'avait pas opté pour des prières d'insérer suggestifs voire déroutants qui excèdent rarement les 2-3 lignes de citation. On se demande si ces lignes ne sont pas parfois perçues par le public comme un deuxième titre, si elles ne sont pas là aussi pour entretenir l'ambivalence de l'image (aux motifs géométriques ou photographiques) choisie pour la couverture. Allia multiplie ces *flashes* textuels, puisque sur le site, la citation qui accompagne la page de chaque ouvrage n'est pas nécessairement celle qui figure sur sa quatrième de couverture. Si les notices font penser à des quatrièmes de couverture classiques, elles font songer également, pour les plus développées d'entre elles, à des préfaces, à la manière de Borges qui considérait que la poétique de la préface est une « forme latérale de la critique » (1980, 11). Le *Catalogue* s'adonne à cet exercice exigeant qui responsabilise le lecteur.⁶ Matériellement, dans le dédale des références, la tâche du lecteur est facilitée par une mise en page dense, régulière et très élégante.

Organiser le désordre

On l'a compris, tout est mis en œuvre pour que le *Catalogue de la Bibliothèque Allia* soit un outil efficace à la fois de repérage et d'analyse. C'est le propre de toute Bibliothèque. Apparaît dès l'Avertissement la volonté de dire au lecteur que toute cette matière obéit à une logique interne par-delà les genres, les époques, les styles et les lieux, de dire aussi que le hasard a joué son rôle dans la découverte des œuvres, mais que la constitution de cet ensemble n'a pas été laissée au hasard :

Beaucoup de textes publiés ici – et jusqu'alors peu connus – renvoient à des ouvrages tout aussi mal connus d'autres pays ou d'autres époques. Vittorio Alfieri renvoie à John Donne, Giuseppe Rensi à Leopardi, les textes présituationnistes à des documents dadaïstes, Bounan à Marsile Ficin et à Paracelse, etc. Il semble qu'en tirant sur un de ces fils peu voyants, on fasse venir tout une pelote qui serait en quelque sorte sous-jacente à la culture la plus commune. Cette « autre chose », qui donne une certaine cohésion à l'ensemble de nos publications pourrait bien concerner aujourd'hui une partie de nos contemporains. (4)

Gérard Berréby n'a de cesse de souligner cette cohésion du catalogue, due aussi à la façon dont travaille l'équipe qui tient compte des suggestions des lecteurs :

On a la particularité de recevoir de la part de gens que nous ne connaissons pas et qui sont forcément des lecteurs de nos livres, des suggestions de publications ou des propositions de traductions. La première des choses, c'est qu'on note et on regarde. On ne publie pas tout ce qui nous est proposé évidemment, mais il y a pas mal de livres qui ont été publiés. (Entretien « Monde du livre »)

Il s'agit d'une démarche qui vise à créer des liens non seulement entre les livres, des « passerelles », dit ailleurs Berréby ([France Culture](#), 24 mai 2018, 24'41-27'46), mais aussi entre les lecteurs, qui, s'ils ne se connaissent pas entre eux, se reconnaissent dans les choix des lectures proposées par le catalogue. La forte cohérence du catalogue s'appuie sur une forme d'interaction, de courant permanent qui circule dans une communauté de lecteurs jamais figée, jamais fermée. Les biographies d'auteurs telles qu'elles sont données dans les notices sont l'endroit où le *Catalogue* cultive cet esprit à la fois d'ouverture et de reconnaissance mutuelle. L'érudition y côtoie le témoignage, le détournement répond à la convention, les genres se mélangent et cohabitent dans des écritures variées – qu'il s'agisse d'auteurs classiques ou contemporains. Rappelons que Borges, pratiquant le plagiat et la réécriture, ne croyait pas non plus aux genres littéraires préétablis.

Citons trois exemples caractéristiques qui jouent avec le canon académique de la biographie, puisqu'ils n'étaient pas les faits d'armes littéraires et apportent d'autres éléments possibles de réception :

- Typographe, apprenti-pilote, chercheur d'or puis journaliste, Mark Twain (1835-1910) s'inspire de ses propres pérégrinations à travers le monde pour ses romans d'aventure. Mais l'auteur d'*À la dure*, des *Aventures de Tom Sawyer* et de *Huckleberry Finn* est aussi un humoriste de talent, un pince-sans-rire professionnel. (123)

- Peintre, dessinateur, photomonteur, poète visuel et concret, poète sonore, théoricien, prosateur, technicien, auteur de manifestes, animateur de revue, danseur et performeur, historien, Raoul Hausmann fut l'un des fondateurs du « Club Dada » de Berlin (1918) ainsi que l'un des trois organisateurs, avec George Grosz et John Heartfield, de la « Première Foire Internationale Dada » (Berlin, 1920). (149)

- Vice-champion du monde de Scrabble en 1983, catégorie Cadet, Jean-Yves Lacroix est né en 1968 à Grenoble. Libraire de livres anciens, il a également traduit plusieurs ouvrages d'Herman Melville, dont *Bartleby* et *Moi et ma cheminée*. *Le Cure-dent* est son premier récit. (24)

Il est temps de parler de celui qui fut l'homme du catalogue : Michel Bounan. Réfléchissant sur le désordre du monde actuel, il a su donner un sens à cette entreprise de démystification que poursuit le catalogue Allia sur plusieurs domaines. De 1990 à 2015, il a publié 11 titres chez Allia (tous classés dans la section XII. D).

Dans ses ouvrages, il étudie les diverses perturbations qui régissent le monde actuel et insiste sur la notion de désastre, tant sur le plan social, écologique qu'affectif. Ses

connaissances scientifiques sont mises au service d'une analyse des forces en puissance de ce processus : les États, la logique marchande, les médias. (www.editions-allia.com)

Les deux principaux collaborateurs pour la structure du catalogue, Bounan et Berréby, se retrouvent autour des œuvres de Maurice Joly et d'Henri Rollin. Bounan se fait préfacier du *Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu* (1864) de Joly avec un texte qui sera publié de façon autonome dans la « petite collection »⁷ sous le titre *L'État retors* (1992), alors que Berréby préface avec *Le faux et son usage, L'Apocalypse de notre temps* (1939) de Rollin, ouvrage qui illustre d'après ses dires sa démarche d'éditeur. Par ailleurs, il est amusant de signaler que c'est l'ouvrage de Pierre Louÿs, *Manuel de civilité pour les petites filles à l'usage des maisons d'éducation* (1926), qui réunit les deux noms sous la même couverture. L'ouvrage (édité en 1999 est réédité en 2019) est présenté ainsi :

[...] Parodie obscène des manuels de savoir-vivre et mise à nu de l'hypocrisie des conventions sociales. Ces conseils aux petites filles furent encore interdits de publication en 1954. Publié par Allia en 1996. Précédé de *Pierre Louÿs et l'inconvenance* par Michel Bounan. Image de couverture : Gérard Berréby. (115)

Ajoutons que Berréby propose des images de couverture à l'esthétique variée pour divers ouvrages : Marcel Schwob, *Études d'argot français* (1889) ; Baron d'Holbach, *Essai sur l'art de ramper, à l'usage des courtisans* (1790) ; Oscar Wilde, *La Ballade de la geôle de Reading* (1898) ; Robert Louis Stevenson, *Will du moulin* (1878) ; Miguel de Unamuno, *Comment se fait un roman* (1926) ; Joseph Gabel, *La Réification* (1951) ; Serge La Barbera, *Un sentiment d'imposture* (2008). Même si c'est Danielle Orhan (historienne de l'art, mais aussi autrice et traductrice) qui s'occupe généralement des illustrations des couvertures, après la mort de Patrick Lébédéf, créateur de l'identité visuelle de la maison, il n'empêche que cette participation directe de Berréby à certaines couvertures constitue la preuve en acte de l'esprit Allia où tout le monde se mêle de tout : « je ne suis pas le professionnel de quelque chose », signale le fondateur dans une interview ([France Culture](#), 24 mai 2018, 3'11). Gérard Berréby, ce « créateur d'une "bibliothèque idéale" » (269), prend aussi la plume pour certaines préfaces, on l'a vu, mène des entretiens (avec J.-M. Mension, R. Rumney, Piet de Goof, R. Vaneigem) et publie des textes poétiques (*Stations des profondeurs*, 2010 ; *Joker & Mat*, 2016 ; *La Banlieue du monde*, 2019). N'oublions pourtant pas qu'à ses débuts il s'est fait chercheur-documentaliste afin d'établir les deux ouvrages fondamentaux pour l'histoire du mouvement situationniste, *Documents relatifs de l'Internationale situationniste (1948-1957)* (1985) et, plus tard, textes et *Documents situationnistes (1957-1960)* (2004).

Microréseaux ou 'bibliothèque idéale'

L'idée de 'bibliothèque idéale' et le travail accompli au sein d'Allia nous amène à parler des réseaux ou des pôles créés autour d'un auteur, d'un titre, d'un sujet. C'est un travail souterrain, visible dans le catalogue, construit par sédimentation et avec la présence active de connaisseurs des sujets traités. Cela reflète un rapport exigeant de confiance et d'émulation puisqu'il ne s'agit jamais de répéter ou de suivre un filon, mais d'aller aussi loin que possible dans l'exploration d'une piste. La 'bibliothèque idéale' se mue en bibliographie, ce qui réveille l'appétit du lecteur.

Les exemples sont légion, prenons celui d'un auteur célèbre : Walter Benjamin. Allia en publie neuf titres, et en parallèle les essais de Theodor W. Adorno, *Sur Walter Benjamin* (1940-1969) et de Hannah Arendt, *Walter Benjamin* (1968). Dans la suite de cette même section (X. A), on trouve un autre ouvrage d'Adorno, *Le Caractère fétiche dans la musique* (1938) aux côtés d'Ernest Kris & Otto Kurz, *La légende de l'artiste* (1934), de Karl Teige, *Le Marché de l'art* (1935), etc. Un autre exemple est celui de Boris Souvarine qui est au centre d'une constellation de titres dans la section 8. A. Il est évident que l'éditeur cherche à approfondir (avec l'aide de Michel Heller) l'étude de cet historien, homme politique et témoin de l'époque qui a suivi la Révolution russe. Autre exemple : l'ouvrage *L'Étranger* (1944-45) de Alfred Schütz (XI. D), « au carrefour de la sociologie, de la philosophie et de l'anthropologie, [...] analyse les difficultés éprouvées par l'homme qui quitte son groupe d'origine pour s'intégrer dans un nouvel ensemble social » (226-227) est présenté d'une façon qui suscite l'intérêt pour des champs et des auteurs présents dans le catalogue. La notice dédiée à ce titre, cite en effet les noms de Hannah Arendt, Hans Jonas (seul absent du catalogue), Georg Simmel et Max Weber.

Si on se déplace du côté des spécialistes accueillis dans le catalogue, on peut s'arrêter sur Philippe Artières, intéressé par le document brut, qui établit l'édition de trois ouvrages anonymes d'une même période, classés dans des subdivisions différentes du catalogue : *Vivent les voleurs* (1887) et *À fleur de peau* (1881) en VII. A, puis *Journal d'un morphinomane* (1896) en VII. D. Ce dernier titre figure seul dans la subdivision « La Morphinomanie » (124-125) et témoigne, avec « La Mythomanie » (126-127), soit d'une dérision sur le classement, soit de certaines limites de l'organisation du *Catalogue*. On peut aussi imaginer que ces axes prometteurs attendent de futures publications. Lionel Menasché est un autre spécialiste dont le nom est attaché à des auteurs du XIX^e siècle : Gautier, Poe... Quant à Jean-François Billeter, sinologue, il est présent depuis 20 ans dans le catalogue Allia. Ses publications (classées dans trois sections différentes)

éclairent le passé chinois le plus lointain, depuis la pensée taoïste dans *Leçons sur Tchouang-tseu* (2002) jusqu'au présent le plus proche dans *Pourquoi l'Europe. Réflexions d'un sinologue* (2020).

La démarche comparatiste de la maison peut être illustrée par la section V. D, sous le titre évocateur *Enthousiasmes et sarcasmes* (17 titres sur le site) qui accueille des œuvres de d'Holbach, Mesmer, Herder, Vico, Cozens, Winckelmann, Swift, Johnson, Mirabeau, Bentham, Diderot, Blake, De Pange, tous auteurs du XVIII^e siècle européen. Cette section constitue un très bon exemple de cohérence dans l'originalité d'approche de ce siècle communément présenté sous le signe du rationalisme. Billeter est l'intrus de cette section lorsqu'il présente et traduit une anthologie des pensées de Georg Christoph Lichtenberg (1746-1799), ouvrage que le site de l'éditeur a mis sous le signe de cette phrase : « J'aurais aimé Swift pour barbier, Stern comme coiffeur, Newton au petit déjeuner, Hume à l'heure du café. »

Le cas des traducteurs qui sont également écrivains est aussi ordinaire que caractéristique du rôle de ces connaisseurs des littératures du monde. Artisans de la langue ayant un statut d'auteur, ils sont souvent des écrivains à part entière. Allia qui ne connaît pas de séparation entre 'littérature française' et 'littérature étrangère', pousse loin les limites du comparatisme et incite à des véritables études traductologiques puisqu'elle offre à ses lecteurs de nombreuses retraductions. Il est donc normal qu'elle fasse la part belle à l'œuvre de ces précieux collaborateurs (mentionnés, aux côtés des préfaciers, dans un index à part à la fin du *Catalogue*). Citons, parmi tant d'autres, Line Amselem (traductrice de l'espagnol et autrice de *Petites Histoires de la rue Saint-Nicolas*, 2006), David Bosc (traducteur de l'anglais et de l'italien et auteur de *Milo*, 2009 et *Sang lié*, 2005), Boris Donné (traducteur de l'anglais, préfacier et auteur de *Ivan Chtcheglov, Profil perdu* – avec J.-M. Apostolidès –, 2006 et (*Pour Mémoires*), 2004), Jean-Yves Lacroix (dont il a déjà été question), Bertrand Schefer (traducteur de l'italien et auteur de *L'Âge d'or*, 2008). Bruce Bégout est l'auteur de nombreux ouvrages (tous classés dans la section XII. D : *On ne dormira jamais*, 2017 ; *Chroniques mélancoliques d'un vendeur de roses ambulants*, 2014 ; *L'Accumulation primitive de la noirceur*, 2014 ; *Le ParK*, 2010 ; *De la décence ordinaire*, 2008 ; *La Découverte du quotidien*, 2005 ; *Lieu commun*, 2003 ; *Zéropolis*, 2002), mais il est aussi traducteur de l'anglais.

La 'bibliothèque idéale' se construit donc au fil des années et l'on pourrait considérer comme un dernier indice supplémentaire de cette dynamique, l'équilibre entre auteurs nouvellement présents dans le catalogue et auteurs déjà connus des lecteurs d'Allia. Si on regarde de près les publications de l'année 2019, sur les 26 auteurs, 10 seulement rejoignent le catalogue pour la

première fois.⁸ Il s'agit de Jacques Salmona, Antonin Artaud, Pierre Ajame, Joseph Roth, *Vanini, portrait au noir*, Baldassare Castiglione, Charles Péguy, Bernard London, Ludwig Binswanger, Dan Sicko.⁹ Une fois de plus, le XV^e siècle côtoie le XX^e pour donner raison à Berréby : « [...] que ce soit des auteurs contemporains ou des auteurs d'il y a trois ou quatre siècles, c'est-à-dire morts ou vivants, personne, à défaut d'être amis les uns avec les autres, personne ne doit se sentir en mauvaise compagnie, ne serait-ce que si l'on prend un index alphabétique » (entretien « Monde du livre »). Prenons *Vanini, portrait au noir*, qui se présente sans nom d'auteur car c'est par l'intermédiaire de B. Donné qui a choisi, établi et commenté les documents qui composent l'ouvrage que ce nom vient compléter la 'bibliothèque idéale' :

Giulio Cesare Vanini, philosophe italien dans la lignée de Giordano Bruno, a été brûlé vif à Toulouse en 1619 comme « athéiste et blasphémateur ». Il est le philosophe qui a influencé le plus profondément les « libertins » français : toute une famille d'écrivains en rébellion contre les idées officielles, qui comprend entre autres Cyrano de Bergerac, Molière (à travers le personnage de *Don Juan*), et qui aboutira à Sade au siècle suivant. Avec lui, c'est aussi tout un pan de l'histoire des idées en Europe, et des rapports tendus entre philosophie, science et religion, qui se rappelle à nous. (www.editions-allia.com)

Quant à *Van Gogh, le suicidé de la société* (1947) d'Antonin Artaud, il vient comme une promesse accomplie par le catalogue : la notice dédiée à *La Mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh* (1930) de G. Bataille (publié en 2006 par Allia), nous informait déjà qu'« [a]u-delà de la réflexion sur l'œuvre et la vie de Van Gogh, qui préfigure le texte d'Antonin Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société*, on retrouve dans cet essai certains des thèmes fondamentaux qui ont nourri l'œuvre de Bataille » (164). L'exemple de cet ouvrage, nullement isolé dans le catalogue, souligne l'intérêt de rapprocher les dates de première publication (généralement indiquée sur la page 2 du livre), celle de son entrée dans le catalogue et celles d'autres titres qui s'y ajoutent comme un effet de résonance.

Passé / présent

Notre cheminement dans les couloirs du labyrinthe construit par le catalogue Allia montre que, somme toute, l'éditeur n'a qu'une finalité : mettre le passé au service du présent et vivre avec son temps. Son but est de toujours indiquer au lecteur un centre, d'où celui-ci peut s'éloigner pour visiter d'autres recoins du labyrinthe. Il est donc toujours intéressant d'observer le moment où un auteur ou une œuvre apparaît dans un catalogue. Cette hypothèse, qui n'a été la nôtre qu'en creux, est ainsi formulée par A. Simonin :

Qu'est-ce qui est fondamental : l'année de publication d'un titre, qui figure dans toutes les bibliographies, ou le mois de sa mise en vente, le moment précis où un livre se trouve en librairie et touche le lecteur ? L'intérêt, pour l'histoire culturelle, est d'analyser ce qu'un éditeur donne à lire et à quel moment il le donne à lire. [...] Le catalogue des livres publiés en faisant apparaître une chronologie fine des publications, met en réseau des titres que seule la contemporanéité de leur publication rapproche les uns des autres, et oblige ainsi à faire sens les uns par rapport aux autres. (124)

Gérard Berréby définit de l'intérieur la conscience profonde de la constitution du catalogue d'Allia dans des termes équivalents :

[...] il me semble que quand on arrive à opérer ces liens transversaux au sein du même catalogue auprès des lecteurs c'est qu'il y a une pensée qui se met en marche, [...] une pensée qui répond, dans une époque donnée, c'est-à-dire que c'est pas la même chose de publier un livre aujourd'hui que si j'avais été éditeur en 1930 ou en 1960, parce que l'époque n'est pas la même. ([France Culture](#), 24 mai 2018, 24'41-27'46)

On l'a vu, Allia publie des auteurs contemporains, mais aussi des auteurs anciens. Ce faisant elle opère simultanément une réactivation de la portée des œuvres possiblement oubliées, mais toujours actuelles et ouvre la voie à des jeunes auteurs aux voix affirmées. Un dialogue s'instaure entre l'avant et le maintenant. Dans les débats de société, les livres d'Allia prennent part avec leur seule présence, soutiennent avec force et audace ces voix singulières, souvent hors du consensus. Les textes d'accompagnement des livres publiés sur le site ou dans le *Catalogue* soulignent inlassablement ce jeu de billard des temporalités croisées. Pour illustrer cette démarche dans un catalogue qui compte actuellement presque 1000 titres, nous avons choisi trois essais parmi les nouveautés. Publiés en 2020, ces ouvrages s'invitent dans le paysage éditorial contemporain et invitent le lecteur à réfléchir sur les questions qui font polémique. Leur format et leur prix facilitent leur diffusion en les rendant accessibles à un large public. Cette politique du bas prix, sans sacrifier la qualité matérielle, qui caractérise un pan important de la production d'Allia ne nuit pas à la santé économique de l'entreprise, cultive la fidélité de ses lecteurs et en attire d'autres.

Le premier ouvrage est le seul d'Octave Mirbeau présent dans le catalogue. Il s'agit de *La Grève des électeurs* (1888), publié en 2009, réédité en août 2020 (3,10 €, 90 x 140 mm, 48 pages, section VII. A). La phrase-flash qui l'annonce sur le site est : « Les moutons vont à l'abattoir, ils ne disent rien, eux, et ils n'espèrent rien. » Et voici quelques lignes de la notice du *Catalogue* :

Un tel manifeste en faveur de l'abstention serait aujourd'hui impensable. Pour autant, il ne cherche point à inoculer le vice du désengagement mais à dénoncer la mystification du système électoral qui pare de la légitimité du vote les extorsions des

puissants. Ce n'est pas l'idée de démocratie qu'il critique mais sa pratique au sein de la République ; les institutions abêtissent l'électeur tout en lui demandant son aval. [...] Si Mirbeau n'érige pas d'utopie dans cette critique radicale, il nous lègue les armes capables de nous défaire du conditionnement qui annihile le plus faible ; vision suffisamment juste pour qu'elle nous dérange encore plus de cent ans après ! (108-109)

« Elle n'avait jamais été suspectée », le deuxième ouvrage est ainsi annoncé sur le site. *Marie Typhoïde* (1939), de George A. Soper, publié en septembre 2020 (3,10 €, 93 x 140 mm, 64 pages, section VIII), est traduit par Danielle Orhan. Il fait écho à *Leçons d'une pandémie* (1919), également publié en 2020. Nous lisons sur le site :

George A. Soper dévoile sa méthode : l'analyse détaillée de l'ensemble des cofacteurs afin de mieux appréhender les causes de la maladie et l'éradiquer. Son enquête, aussi incroyable que véridique, est digne des meilleurs reportages et met à jour les questions brûlantes soulevées par la gestion des épidémies : propagation, confinement et privation de liberté... (www.editions-allia.com)

Le dernier des trois ouvrages est celui de Baptiste Dericquebourg, *Le Deuil de la littérature*, publié en septembre 2020 (7 €, 100 x 170 mm, 112 pages, section XII. D). L'auteur est aussi co-traducteur de *Marxisme et philosophie* (1923) de Karl Korsch. La phrase-annonce est : « Ne devenez pas l'un d'eux, vous serez tristes » et la notice rapporte :

Dans un souci d'exactitude, l'essai retrace la généalogie de ce désastre pédagogique, du processus de marchandisation de la littérature qui s'opéra au XIX^e siècle au triomphe de la pensée structuraliste et de ses apôtres. Avec pour résultat la culture aseptisée que nous connaissons aujourd'hui ; une Culture pas moins avilissante que la culture de masse. [...] Face à cette situation, [Baptiste Dericquebourg] émet plusieurs propositions, à la fois esthétiques et pédagogiques, pour ressusciter l'esprit critique des étudiants. On y trouvera en tête la réhabilitation de l'apprentissage de la rhétorique : « apprendre à lire par l'écriture et à écrire par la lecture », pour espérer former des esprits indépendants et originaux... (www.editions-allia.com)

L'évidence du propos et des positions tenues nous dispense de démontrer le lien que ces ouvrages tissent, de façon oblique, avec des sujets épineux de la société française actuelle. Si les auteurs ne font pas autorité dans les domaines qu'ils choisissent d'aborder dans des moments variés (la politique, la santé, l'université), ils apportent l'éclairage d'une observation réfléchie et étayée. Le filtre de l'éditeur donne une cohérence à ces voix qui se lèvent contre la sclérose des institutions. Se faire des amis et des ennemis est peut-être ce qui est le plus

attendu par la démarche d'Allia, c'est ce qui détermine la réception de son catalogue. La neutralité n'est pas de mise.

Conclusion : « About & Around »

Enracinée dans le présent, Allia l'est aussi par la recherche directe de lien avec ses lecteurs. En témoigne le nom de la rubrique du site qui sert de sous-titre à notre conclusion. Un appel au lecteur, le nerf de l'esprit Allia : « Vous pouvez participer à l'enrichissement de ce site en nous suggérant des vidéos, des images, du son et des textes relatifs aux ouvrages de la bibliothèque Allia. » Cette rubrique enregistre, sous des formes variées, les réactions (dans la presse et ailleurs) que provoquent les publications : articles découpés, documents bruts, annonces, invitations, tracts, un collage d'images alignées accompagnent les titres. Allia ouvre ainsi un autre rayon de bibliothèque, celui de la critique spontanée, qui nous fait songer à cette métaphore borgésienne :

Dans le couloir il y a une glace, qui double fidèlement les apparences. Les hommes en tirent conclusion que la Bibliothèque n'est pas infinie ; si elle l'était réellement, à quoi bon cette duplication illusoire ? Pour ma part, je préfère rêver que ces surfaces polies sont là pour figurer l'infini et pour le promettre. (2012, 72)

Ces critiques sont le miroir (parfois fidèle, parfois déformant) de la 'Bibliothèque Allia'. Elle a quelque chose d'infini, car elle suscite une curiosité sans fin de poursuivre la lecture, de mettre un titre à l'épreuve de l'autre.

Une autre manière de voir cette 'Bibliothèque' est possible, qui nous ramène à la naissance même de la maison Allia et à la théorie situationniste. Chaque livre est là pour construire une 'situation'. Ancré par sa présence physique et par son potentiel d'interrogations dans la vie réelle (« la vie quotidienne », dirait H. Lefebvre), il a vocation à nous mener loin des cadres préétablis et de la pensée conventionnelle, loin des milieux fermés et prescriptifs. L'ensemble du catalogue est un détournement, dans tous les sens du mot, et nous n'avons qu'à rappeler à la fois l'autre rubrique du site « N'écrivez jamais » faisant allusion à un slogan et rassemblant des « Documents relatifs à l'histoire des Internationales lettriste et situationniste » et les plagiats, les fausses préfaces, les fausses citations et autres pratiques de détournement de la plume de Borges. La construction du catalogue renvoie ainsi à la dimension créatrice du travail éditorial.¹⁰

Notes

1. Dans la suite de cet article, *Catalogue* sera l'abréviation du titre donné au fascicule imprimé (ou PDF, 2010, 349 p.) et catalogue (en caractères romains, sans guillemets) désignera l'ensemble de la production éditoriale de la maison Allia.
2. L'année entre parenthèses signalée dans le *Catalogue* correspond à la première publication du texte (par Allia ou d'autres éditeurs).
3. Voir aussi : « Lorsque j'ai commencé à écrire on était tous sous l'influence de Lugones. Il croyait que la métaphore était un élément essentiel de la poésie. Et Emerson a dit que le langage c'est de la poésie-fossile. Il croyait que le poète devait découvrir des nouvelles métaphores. Moi, je crois que non ; il y a certaines métaphores essentielles dites avec des syntaxes différentes, avec des intonations différentes ; c'est assez pour la poésie. » (Bell, 37)
4. Le prochain est prévu pour 2022, pour les 40 ans de la maison (entretien « Monde du livre »).
5. Le comptage a été fait l'été 2020.
6. Voir p. ex. William Hazlitt, *Du plaisir de haïr* (1826) ; Rainer Maria Rilke, *Notes sur la mélodie des choses* (1898) ; Guy de Maupassant, *Le Docteur Héraclius Gloss* (1857) (*Catalogue* 73, 105, 121-122)
7. Fait rare dans le catalogue que l'on rencontre aussi avec K. Papaïoannou dont les préfaces *Hégel et Marx : l'interminable débat* et *De la critique du ciel à la critique de la Terre* ont donné lieu à des publications isolées dans la « petite collection ».
8. 27 titres, ce qui représente un rythme annuel de production assez stable pour ces quatre dernières années, entre 26 et 30 titres.
9. Pour les autres auteurs publiés en 2019, voir editions-allia.com.
10. Je remercie Cécile Vergez-Sans et Mélité Prokovas pour leurs relectures et suggestions.

Ouvrages cités

- Catalogue de la Bibliothèque Allia*, Paris, Éditions Allia, 2010. À consulter sur editions-allia.com.
- Inventaire de la collection 6,10*, Paris, Éditions Allia, 2011. À consulter sur editions-allia.com.
- Enis Batur, *D'une bibliothèque l'autre*, préf. A. Manguel, trad. F. Skvor, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, coll. « La petite collection de Bleu autour », 2019 [2005].
- Don Bell, « Jorge Luis Borges, Jeux avec le temps et avec l'infini », *Nuit blanche*, 38, décembre 1989, janvier-février 1990, 34-41.
- Gérard Berréby, « Si nous étions une douzaine... », dans O. Bessard-Banquy, C. Kechouard-Gibassier (dir.), *La typographie du livre français*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Les Cahiers du livre », 115-135.
- Jorge Luis Borges, *Fictions*, trad. P. Verdevoye, I. et R. Caillois, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012 [1956].
- Jorge Luis Borges, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.
- Jorge Luis Borges, *Livre des préfaces*, trad. Fr.-M. Rosset, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1980 [1974].
- Entretien avec Gérard Berréby et les étudiants du master 2 « Monde du livre », Université d'Aix-Marseille, 5 mars 2020. À consulter sur mondedulivre.hypotheses.org.
- France Culture, « À voix nue », 5 épisodes, 21-25 mai 2018. À consulter sur franceculture.fr.
- Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1987.

- Alberto Manguel, *Chez Borges*, trad. Ch. Le Bœuf, Arles, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 2003 [2003].
- Brigitte Ouvry-Vial, « Médiation éditoriale, 4èmes de couvertures et valeur minimum du texte », dans V. Jouve (dir.), *La Valeur littéraire en question*, Paris, Éditions L'Improviste, 2010, 54-84.
- Anne Simonin, « Le catalogue de l'éditeur, un outil pour l'histoire. L'exemple des Éditions de Minuit », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 81:1, 2004, 119-129.

LA MÉDIATION ÉDITORIALE DE LA POÉSIE : le cas de la collection « Poésie » chez Gallimard

RELIEF – Revue électronique de littérature française 14 (2), 2020, p. 26-40

DOI: doi.org/10.18352/relief.1091

ISSN: 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org

This article is published under a CC-BY 4.0 license

La collection de poche « Poésie », chez Gallimard, lancée en 1966, s'impose dans le champ éditorial comme un vecteur majeur de diffusion de la poésie, dont elle cherche à refléter la richesse et la diversité à la fois patrimoniales et contemporaines. Lieu de consécration pour les auteurs, elle assume aussi une fonction de médiation littéraire d'un genre réputé exigeant auprès d'un public large. Nous interrogeons les modalités et les orientations de cette médiation, à travers l'étude des stratégies éditoriales (catalogue, édition, mise en valeur numérique, etc.) et en prenant appui sur une enquête auprès de poètes contemporains.

À en croire Régis Debray, « le médium n'existe pas » et « ressemble fort à une abstraction réifiée coiffant un fourre-tout empirique » ; en revanche, on peut le saisir par sa fonction « *de transmission et de circulation symboliques* » (20). C'est ce qui autorise à considérer la collection éditoriale comme un dispositif de médiation, qui agence et articule des éléments relevant des énonciations auctoriales et éditoriales dans une signification globale (Rialland), élaborée collectivement. Parce que cette signification est adressée au lectorat (qu'elle participe à délimiter dans le projet éditorial qu'elle porte), la collection devient en elle-même un médium, en même temps qu'une « catégorie de pensée et d'existence » (Cerisier, 29) pour l'éditeur.

Or une collection dédiée au genre poétique recouvre de ce point de vue des enjeux d'autant plus cruciaux que la poésie n'atteint généralement – sans doute guère plus aujourd'hui que dans le passé – qu'un public restreint, souvent lettré, que la démocratisation de la lecture et du savoir a moins élargi que pour le roman.¹ Une collection de poche vouée à la diffusion de la poésie comme l'est la collection « Poésie » chez Gallimard représente donc une sorte de gageure, dans la volonté de mettre à la disposition d'un lectorat potentiellement fort large (et d'abord par le bas coût de l'édition de poche) des œuvres relevant d'un genre

réputé exigeant, c'est-à-dire doté d'un capital symbolique très élevé, qui entérine peu ou prou la place prééminente accordée à la poésie dans la hiérarchie classique des genres. Les chiffres de vente de cette collection sont en effet impressionnants, relativement à l'économie de l'édition de poésie : les pages consacrées à la collection sur le site Internet de Gallimard, dont la dernière mise à jour date de novembre 2015, avancent ainsi une vente globale de 17 535 000 exemplaires sur les 503 titres parus depuis la création de « Poésie », les meilleures ventes étant *Alcools* d'Apollinaire, atteignant les 1 472 600 exemplaires vendus, puis *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, *Capitale de la douleur* d'Éluard, *Poésies* de Rimbaud et *Le Parti pris des choses* de Ponge. Le volume *Haïku – Anthologie du poème court japonais* (2002), établi par Corinne Atlan et Zéno Bianu, a dépassé les 100 000 exemplaires (Velter 2014) ; certains recueils d'Yves Bonnefoy et de Philippe Jaccottet ont rapidement dépassé quant à eux les 80 000 exemplaires (Dubois, 127). Gallimard s'impose donc par cette collection, comparativement au reste du marché du livre de poésie en France, comme un géant sans véritable rival.

Il nous semble par conséquent intéressant de nous interroger sur la médiation littéraire assumée par « Poésie », qui, contrairement à la prestigieuse « Bibliothèque de la Pléiade », n'a pas encore suscité, à notre connaissance, d'étude spécifique, bien qu'elle soit « la collection de poésie la mieux diffusée en librairie, avec les plus gros tirages » (Dubois, 110). Nombre de collections dédiées à la poésie ont en effet été récemment étudiées² ; tout en nous inscrivant dans leur prolongement, nous chercherons à cerner les spécificités de la collection « Poésie » en nous appuyant sur une double méthodologie : l'étude des stratégies éditoriales, dans une perspective médiologique, d'une part, et une enquête auprès de poètes contemporains d'autre part. Après avoir rappelé la place qu'elle occupe dans le catalogue Gallimard, nous nous interrogerons sur ce qui fonde l'identité de la collection. Nous pourrions alors envisager le type de médiation littéraire qu'elle met en œuvre de manière générale, avant de nous pencher en particulier sur la médiation qu'elle opère dans le champ de la poésie contemporaine de langue française.

« Poésie » dans le catalogue Gallimard

Le catalogue Gallimard s'est construit, on le sait, sur un ensemble de collections dotées d'une identité forte, et ce dès le règne de Gaston Gallimard qui souhaitait fonder la solidité et la réputation de sa maison sur la diversification. Or, comme le souligne Robert Kopp,

la multiplication des collections pouvait l'aider à couvrir l'espace éditorial de plusieurs manières à la fois, d'une façon [...] presque tentaculaire : augmenter sa visibilité (et son

prestige en confiant des collections à des auteurs connus), fidéliser ses auteurs (en leur confiant une collection), couvrir le champ littéraire et le champ du savoir par un maillage toujours plus fin (en s'ouvrant à toutes les nouvelles curiosités de l'époque). (169)

Cette stratégie connaît son apogée, selon R. Kopp, dans les années 1930, mais « Le phénomène des collections va bien entendu au-delà », avec « davantage de collections d'auteurs », même si celles-ci « ne font plus l'objet de commentaires » (173) rédigés, dans les catalogues récents. La création de « Poésie » plonge ses racines dans cette matrice de collections qui structure la maison d'édition, d'autant plus fortement que celle-ci se trouve alors dans la nécessité de s'engager dans la puissante vague de l'édition de poche naissante et que, comme le remarque Gérard Genette, « qui dit "poche" dit toujours "collection" » (26). On ne saurait en effet séparer la création de « Poésie » du contexte des Trente Glorieuses, marqué par un élan de reconstitution du patrimoine littéraire après la Seconde Guerre mondiale et par un « essor de la culture de masse » (Bessard-Banquy, 24) qui passe en partie par la démocratisation de l'accès au livre. L'édition de poche bouleverse depuis les années 1950 le champ éditorial, avec « Le Livre de Poche » lancé par Hachette en 1953, suivi de près par « J'ai lu » chez Flammarion (1958) et « Presses Pocket » aux Presses de la Cité (1962).

Rappelons succinctement les faits, tels qu'ils sont racontés sur les pages du site Internet des Éditions Gallimard et par André Velter lors des entretiens qu'il a accordés à la presse à l'occasion des 50 ans de la collection dont il était alors directeur. Peut-être sur les conseils d'André Pieyre de Mandiargues (Velter 2016c), Claude Gallimard lance en mars 1966 la collection dont la direction est confiée à Robert Carlier et la première programmation à Alain Jouffroy. Il s'agissait de publier en format de poche – treize ans après le lancement du « Livre de Poche », et cinq ans avant la rupture avec Hachette, rupture qui eut pour conséquence la création de « Folio » en 1972 – des œuvres poétiques du fonds Gallimard, la poésie étant à de rares exceptions près (telles qu'Apollinaire, Éluard ou Prévert) exclue du « Livre de Poche ». La collection se fonde donc sur des œuvres tirées du fonds, principalement des collections « Blanche », « Une œuvre, un portrait » et « Métamorphoses » ; elle s'inscrit ainsi dans une économie « orientée vers l'exploitation du fonds et la diffusion des produits consacrés (avec des collections comme "La Pléiade" et surtout "Folio" et "Idées") » qui coexiste, selon Bourdieu, avec une économie « tournée vers la production et la recherche » (1998, 241) au sein de la maison de la rue Sébastien-Bottin. Les premiers auteurs élus ont donc tous été déjà publiés chez Gallimard : Éluard, Apollinaire, Claudel, Valéry, Aragon, Queneau, Supervielle, Breton, Larbaud, Jouve, Saint-John Perse... On remarque pourtant que le

deuxième volume de la collection, juste après *Capitale de la douleur* suivi de *L'Amour la poésie* d'Éluard, est un ensemble de poèmes de Federico García Lorca, seul livre d'un auteur non francophone ; mais les traducteurs (notamment André Belamich, Jules Supervielle et Jean Prévost) sont des auteurs publiés chez Gallimard, tout comme le préfacier, Jean Cassou. L'autre exception est celle des *Poésies* de Mallarmé, troisième volume de la collection : l'œuvre de Mallarmé figurait déjà au domaine public en 1966, mais le préfacier choisi par Jouffroy, Sartre, s'était lié à la *N.R.F.* depuis 1937. En outre, Gallimard ayant racheté le Mercure de France en 1958, la collection se nourrit progressivement du fonds du Mercure, en particulier pour la poésie symboliste, ou, plus tard, pour des contemporains comme Bonnefoy.

Par nature, l'édition de poche assure « une sélection fondée sur la *reprise*, c'est-à-dire la réédition » (Genette, 26). Cette sélection n'a pas qu'un fondement économique, en l'occurrence : le projet même de Gaston Gallimard s'en trouve renforcé, lui dont les collections « n'avaient de cesse que de convaincre vivants et morts que le vrai Panthéon de la littérature n'avait d'autre adresse que celle de la rue Sébastien-Bottin, située très près de l'Odéon » (Mollier, 86). La collection « Poésie » conjoint ainsi avec cohérence un format éditorial sélectif et un projet de panthéonisation littéraire, comme nous le montrerons.

Unité et diversité de la collection

La dimension par essence sérielle d'une collection exige nécessairement un « label » (Genette, 27) qui permette d'organiser une diversité sous une apparente unité. Du point de vue éditorial, cette organisation passe d'abord par la maquette, qui fonde l'identité visuelle de la collection. Carlier fait appel à Massin, talentueux graphiste et typographe qui s'est illustré par la qualité de ses productions au Club français du livre, dont Carlier est l'ancien directeur. Pour un format qui est initialement celui du « Livre de Poche » d'Hachette (110 × 165 mm), et sur une couverture dont la quatrième est muette – « signe extérieur de noblesse » qui convient au genre poétique, selon Genette (31) –, Massin décline le portrait des auteurs à la manière de Warhol. Cette stratégie est particulièrement efficace, elle s'ancre dans la mémoire collective des lecteurs, comme le prouve la remarque teintée d'humour de Nathalie Quintane dans *Tomates* sur « le chapelet de photomatons qui ceinturerait la collection de poche/poésie chez Gallimard » (19). Une autre dimension de l'unité de la collection est le choix délibéré, comme l'on s'en sera aperçu avec la liste des premiers poètes publiés, d'accorder un certain privilège aux auteurs du XX^e siècle tout en accueillant des œuvres plus anciennes. L'idée est, dès l'origine, de profiter d'un alignement sériel des poètes contemporains avec les auteurs patrimoniaux pour

ériger une sorte de « musée imaginaire » à la manière dont Malraux le conçoit, à la même époque, pour l'art, c'est-à-dire comme un ensemble où les artistes se côtoient et dialoguent, par-delà les siècles ou les distances qui semblent objectivement les séparer.³ Si, depuis 1966, le projet initial s'est progressivement élargi, au gré des directeurs de la collection et des avancées techniques de l'édition, ces deux critères identificatoires (présentation matérielle à valeur de signalétique et privilège vingtiémiste) demeurent stables, si ce n'est un alignement du format des volumes sur celui de la collection « Folio » (108 × 178 mm) et une modernisation de la maquette de Massin au début des années 1990.

L'histoire de la collection est donc bien entendu marquée par l'influence de ses directeurs, mais elle ne connaît aucune rupture majeure. La scission entre Gallimard et « Le Livre de Poche » en 1971 amène le tout nouveau directeur de collection, André Fermigier, à éditer davantage d'auteurs patrimoniaux (Baudelaire, Rimbaud, Villon), ce qui revient à ouvrir la collection au-delà des limites du fonds Gallimard, ouverture accentuée par la reprise de nombreuses traductions de poètes étrangers (par exemple issues de la collection « Du monde entier ») et par l'accueil de poètes contemporains venus d'autres maisons d'édition, tels qu'Yves Bonnefoy (issu du Mercure de France) ou Édouard Glissant (lié au Seuil). Le fonds Gallimard fournit certes toujours un important contingent d'auteurs (Guillevic, André Frénaud ou, plus récemment, Jacques Roubaud et Lorànd Gaspàr). Mais cette volonté d'augmenter le fonds Gallimard toujours dominant par l'accueil d'auteurs extérieurs et de traductions s'enracine sous les directions de Jean-Loup Champion et de Marc de Launay entre 1989 et 1998.

La collection « Poésie », pourtant, ne se détache véritablement de la seule valorisation du fonds Gallimard qu'avec la direction d'André Velter, de 1998 à 2017. Son ambition est de donner sa place à la collection dans la production et l'innovation. Portée par les progrès techniques de l'édition, la collection peut en effet proposer des livres très volumineux (comme *La Divine Comédie* de Dante en édition bilingue) et des transpositions en format de poche de livres illustrés auparavant réservés aux bibliophiles (tels que *Lettera amorosa* de Char et Braque ou *Le Chant des morts* de Reverdy et Picasso). Mais surtout, l'implantation dans le champ éditorial et la réputation de la collection sont désormais suffisantes pour que des traductions inédites soient commandées (comme l'intégrale des *Feuilles d'herbe* de Whitman, par Jacques Darras), que des auteurs moins renommés auprès du grand public soient publiés ou encore que certains livres soient conçus comme des éditions critiques (avec la collaboration d'universitaires). Ces orientations paraissent se confirmer sous l'actuelle direction de Jean-Pierre Siméon depuis 2018.

On observe cependant un élargissement progressif de l'ambition éditoriale qui n'est pas relevé par l'histoire officielle de la collection : il s'agit d'une ouverture de l'empan générique. Parce qu'explicitement dédiée au genre poétique par son nom même, la collection opère en effet immédiatement (ne serait-ce pas son premier geste de médiation littéraire ?) une assignation générique des œuvres qui conditionne leur réception par le lecteur comme leur inscription dans l'histoire littéraire. Or, « Poésie » accueille peu à peu des œuvres relevant *a priori* d'une certaine diversité générique : le récit *Hypérion* de Hölderlin, le drame *La Princesse Maleine* de Maeterlinck, les proses de Nerval ou encore les essais critiques de Jaccottet y figurent auprès des œuvres explicitement revendiquées comme poétiques par leurs auteurs ; à l'inverse, et parfois curieusement, des poèmes en prose de Fargue (*Haute solitude*), *Ostinato* de Des Forêts ou encore les essais critiques de Bonnefoy sont rejetés dans d'autres collections (« L'imaginaire » ou « Folio essais »). Les récits de rêve de Bonnefoy entrent dans la série, mais *Nadja* ou *L'Amour fou* de Breton demeurent uniquement en « Folio », tout comme (et c'est un cas singulier) *Paroles* de Prévert, pourtant l'un des recueils poétiques contemporains les plus connus du grand public. Les frontières génériques de « Poésie », quoique globalement claires, ne laissent donc pas d'être parfois poreuses.

Ce rapide rappel de l'historique de « Poésie » souligne en tout cas la forte corrélation entre la qualité et la durée d'implantation de la collection dans le paysage éditorial et la possibilité de s'émanciper de la valorisation d'un fonds éditorial pour tendre vers une production originale.⁴ C'est pourquoi la médiation que peut opérer cette collection n'est pas (ou plus) seulement une mise à disposition d'œuvres poétiques pour un public élargi, mais aussi une véritable proposition éditoriale, une prescription adressée au lectorat. La médiation littéraire ainsi entendue n'est plus passive, mais active.

« Poésie » et la médiation littéraire auprès du grand public

Pour qu'une collection éditoriale puisse devenir le lieu d'une telle médiation littéraire, il faut d'abord, au-delà de sa visibilité (sa diffusion commerciale et sa présence en librairie), que le capital symbolique qu'elle cumule dépasse celui des auteurs et des œuvres elles-mêmes, faute de quoi la collection se réduit à un éventaire où le lecteur s'approvisionne en livres déjà connus de lui.

Il s'agit donc de se constituer en collection de référence, de sorte que chaque volume qui y est publié entre par le fait même dans une sorte de canon littéraire, dont l'aura suffit auprès du public pour être le gage de la qualité de l'œuvre éditée et avoir valeur de prescription. Ce qui se joue là se situe au même niveau que ce que, dans la lignée des travaux d'Howard S. Becker, Sébastien

Dubois désigne comme la renommée (d'un poète), c'est-à-dire sa réputation auprès d'un public qui excède le 'monde de la poésie' – entendu en tant que « monde de l'art » au sens de Becker (107-116). La « conquête et fidélisation du lectorat » (Cerisier, 29) se fait indissociablement avec le renforcement d'un capital symbolique que l'estampille Gallimard confère d'emblée. Dans cette perspective, la collection « Poésie » peut se prévaloir de deux avantages : son ancienneté, qui, ainsi que le remarque Bourdieu, « dans tous les univers sociaux, est associée à la noblesse » (1999, 4, note 3), et la richesse de son propre catalogue, qui dépasse les 500 titres. Cette richesse est mise en valeur à l'occasion d'un événement comme le Printemps des poètes auquel la collection s'associe par des publications de circonstance (hors-série de *Télérama* ou anthologie thématique sur le thème du Printemps des poètes, par exemple) et par des opérations promotionnelles, mais aussi et surtout par les pages consacrées à la collection sur le site de l'éditeur, qui multiplie à l'envi les listes hétérogènes (les auteurs contemporains, les éditions bilingues, les anthologies, etc.) afin de souligner l'abondance des volumes.

Mais, depuis 2016 et la célébration du cinquantième anniversaire de la collection, l'ancienneté prend une place plus importante. Cet anniversaire a été conçu comme un événement éditorial : le directeur de collection, André Velter, multiplie les entretiens dans la presse, dont le texte est parfois intégralement repris sur le site de l'éditeur (réagencé en conséquence) et dans lesquels le poète revient sur l'histoire de la collection ; un ensemble de volumes déjà parus dans la collection sont republiés sous une nouvelle couverture dans un tirage limité et estampillé « 50 ans de Poésie / Gallimard » ; enfin, alors que la collection publie en moyenne huit nouveaux volumes par an, un ensemble de douze ouvrages est publié à cette occasion, faisant entrer douze nouveaux poètes contemporains de langue française dans le catalogue. L'ancienneté de la collection, gage de qualité aux yeux du lectorat, est ainsi articulée à la capacité à prescrire la lecture d'auteurs encore peu renommés, peu familiers du grand public, malgré la reconnaissance qui leur est accordée dans le monde de la poésie. La dimension promotionnelle est évidente, mais il convient de remarquer que c'est bien l'image de marque de la collection constituée par ces différents biais qui fonde son autorité auprès du grand public.

Vouée au « cycle long », l'édition de poésie conquiert et fidélise aussi son lectorat, on le sait, par le « système d'enseignement, seul capable d'offrir, à terme, un public converti » (Bourdieu 1998, 244). Or la collection « Poésie », qui par ses qualités éditoriales comme par son accessibilité financière est largement préconisée dans les programmes scolaires et universitaires, du baccalauréat jusqu'aux agrégations de lettres, profite à cet égard du système de collections

dont dispose Gallimard, et s'adosse notamment à la collection « Foliothèque », lancée en 1991 et rédigée par des universitaires. L'exemple le plus frappant de ce renforcement de la référence académique de la collection par d'autres collections est celui du recueil *Les Planches courbes* d'Yves Bonnefoy. Publié en 2001 au Mercure de France, le livre paraît dès 2003 en « Poésie », ce qui favorise sa mise au programme pour l'épreuve de littérature en terminale L en 2005-2006 ; or cette prescription scolaire s'accompagne immédiatement de la parution d'un commentaire de Dominique Combe, professeur à l'université Paris III, en « Foliothèque » (octobre 2005), à destination des enseignants, et d'un commentaire d'Estelle Piollet-Ferrux, enseignante dans le secondaire, dans la collection « La bibliothèque Gallimard », à destination des élèves (juin 2005). Le succès de « Foliothèque » auprès des étudiants et des enseignants de lettres vient ainsi entériner la dimension d'édition de référence de la collection « Poésie », même si son prestige universitaire demeure moindre que celui de la collection « La Pléiade ».

À ces éléments externes viennent s'ajouter des éléments internes qui tendent à conférer aux volumes de la collection « Poésie » une autorité éditoriale, et qui jouent un rôle dans la médiation des œuvres poétiques auprès du grand public. Certaines « véritables éditions critiques » (Velter 2016a) proposent en vue d'un usage scolaire ou universitaire à la fois une préface et un appareil critique : elles exigent d'élaborer un volume rassemblant le texte de l'auteur, un appareil critique établi par un universitaire, et une préface rédigée par ce spécialiste ou par un écrivain choisi pour sa connivence intellectuelle avec le poète, comme dans les deux volumes consacrés à Mallarmé par Yves Bonnefoy et Bertrand Marchal. Mais il apparaît que cette médiation littéraire complexe n'est pas dominante.

La plupart des volumes mettent en effet en œuvre une médiation plus légère et en même temps plus anciennement ancrée dans la collection, quand le texte édité n'est accompagné que d'une préface, presque toujours allographe, rédigée par un pair, dont la connivence amicale ou intellectuelle avec l'auteur permet de proposer une approche compréhensive, entre éclairage critique et éloge sensible, de l'œuvre éditée, à distance des préfaces d'universitaires qui enjambent la frontière qui distingue « le paratexte du métatexte, et plus concrètement la préface de l'essai critique » (Genette, 273). Le fait est plus marqué dans le cas des poètes contemporains, qui peuvent intervenir dans le choix de leurs préfaciers. La pluri-auctorialité que le volume autorise s'apparente alors au double modèle d'écriture critique et de sociabilité littéraire qui préside à une collection monographique comme « Poètes d'aujourd'hui » chez Seghers, à cette différence que le genre biographique en est presque absent.

Ainsi en va-t-il d'Aragon présentant Jean Cassou dans les *Trente-trois sonnets composés au secret*, d'André Dhôtel ouvrant à la lecture de Georges-Emmanuel Clancier dans *Le Paysan céleste*, d'Antoine Émaz introduisant à l'œuvre de James Sacré (*Figures qui bougent un peu et autres poèmes*) ou de Guy Goffette préfaçant *Entrevoir* de son ami Paul de Roux. Le dialogue qu'instaure le livre entre un préfacier et un poète par ailleurs liés par des relations cordiales ou amicales peut certes avoir des avantages concrets : la proximité intellectuelle et l'admiration s'expriment peut-être plus spontanément dans la préface ; certains témoignages privés et inédits (correspondance, échanges informels, etc.) viennent peut-être enrichir les informations sur l'œuvre ; enfin, cela peut devenir l'occasion d'intégrer indirectement au catalogue Gallimard des noms de poètes qui n'y ont pas encore publié, comme dans le cas d'Antoine Émaz, auteur de préfaces pour des volumes de Jean-Michel Maulpoix et de James Sacré. Mais c'est surtout la hiérarchie entre le préfacier et l'auteur qui importe. Si la préface exerce une « fonction de recommandation » (Genette, 270), celle-ci n'est pas toujours aussi puissamment mise en œuvre. Faire préfacier un volume par un préfacier renommé, est un moyen de prescrire efficacement la lecture du livre. On serait tenté de voir dans la préface demandée à Sartre pour le volume consacré à Mallarmé une utilisation de l'aura publique de l'auteur des *Mots* pour inciter à la lecture d'un poète réputé difficile ; mais le cas est plus flagrant lorsqu'il s'agit, par exemple, de charger Bonnefoy d'introduire à la lecture des poèmes de Marceline Desbordes-Valmore, bien oubliée du grand public. Lorsque Malraux présente Louise de Vilmorin, lorsque Jacques Roubaud introduit à la lecture de Bernard Manciet ou qu'un texte de Philippe Sollers ouvre un recueil de Valère Novarina, le préfacier, par sa stature et son *ethos*, devient le garant de l'entrée du poète qu'il commente dans le temple de la consécration qu'est la collection « Poésie ». Parrainage ou intronisation, la préface peut ainsi, par la signature éminente du préfacier, justifier l'accueil du poète dans le panthéon poétique. Mais le préfacier peut également justifier cette entrée dans la collection par son statut universitaire et une démarche d'analyse critique approfondie, qui tend vers l'essai. Les préfaces de Jean Starobinski (à Jouve), de Michel Collot (à Du Bouchet) ou de Marc Fumaroli (à Maurice de Guérin) illustrent bien cette importance de la préface.

Un certain nombre de volumes sont cependant dénués de toute préface ou postface, sans que l'exigence de l'œuvre publiée soit *a priori* moins élevée que pour d'autres : les *Élégies* d'Emmanuel Hocquard paraissent ainsi en 2016 sans dispositif éditorial de médiation, bien que l'accès à l'œuvre ne soit guère aisé pour le grand public. La volonté explicite de certains poètes de voir leurs œuvres éditées sans appareil éditorial entre sans doute parfois en jeu, mais peut-

être faut-il également considérer que ces volumes s'adressent prioritairement au public déjà ancré dans le monde de la poésie et auquel certaines œuvres même difficiles sont déjà familières. Se pose en effet le problème de la place de la collection au sein du monde de la poésie, et donc de son rôle dans la reconnaissance des poètes, c'est-à-dire de leur réputation auprès des pairs et des agents du monde de la poésie.

« Poésie », médiation de la poésie contemporaine de langue française

Pour Jean-Pierre Siméon, l'actuel directeur de la collection, « Poésie » contribue incontestablement à la reconnaissance des poètes⁵ :

« Poésie » fait figure aujourd'hui d'une sorte de Panthéon des poètes. Entrer dans le catalogue est vécu comme une consécration, sans doute aussi implicitement comme l'assurance d'entrer dans une relative postérité étant donné la longévité de la collection et le fait que l'on s'inclut ainsi dans la cohorte des poètes les plus grands de l'histoire littéraire. Il est indubitable qu'être publié en « Poésie Gallimard » engendre un surcroît de notoriété, confère une légitimité supplémentaire à l'œuvre d'un poète, et a des répercussions variables mais réelles sur la diffusion de son œuvre en général.

Dès lors, on s'interrogera sur l'identité de ceux qui composent ce Panthéon poétique, qui a notablement bougé en 2016 lorsque douze poètes contemporains sont entrés dans la collection, afin de créer un événement éditorial en augmentant soudainement le nombre annuel de nouveaux volumes publiés et en faisant le choix surprenant de poètes contemporains encore inédits en édition de poche (*a priori* moins connus du grand public, donc). L'équilibre entre hommes et femmes est, on s'y attend, largement favorable aux auteurs masculins, mais André Velter, interrogé sur ce point, rappelle que la part des femmes dans la collection s'est accrue sous sa direction par l'accueil de poètes comme Sapho, Marina Tsvetaïeva, Marie Noël ou Catherine Pozzi ; mais en ce qui concerne les autrices contemporaines, on ne compte guère que Vénus Khoury-Ghata, Anise Koltz (entrées à l'occasion du cinquantième), Marie-Claire Bancquart et Lydie Dattas. L'équilibre entre auteurs français et auteurs francophones est l'objet d'un effort plus marqué, et l'on peut dénombrer un assez grand nombre d'auteurs francophones issus d'horizons multiples : Vénus Khoury-Ghata, Anise Koltz, Abdellatif Laâbi, Jean-Pierre Verheggen, Guy Goffette, sans oublier Philippe Jaccottet qui fait signe vers le Vaudois...

Les recherches de Sébastien Dubois permettent de préciser davantage le portrait des élus de la collection au vu de leur parcours de consécration ; même si certaines données mériteraient d'être réactualisées depuis 2008, on peut en retenir certains points stables. L'âge d'entrée dans la collection, d'abord, était alors en moyenne de 59,7 ans. Les poètes contemporains entrés dans la collec-

tion depuis 2008 ne font guère changer ce chiffre, aucun d'eux n'ayant moins de 50 ans (Olivier Barbarant, entré en 2016, est né l'année même de la création de la collection, en 1966). Plus intéressants sont les critères qui, selon le sociologue, favorisent l'entrée dans la collection. On retiendra l'importance d'avoir déjà obtenu une certaine reconnaissance (autrement dit, une certaine notoriété parmi les pairs). Cette reconnaissance est le plus souvent marquée par le fait d'avoir été récompensé par des prix littéraires, d'avoir été salué par la critique, d'avoir publié chez de grands éditeurs (*a fortiori* chez Gallimard, même s'il ne s'agit nullement d'une condition *sine qua non*) et d'avoir théorisé son activité (par des essais ou des entretiens). André Velter reconnaît que « la collection continue à porter une attention particulière aux contemporains publiés en "Blanche" par la maison d'édition » (Velter 2016b) ; mais il affirme privilégier surtout les poètes autour desquels il perçoit une certaine agitation intellectuelle : « mon rôle, en partie, c'est d'essayer de pressentir le bon moment pour publier un auteur, de sentir ce qui bouge ou est en train de bouger dans le champ magnétique de la poésie » (Velter 2016c). De ce point de vue, certains des auteurs contemporains qui entrent dans la collection ont par exemple déjà vu leurs œuvres devenir l'objet de thèses, de publications ou de colloques universitaires, comme Richard Rognet, Jean-Paul Michel, Jacques Darras ou Vénus Khoury-Ghata entre autres. On ajoutera à ces éléments déjà indiqués en 2008 par Sébastien Dubois un autre élément qui semble assez déterminant : plusieurs des poètes de la collection y sont entrés après avoir déjà rassemblé leur œuvre dans une anthologie personnelle ou un volume de synthèse chez d'autres éditeurs, à l'instar d'Abdellatif Laâbi qui a rassemblé son *Œuvre poétique* en deux volumes aux Éditions La Différence (2006 et 2010) avant de voir paraître une anthologie en « Poésie ». De même, Jean-Paul Michel a fait paraître une anthologie dès 1997 chez Flammarion, avant que ne lui soit consacré un volume en « Poésie » en 2019.

Le privilège accordé aux auteurs du « sérail », malgré la diversité de leurs écritures et le souci affiché par les directeurs de la collection d'y refléter tout l'empan de la création contemporaine, peut donner l'impression que la collection favorise les poètes qui suivent les conventions du 'monde de l'art' que la maison Gallimard domine et rassemble, à savoir une certaine tradition qu'on peut appeler par commodité lyrique, au détriment des poètes qu'il est parfois convenu d'appeler expérimentaux, ou littéralistes, et que la collection n'accueille guère qu'à travers ses volumes anthologiques (*Anthologie de la poésie française du XX^e siècle*, ou anthologies thématiques). Ainsi semblent exclus certains poètes dits littéralistes (tels Anne-Marie Albiach, Olivier Cadiot), les représentants de la *poésie action* ou de la poésie sonore (comme Bernard Heidsieck), certaines voix majeures et originales publiées en particulier chez

P.O.L. – et ce alors même que Gallimard possède depuis 2003 une part majoritaire de cette maison d'édition (Dominique Fourcade ou Christian Prigent par exemple), et tant d'autres édités ailleurs (tel Claude Esteban)... Jean-Pierre Siméon explique notamment exclure les œuvres dont « l'aspect expérimental ne rend pas leur édition dans une collection de poche pertinente ». C'est là sans doute une différence avec la collection « Points Poésie » lancée en mars 2006 (tout juste quarante ans après « Poésie ») et qui est peut-être la seule à pouvoir quelque peu concurrencer la collection de Gallimard aujourd'hui : si certains auteurs absolument majeurs figurent dans les deux collections (Bernard Noël, Philippe Jaccottet, Édouard Glissant, etc.), la collection « Points » paraît s'ouvrir plus volontiers à des voix originales qui n'entrent pas au catalogue Gallimard.

À la différence des autres collections des Éditions Gallimard, « Poésie » n'est pas soumise au comité de lecture. Même si Antoine Gallimard garde un droit de regard sur les choix du directeur de collection, celui-ci est seul responsable des textes qu'il publie. Depuis les débuts de la collection, ce n'est donc pas un groupe de pairs qui opère les arbitrages, mais un homme seul, un poète, qui, compte tenu du rythme lent des parutions, doit régulièrement renoncer à des œuvres qui auraient eu toute leur place dans la collection.⁶

Or si les directeurs de collection qui ont eu successivement la charge d'alimenter « Poésie » ont manifestement veillé à assurer des équilibres entre les œuvres patrimoniales et les œuvres contemporaines, entre les textes français, francophones et traduits, ils n'en ont pas moins opéré de façon subjective leurs choix, qui les ont amenés à retenir comme à écarter des poètes.

Lors de l'enquête que nous avons menée auprès des auteurs vivants de la collection, il apparaît que ceux qui ont été retenus sont non seulement heureux d'être présents dans ce que l'un d'entre eux qualifie de « trésor national » mais qu'ils valorisent à l'extrême le travail éditorial dont leur livre a bénéficié ainsi que sa fabrication. « Ces ouvrages ont la perfection d'un livre de poche de luxe » note un poète. En revanche, les poètes de la collection peinent à définir la ligne éditoriale qui leur a permis de figurer au sein de cet ensemble. Même s'ils sont nombreux à affirmer que les choix éditoriaux de « Poésie » se caractérisent avant tout par la variété : « pas d'assujettissement à une école, à un style, à un clan », affirme l'un des poètes, certains s'avouent néanmoins surpris par les partis-pris du directeur de la collection et par l'absence de « contemporains importants » auxquels on a préféré des auteurs présentant des « opportunités mercantiles ». Certains poètes dénoncent la part d'arbitraire qui préside aux choix. Ils s'interrogent sur le biais que constitue la volonté d'ériger en panthéon poétique une collection éditée par un éditeur de poésie qui met en avant ses « poulains », les auteurs de son « séraïl ». Pour certains des poètes publiés, le catalogue reflète-

rait même les « féodalités » qui caractérisent « cette société secrète » qu'est le milieu poétique.

De l'avis même des poètes publiés dans la collection et que nous avons interrogés, la visibilité ainsi offerte est réelle, ne serait-ce, comme l'indique l'un d'entre eux, que parce que le titre qu'ils ont publié dans « Poésie » est souvent le seul qu'on peut trouver en librairie. Ceci n'est d'ailleurs pas sans risque, car comme le note un autre poète, le succès de ce titre peut « cannibaliser » le reste de l'œuvre. Il faut ici toutefois noter qu'à l'inverse, un des poètes interrogés, initialement édité par un petit éditeur, a constaté que sa présence dans la collection « Poésie » avait relancé les ventes de ses titres parus chez ce premier éditeur.

Mais la plupart des poètes, à la différence du directeur de la collection, ne voient pas toujours dans la publication de leur œuvre au sein de la collection, l'assurance d'un regain de notoriété : « plutôt que de notoriété, je parlerais d'un lectorat fidèle, et malgré les temps incertains, toujours grandissant » nuance un des auteurs. Certes être publié dans « Poésie » peut apparaître comme une consécration : « c'est un peu la légion d'honneur des poètes », précise l'un d'entre eux ; « c'est un fanal prestigieux », note un autre poète ; « un lieu patrimonial, un véritable conservatoire », dit encore un poète. « C'est un sacre », affirme une des poétesses publiées. Mais rares sont les auteurs pour qui la présence dans la collection a entraîné une attention particulière de la part des éditeurs, d'autres poètes ou des mondes universitaire et scolaire. Certains poètes s'étonnent même de l'absence de prescription scolaire alors que c'était une de leurs attentes à l'entrée dans la collection. Et c'est là un paradoxe car néanmoins, aux yeux de tous, « Poésie Gallimard » est la collection au sein de laquelle, comme le dit l'un d'entre eux, « durer est possible ».

Encore faut-il savoir ce qui dure de soi. L'entrée de son vivant dans la collection implique un choix d'*ethos* de la part du poète, qui peut alors ressentir le besoin d'intervenir dans la constitution du volume, et d'abord sur le choix de sa nature : réédition d'un recueil, regroupement de recueils significatifs ou inauguraux en un seul volume, anthologie personnelle « à l'image d'un jeu de cartes que l'on rebat » (dit un poète) et manifeste un parcours, la collection offre plusieurs types de livres entre lesquels le poète doit trancher, ou qu'il peut mixer (tel Alain Duault). L'enquête que nous avons menée auprès des poètes vivants de « Poésie » montre que les auteurs ont eu toute latitude pour organiser leur volume et qu'ils ont eu la liberté de retenir dans leurs recueils les sections ou les poèmes de leur choix. Ils ont également pu choisir leur préfacier et sont restés libres de proposer ou non une bibliographie.

On sait que ce travail d'entrée dans la collection, loin d'être un simple « passage en poche », peut être une véritable recreation en vue d'une médiation littéraire de son œuvre par le poète lui-même. Aline Bergé-Joonekindt a par exemple fort bien montré comment Philippe Jaccottet a réagencé ses recueils *L'Effraie et autres poésies* (1953) et *L'ignorant, poèmes* (1958) pour leur réédition en volume dans la collection « Poésie » en 1971, supprimant certains poèmes ici trop empreints d'autobiographie, là trop chargés d'allégorie, effaçant des titres de sections qui soulignaient exagérément la variété des formes et des registres, et ordonnant plus rigoureusement l'architecture des recueils – autant dire réécrivant un nouveau livre (66-69). En un sens, donc, par-delà même les traductions inédites qu'elle propose, par-delà le nouveau format qu'elle offre depuis quelques années à des livres d'artistes, la collection « Poésie » est toujours déjà, plutôt qu'un simple conservatoire d'œuvres consacrées en attente de lecteurs, un lieu de (re)création poétique où les œuvres opèrent par leur métamorphose éditoriale une médiation vers leurs possibles nouveaux lecteurs.

Notes

1. À l'exception, peut-être, de certaines périodes comme la fin du XIX^e siècle, où la chanson et les cabarets, par exemple, ont pu favoriser une diffusion un peu plus large de la poésie.
2. Voir les travaux de V. Debaene, de J.-Y. Debreuille, ainsi que de M. Labbé et D. Martens cités en bibliographie.
3. Le projet du « musée imaginaire » de Malraux n'est pas sans lien, comme le remarque Joël Loehr, avec l'apparition du « Classique de poche » (Loehr, 59, note 46).
3. On se souvient de la collection de poésie en poche « Orphée » aux Éditions La Différence, dirigée par Claude Michel Cluny : la publication de nombreux auteurs reconnus par leurs pairs mais peu célèbres auprès du grand public, et ce en l'absence d'un fonds suffisant, a été un échec financier (1989-1998). Elle renaît depuis 2012.
5. Les éléments qui suivent relèvent d'une enquête menée en juin et juillet 2020 auprès de 40 poètes de langue française publiés en « Poésie » chez Gallimard. Ph. Jaccottet, F.J. Temple et B. Noël nous ont indiqué qu'ils n'étaient malheureusement pas en mesure de nous répondre. Ont répondu à nos questions, par courriel ou par courrier, les auteurs suivants : O. Barbarant, Z. Bianu, G. Chaliand, W. Cliff, J. Darras, A. Duault, G. Goffette, V. Houry-Ghata, J.- P. Lemaire, G. Macé, J.-M. Maulpoix, J.-P. Michel, R. Rognet, J. Sacré, A. Velter, ainsi que J.- P. Siméon, actuel directeur de la collection. Qu'ils en soient tous, ici, chaleureusement remerciés.
6. Les goûts du seul directeur de collection ne suffisent pas toujours à entrer dans la collection, comme le montre le cas de Valérie Rouzeau, dont les recueils *Neige rien* et *Pas revoir* sont rassemblés en poche dans la collection « La petite vermillon » aux Éditions La Table ronde en 2010, avec André Velter pour préfacer élogieux.

Ouvrages cités

- Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, trad. J. Bouniort, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2010 [1982].
- Aline Bergé-Joonekindt, « De la sourdine à l'effacement. *L'Effraie et L'Ignorant (1946-1958)* », dans Bruno Blanckeman (dir.), *Lectures de Philippe Jaccottet*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Didact français », 2003, 57-69.
- Olivier Bessard-Banquy, *L'Industrie des lettres*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2012.
- Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 1998 [1992].
- « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 126-127, 1999, 3-28.
- Alban Cerisier, « La collection, miroir de l'âme : le point de vue d'un éditeur », *Bulletin des Bibliothèques de France*, 3, 2010, 28-33.
- Vincent Debaene, « La collection "Écrivains de toujours" », www.fabula.org, 27 octobre 2005.
- Régis Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2001.
- Jean-Yves Debrouille, « Les dix premières années de la collection "Poètes d'aujourd'hui" de Pierre Seghers, 1944-1954 », www.fabula.org, 1 mars 2007.
- Sébastien Dubois, « Mesurer la réputation », *Histoire & mesure*, XXIII:2, 2008, 103-143.
- Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 2002 [1987].
- Robert Kopp, « Regard sur un catalogue de collections », dans Pascal Fouché (dir.), *Gallimard 1911-2011 Lectures d'un catalogue*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2012, 163-176.
- Mathilde Labbé et David Martens, « Une fabrique collective du patrimoine littéraire (XIX^e – XXI^e siècles). Les collections de monographies illustrées », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 7:1, automne 2015.
- J. Loehr, « Pour une histoire littéraire au rebours », *Poétique*, 161, 2010, 37-62.
- Jean-Yves Mollier, « Portrait de l'éditeur en majesté », *Le Magasin du XIX^e siècle*, 7, 2017, 79-87.
- Nathalie Quintane, *Tomates*, Paris, Le Seuil, coll. « Points poésie », 2014 [2010].
- Ivanne Rialland, « La collection éditoriale », dans Ivanne Rialland (dir.), *Critique & médium*, Paris, CNRS Éditions, 2016, 201-212.
- André Velter, « La collection Poésie/Gallimard fête ses 50 ans : rencontre avec André Velter », entretien par Gwen Garnier-Dupuy, www.recoursaupoeme.fr, 3 janvier 2016a.
- « Cinquante ans de Poésie/Gallimard », entretien par Marie Étienne, www.en-attendant-nadeau.fr, 5 février 2016b.
- « Retourner la peau de chagrin. Les 50 ans de Poésie/Gallimard », entretien par Didier Cahen, *Le Monde*, 10 mars 2016c.

Publié pour la première fois dans les années quatre-vingt, Emmanuel Carrère a traversé plusieurs phases de production avant d'atteindre sa renommée actuelle. En France, la vaste majorité de son œuvre est l'apanage d'une seule maison d'édition, P.O.L., et l'avancement de sa trajectoire est marqué par des tournants liés tantôt au style tantôt à la figure de l'auteur. Dans cet article, nous reconstruisons les particularités de chacune de ces phases, l'objectif étant d'illustrer le rôle des déterminants extratextuels dans la lecture et l'appréciation de l'œuvre de Carrère en France.

Après avoir débuté comme romancier avec *L'Amie du jaguar*, Emmanuel Carrère obtient un grand succès avec *La Moustache* et devient un véritable cas littéraire grâce à *L'Adversaire*.¹ Son exploit ne s'explique pourtant pas seulement par la qualité intrinsèque de son écriture – une notion qui exige, pour ne pas devenir obsolète, une redéfinition constante –, mais aussi par la construction collective de sa valeur symbolique. Cette construction relève, entre autres, du travail éditorial caché derrière chaque ouvrage.

Un tel travail constitue l'une des « opérations sociales » prévues, selon Pierre Bourdieu, par la médiation d'un texte littéraire : il s'agit notamment de son « marquage » (Bourdieu 2002). Marquer un texte signifie l'assimiler à un catalogue éditorial et, donc, à la vision de la littérature et du monde qu'il représente. Chaque choix d'un éditeur dans sa manière de présenter un texte aux lecteurs confère au produit final – c'est-à-dire au livre publié – une signification et une valeur précises : l'insertion dans une collection, le contenu des paratextes, la couverture, le titre, le cas échéant aussi la préface ou l'introduction permettent à la maison d'assimiler un texte à sa production et de lui attribuer une image publique qui précède son contenu.

Pour élucider les passages qui ponctuent la trajectoire de l'auteur, nous proposons une analyse des dossiers de presse qui témoignent d'une réception

de plus en plus vaste et variée. En outre, nous nous concentrerons sur le rôle joué par l'éditeur, qui est l'intermédiaire principal entre l'écrivain et son public. En effet, l'appartenance de l'œuvre de Carrère au catalogue de P.O.L. a affecté substantiellement l'image et de l'un et de l'autre. À travers une reconstruction des diverses étapes de production, de médiation et de réception, nous considérerons ainsi les conditions objectives qui ont rendu possible sa légitimation littéraire.

Le choix de l'éditeur

Le premier roman d'Emmanuel Carrère, *L'Amie du jaguar*, paraît chez Flammarion. C'est l'année 1983 : Carrère a 26 ans, est diplômé en Sciences Politiques après des études classiques, il est rédacteur auprès du mensuel de cinéma *Positif* et journaliste chez *Télérama*. Encore très jeune, il est inconnu dans le milieu littéraire *stricto sensu*, mais il commence à se faire un nom dans les cercles de la critique cinématographique, notamment avec un essai sur Werner Herzog paru en 1982. La même année, il finit d'écrire son premier roman qu'il intitule *Piétons fréquents* et qu'il envoie, dans un premier temps, exclusivement à Paul Otchakovsky-Laurens – que Carrère connaît comme « l'éditeur de Perec, [...] l'écrivain qu'[il] admirai[t] le plus » (Devarrieux 2007). Ne recevant pas de réponse, l'auteur tente sa chance auprès d'autres grandes maisons parisiennes ; Flammarion accepte de publier son livre, sous condition d'y apporter quelques changements d'après les indications de Thérèse de Saint-Phalle, interne à la maison.² Après quelques mois de remaniement, le roman est publié avec son nouveau titre, *L'Amie du jaguar*. S'agissant d'un premier roman, l'éditeur fournit très peu d'indications sur l'auteur : date et lieu de naissance, métier (journaliste) et une mention de sa publication sur Herzog. La quatrième relate brièvement la trame, suspendue entre une histoire d'amour et le goût du récit et de l'improbable.³

Pendant ce temps, Otchakovsky-Laurens prend contact avec Carrère et exprime son intérêt à éditer ses prochains romans. Après avoir travaillé pendant plus d'une décennie chez Flammarion, puis chez Hachette, Otchakovsky-Laurens transforme en maison indépendante la collection dont il était responsable et qui avait pour nom son monogramme : P.O.L. Cette nouvelle maison représente donc une sorte de « filiale » (Bourdieu 1999, 15) de Hachette, pouvant profiter d'un capital économique considérable : en effet, Flammarion même possède, au début des années quatre-vingt, la majorité des actions de P.O.L. C'est donc dans les intérêts de son propre capital qu'il accorde les titres succésifs de Carrère au nouveau-né d'Otchakovsky-Laurens.

Le catalogue P.O.L. commence à se construire sans empressement ; le rythme des parutions s'accélère ensuite, au fil des années. Les publications ne

dépassent pas les onze titres pendant la première année d'activité, puis les dix-huit en 1984 et les douze en 1985 ; mais, à partir de 1991, elles s'établissent autour d'une quarantaine par an, ce qui constitue une accélération considérable du rythme de production.⁴ Le catalogue, qui privilégie la littérature en langue française et ne traduit qu'exceptionnellement des ouvrages étrangers, se construit autour de peu d'auteurs déjà initiés ailleurs – Flammarion dans le cas de Carrère, mais aussi l'ancienne « P.O.L. » chez Hachette, comme dans les cas de Georges Perec, Renaud Camus et Leslie Kaplan. Puisque P.O.L. a tendance à respecter une politique d'auteur, il publie aussi les livres successifs de ces écrivains et réédite également leurs ouvrages antérieurs au changement d'éditeur : ainsi, par exemple, *L'Excès-l'usine* de Kaplan, déjà paru chez Hachette en 1982, est réédité en 1987, et *L'Amie du jaguar* est republié en 2007.

À partir de 1984, la majorité des livres de Carrère paraissent chez P.O.L. ; seulement deux volumes font exception : la biographie de l'auteur de science-fiction Philip Kindred Dick, *Je suis vivant et vous êtes morts* (Seuil 1993), et le récit *La pièce fermée*, qui accompagne le volume d'Ed Alcock, *Hobbledehoy* (Terre Bleue 2013). Ces dérogations ne doivent pas surprendre : la première relève moins de l'activité littéraire de l'auteur que de son expérience de journaliste et ; en outre, il constitue un travail sur commande, rédigé d'après un conseil de l'agent de l'auteur, François Samuelson (Carrère 2014, 133-136). La seconde exception, quant à elle, appartient à un volume photographique et relève donc d'un domaine extérieur au catalogue de P.O.L.

Bravoure, le deuxième roman d'Emmanuel Carrère, paraît en 1984. Il n'a pas encore la couverture blanche, côtelée à rainures, que Maurice Coriat concevra quelques années plus tard et qui caractérise, encore aujourd'hui, la collection grand format chez P.O.L. (Zammit, 22). Il présente un tableau de Jean-Philippe Domecq à l'allure surréaliste en couverture et un court synopsis en quatrième. *Bravoure* constitue le premier succès de Carrère, grâce à l'obtention du Prix Passion et du Prix Littéraire de la Vocation, qui récompense les auteurs prometteurs âgés de moins de trente ans.

Devenir visible : *La Moustache*

Le véritable exploit de l'écrivain auprès du grand public n'a lieu que deux années plus tard, en 1986, lorsqu'il publie *La Moustache* et *Le Détroit de Behring*. Le retentissement de ce dernier est modéré et se limite au milieu des lecteurs de science-fiction ; le premier, en revanche, suscite un grand intérêt médiatique. L'éditeur ne présente pas *La Moustache* comme un chef d'œuvre littéraire ; au contraire, la couverture sanglante suggère qu'il pourrait s'agir d'un simple *thriller*. Néanmoins, le texte obtient rapidement un succès unanime. Cela s'explique,

au moins en partie, grâce à la participation de l'auteur à *Apostrophes*, l'émission culturelle de Bernard Pivot, où il est introduit comme « l'un des plus sûrs jeunes espoirs de la littérature française ».⁵ Cette occasion contribue en mesure non négligeable à la visibilité publique de Carrère ; en outre, l'écrivain est accompagné à cette occasion par sa mère, Hélène Carrère d'Encausse, aujourd'hui secrétaire de l'Académie Française, dont la renommée contribue aussi à légitimer le nouvel entrant. Les grands journaux français accueillent avec enthousiasme la combinaison inédite d'une intrigue cauchemardesque avec une prose blanche, sans ornements ; pour cette raison ils rapprochent Carrère d'écrivains comme le Kafka de *La Métamorphose* (Garcin 1986) et le contemporain Jean-Philippe Toussaint, avec qui Carrère partagerait la « nonchalance » du style (Manière).

À ce stade, la réception est dans une phase ouverte et se limite à la presse généraliste. Plusieurs lectures de son ouvrage permettent d'assimiler l'auteur à des courants distincts : certains le relient à une écriture de l'inquiétude, souvent proche de la science-fiction, tandis que d'autres l'assimilent au minimalisme de la dernière génération d'auteurs aux Éditions de Minuit, comme Echenoz et Toussaint. L'écrivain a un intérêt à se distinguer et des uns et des autres, tout en exploitant ces rapprochements pour prendre position dans le champ. Grâce à la visibilité atteinte avec *La Moustache*, Carrère peut donc compter sur l'attention de la presse lorsqu'il commence à se frayer un chemin entre ces regroupements.

On peut observer, jusqu'à la fin des années quatre-vingt-dix, une fluctuation continue parmi plusieurs tendances. Les publications deviennent de plus en plus fréquentes et variées, et la présence médiatique de Carrère de plus en plus imposante : en 1988, P.O.L. publie le roman *Hors d'atteinte ?* ; dans la même année, le 3 juin, Carrère apparaît de nouveau dans *Apostrophes*, où il est entouré, cette fois, d'autres écrivains internationaux ; en 1993, Le Seuil publie la biographie de Dick ; en 1995, P.O.L. publie *La Classe de neige* – dont en 1998, Claude Miller tire un film homonyme –, ainsi que la moins connue *Vie abrégée d'Alan Turing* dans sa *Revue de littérature générale*. La biographie de Dick et les deux romans obtiennent un grand succès auprès du public, ce qui est confirmé par leur prompt réédition en format de poche ; en particulier, *La Classe de neige* devient rapidement un *best-seller*.

Obtenir l'attention de la presse : *La Classe de neige*

Avec *La Classe de neige*, le dossier de presse devient, pour la première fois, visiblement plus volumineux, et les reprises des ventes qui font suite à l'attribution du Prix Femina, puis au film de Miller, intensifient et prolongent le

retentissement du livre. Comme *La Moustache*, ce roman bascule entre deux catégories de lecteurs : il est apprécié aussi bien par le grand public que par la critique plus spécialisée – bien qu’il ne s’agisse pas encore de la critique militante ni académique, qui commencent à s’intéresser à l’auteur dans les années deux mille. Ainsi, par exemple, les lectrices du magazine *Elle* lui attribuent la deuxième place pour leur prix littéraire annuel ; en même temps, Pierre Lepape lui consacre un compte-rendu globalement positif dans son « Feuilleton » pour *Le Monde des Livres*.

Le style oscille entre plusieurs registres : les lecteurs identifient sa qualité principale dans le mélange inédit « entre le fantastique et le fait divers », tout en présentant une écriture sobre (Landel, Garcin 1995, Bona, Lebrun 1995, Mont-rémy 1995). L’appréciation presque unanime du roman s’accompagne de nombreux rapprochements qui élèvent Carrère au rang d’auteur littéraire (Josselin, Devarrieux 1995, Lebrun 1995). Un seul critique regrette la « froideur » du style. Lepape écrit : « Il ne manque qu’une chose pour que la réussite soit complète : la présence de l’auteur. Il nous demande d’être dans un livre où lui-même ne semble avoir mis que son cerveau et son métier ». Cet avis est significatif parce qu’il anticipe le développement des publications suivantes de Carrère, et qu’il se trouve à l’opposé des critiques de narcissisme formulées vis-à-vis des publications plus tardives. En effet, l’emploi du « je », qui caractérise la production de l’auteur dans les années deux mille, répond à cette exigence d’inclusion de l’écrivain dans son texte et lui permet de se distinguer du pur minimalisme. C’est la concordance de cette nouveauté formelle avec le choix d’un sujet qui provoquera l’engouement du public – l’affaire très médiatisée de Jean-Claude Romand – qui permettra à Carrère de construire son premier cas littéraire, c’est-à-dire d’écrire l’ouvrage qui lui accordera une visibilité durable aux deux pôles du champ littéraire.

Trouver sa voix

Quoique *L’Adversaire* représente un virage dans la production de l’auteur, son changement de style n’est pas soudain. Le fait divers jouait déjà un rôle important dans son processus créatif, et l’atmosphère inquiétante qui se dégage du quotidien était, dès le début, une constante de ses histoires. En outre, le récit de 1995 peut être considéré comme un précurseur de *L’Adversaire* : la *Vie abrégée d’Alan Turing* fournit un exemple de la fascination de Carrère pour les vies réelles et leurs drames, et exploite la vogue de la biofiction sans renoncer à l’analyse de la souffrance et des inquiétudes des hommes. Ce récit, pourtant, n’atteint pas encore la maturité de *L’Adversaire* : c’est seulement dans cet

ouvrage que l'auteur trouve la voix que la critique lui reconnaît comme « sa marque même » (Leyris).

À partir de ce moment, les prix reçus systématiquement, les apparitions publiques de l'auteur et ses choix stylistiques atteignent cet objectif : chaque publication de Carrère est un *best-seller*. Le public touché varie légèrement selon les textes : si plusieurs journaux et revues (*Le Monde des Livres*, *Le Figaro Littéraire*, *Télérama*, *Le Magazine Littéraire*, etc.) n'ignorent désormais aucune publication, d'autres se sentent concernés par certains titres. Ainsi, *L'Adversaire* est débattu dans des magazines intéressés plus au cas psychologique du protagoniste qu'au produit littéraire en tant que tel – comme *Impact Médecin*, *Psychiatrie Française* et le *Journal du médecin* –, et *Le Royaume* reçoit une attention particulière dans les journaux chrétiens tels que *Témoignage chrétien*, *La Croix*, *Famille chrétienne*, *Pèlerin* et *L'Homme Nouveau*. C'est aux services de presse de la maison d'édition qu'incombe le devoir d'adresser les ouvrages aux publics qu'ils peuvent intéresser.

Nous insistons sur ces publications car, encouragées par l'éditeur, elles jouent un rôle primordial dans le succès auprès du public. Il devient de plus en plus habituel, en effet, qu'un grand nombre d'articles soit consacré à chaque livre bien avant sa parution – créant une attente auprès des lecteurs qui se reflète dans la quantité d'exemplaires vendus. Ce mécanisme s'établit avec *L'Adversaire*, mais s'intensifie jusqu'à atteindre des dimensions exorbitantes avec *Limonov* et *Le Royaume*. Un tel phénomène peut être reconduit à ce que Robert Merton définit comme l'« effet Mathieu » : les agents sociaux qui ont déjà obtenu de la reconnaissance ont plus de chances d'en obtenir encore, alors que ceux qui n'ont pas encore été consacrés sont moins susceptibles de l'être dans l'avenir (439-459).⁶ En d'autres termes, la consécration tend à s'accumuler, car le capital obtenu par un écrivain dans le passé lui sert de crédit symbolique pour ses publications futures.

Du fait divers au cas littéraire : *L'Adversaire*

Le grand succès de *L'Adversaire* se reconduit à la convergence de plusieurs facteurs : la trajectoire de l'auteur, guidée par la promotion de l'éditeur sur plusieurs médias, l'a placé sous le feu des projecteurs ; la maison elle-même a grandi aussi avec ses auteurs et a atteint une visibilité considérable dans les librairies ; pour la première fois, le volume présente une quatrième de l'auteur où il utilise le « je » caractéristique de l'ouvrage. En outre, quoique la parution ait été prévue pour le 4 janvier 2000, de nombreuses critiques avant ou à proximité de cette date contribuent à « lancer » le titre (Kervéan, Ferrand, Gagnault,

Jourdaa) ; le sujet, par ailleurs, suscite un grand intérêt auprès du public, sensible à l'affaire Romand intensément médiatisée ; enfin, les choix formels de l'auteur sont accueillis avec enthousiasme par la critique spécialisée, qui entame, à partir de cette publication, un débat sur l'hybridation du romanesque qui accompagnera toute l'œuvre de Carrère.

Si ces éléments ne *justifient* pas la réception positive du roman – il est impossible de prévoir avec certitude le succès d'un ouvrage littéraire –, ils permettent néanmoins d'en comprendre mieux la portée et les modalités. Ainsi, la diffusion de photographies du procès Romand relève de l'intérêt du public pour le fait divers ; le nombre de ventes très élevé dès la sortie du livre s'explique par l'effort publicitaire des services de presse de l'éditeur et par son excellent système de distribution ; l'efficacité du lancement est assurée par plusieurs couvertures et dossiers sur l'ouvrage. En outre, encore une fois, le retentissement s'étend grâce aux adaptations : d'abord une mise en scène théâtrale par Sylvain Maurice, puis une autre par Frédéric Cherboeuf ; en 2001 un film de Laurent Cantet, *L'Emploi du temps* (issu du fait divers), et un autre en 2002 de Nicole Garcia, *L'Adversaire* (issu du livre).⁷ Les nombreuses interviews avec l'auteur (Tison, Gandillot, Rüf), enfin, sont un indice de la construction graduelle de son personnage public, encouragée aussi par l'emploi du « je » qui éveille la curiosité des lecteurs pour ses prises de position.

Or la réception enthousiaste de l'œuvre de Carrère dans la presse généraliste dégage rarement les qualités de chaque ouvrage. Mais le passage à la non-fiction et l'emploi du « je » ouvrent à l'écrivain les portes de la reconnaissance spécifique, où l'analyse de ses romans s'avère plus profonde et variée. En effet, le champ littéraire est tendu par une opposition interne entre un pôle de production de masse et un pôle de production restreinte ; l'un a tendance à suivre la logique du marché et à satisfaire la demande du public, tandis que l'autre emploie (et reformule constamment) des catégories de lecture strictement littéraires qui échappent à la loi marchande et qui contribuent à forger, à long terme, le goût du public (Bourdieu 1992). Si dans le premier, comme nous l'avons vu, l'appréciation des ouvrages de Carrère est immédiate et répandue, certes, mais aussi peu diverse et relativement superficielle, dans le second, en revanche, la critique commence à découvrir l'auteur et à lui agréer une analyse de plus en plus détaillée.

C'est donc à ce stade que la critique militante et les chercheurs, dans le pôle autonome du champ, commencent à s'intéresser à Emmanuel Carrère en tant qu'auteur représentatif pour l'extrême contemporain, notamment en ce qui concerne son usage de la perspective narrative et le rapport qu'il établit entre le

réel et la fiction (Proguidis, Garapon). En outre, le succès remporté par *L'Adversaire* invite à revaloriser la production passée de l'auteur, ce qui se reflète dans plusieurs publications sur ses romans précédents (Rico, Huglo) : des travaux universitaires commencent ainsi à orienter l'œuvre de l'auteur vers la légitimation spécifique.

Entre voyeurisme et narcissisme : *Un Roman russe*

En 2005, Carrère réalise l'adaptation cinématographique de *La Moustache*, qui fait renaître l'intérêt pour ce livre datant des années 1980 (Kaplan, Trémois, Longatte, Renard). Les éditions P.O.L. le rééditent à cette occasion, et obtiennent une gratification de cette stratégie commerciale en voyant le titre grimper les classements des meilleures ventes de l'été 2005.

Lorsqu'*Un Roman russe* est publié, en mars 2007, les conditions de la réception ont changé : c'est parce qu'une attente a été créée, cette fois dans les cercles plus spécialisés de l'intelligentsia française. D'un côté, cette attente découle de la consécration passée : puisque la production de Carrère a été, jusqu'à ce moment, digne d'être débattue, il est plausible, aux yeux des lecteurs, que son nouveau roman soit tout aussi remarquable, et donc qu'il mérite de leur attention (Merton, 456). De l'autre, l'attente est renforcée par l'intérêt des journaux, à l'occasion du lancement du livre, pour Carrère en tant que « personne » (dans le sens de Maingueneau, 107-108) – *Un Roman russe* thématise en effet sa relation avec sa mère, elle aussi une personnalité du milieu intellectuel parisien (Garcin 2007, Audrerie 2007, Lamberterie).

Dans ce roman, une collision a lieu entre la personne sociale et l'image de l'auteur, puisque le genre autofictionnel confond les voix de l'auteur, du narrateur et du protagoniste (Grell).⁸ Pour cette raison, certains reprochent à Carrère sa présence trop imposante dans l'histoire ainsi que sa volonté de tout montrer, faisant du lecteur un voyeur de ses expériences et rêveries (Cassivi, Montrémy 2007, Amette 2007). Dans des publications plus spécialisées, néanmoins, ce « narcissisme » est interprété comme un signe positif du « pacte autobiographique incisif et exigeant » (Favre) que l'auteur conclurait avec ses lecteurs, et certains estiment que le « dévoilement de l'intimité familiale ne transforme pas le lecteur en "voyeur" » (Noiville). Carrère serait donc en mesure de s'insérer dans le genre autofictionnel de manière complexe et actualisante.

Le nombre des ventes ne diminue pas : le tirage initial d'*Un Roman russe* atteint les cent mille copies (Favre) et, au bout de l'année, il s'avère l'un des dix textes littéraires les plus vendus en France. Aussi, dans le milieu académique,

Carrère ne cesse de susciter l'intérêt des chercheurs, qui continuent à s'intéresser à la présence du « romanesque » dans son œuvre, une question qui s'impose encore plus fortement à la sortie du roman successif.⁹

Tous publics : *D'autres vies que la mienne*

En 2009, P.O.L. publie *D'autres vies que la mienne*, qui obtient d'emblée un énorme succès de ventes.¹⁰ L'enthousiasme de la presse est unanime, et nous y distinguons trois courants : l'un, fréquent dans des revues comme le *Magazine Littéraire* et la *Revue des deux mondes*, met l'accent sur des questions d'ordre formel et stylistique ; un autre, dans des journaux généralistes comme *L'Humanité* et *Le Nouvel Observateur*, insiste sur la thématique et la signification morale du livre ; un troisième, dans des magazines comme *Elle* et *Marie Claire*, souligne le caractère sentimental du roman. Cette variété interprétative manifeste le succès de la stratégie éditoriale, qui vise à atteindre plusieurs catégories de lecteurs et à satisfaire des exigences différentes sans que le succès commercial de l'auteur (ni de sa maison) n'affecte sa légitimité littéraire. Le capital symbolique accumulé graduellement par l'auteur et par l'éditeur, en effet, exige un certain « désintéressement » de leur part vis-à-vis du simple profit économique (Bourdieu 1977) ; l'habileté de la maison d'édition et de son auteur à s'adresser en même temps aux divers segments du public est donc indispensable pour que la recherche du profit ne nuise à l'appréciation de l'œuvre en tant que bien symbolique qui se veut libre de toute ambition purement commerciale.

La voie d'accès la plus immédiate au livre semble être le sentiment : Carrère aurait écrit « une ode inattendue à l'amour conjugal » (Gautret, Audreire 2009, Liger), et obtient, entre autres, le Grand Prix Marie Claire du Roman d'Émotion.¹¹ D'autres reconnaissent la qualité fondamentale de l'écriture dans le renouveau de l'autofiction : Carrère serait en mesure de « sort[ir] le roman français des limites et de l'ornière de l'autofiction » (Amette 2009) et de relier « l'intime et le social » (Lebrun 2009). Certains, enfin, louent l'originalité du « dispositif narratif » (Joste) et du « regard » de l'écrivain (Tran Huy), capable de maintenir une distance idéale entre sa personne, son narrateur et son récit. Nous observons que l'attention des lecteurs se rapproche du texte au fur et à mesure que le degré de spécialisation de la critique augmente, alors que les publications généralistes se concentrent sur la trame et les personnes réelles évoquées dans le livre – ici, le juge Étienne Rigal (Legros, Salles, Diatkine).

La difficulté de classer l'œuvre de Carrère dans un genre univoque, qui accompagne systématiquement sa réception, est attisée par la quatrième de couverture, écrite par l'auteur et citée par plusieurs critiques : « Tout y est vrai ». ¹² Quoique Carrère insiste sur l'absence de fiction dans ses ouvrages

(Crom 2009), leur parution à l'intérieur d'une collection littéraire explique que les lecteurs n'arrêtent de les insérer dans les catégories de l'autofiction et du « roman vérité », et débattent régulièrement le statut de Carrère comme romancier (Pinte, Kapriélian 2009, Denis).

Construire un cas médiatique : *Limonov*

La rentrée d'automne joue un rôle fondamental dans l'attribution des grands prix littéraires, comme le Goncourt, le Renaudot, le Femina et le Médicis, décernés au début du mois de novembre. Dès lors, chaque maison choisit ses titres de pointe de sorte qu'ils paraissent au moment où les candidats sont annoncés. C'est un choix stratégique : non seulement parce que l'obtention d'un prix fait décoller le nombre d'exemplaires vendus, mais aussi parce que le discours médiatique autour des candidats, qui commence avant l'attribution des prix et parfois même avant la parution des livres, incrémente leur visibilité. C'est précisément ce qui arrive à Carrère en 2011.

P.O.L. choisit la rentrée d'automne pour *Limonov*, qui paraît le 8 septembre, après deux mois de publications d'extraits inédits et de comptes rendus. Comme il arrive souvent avec les romans de septembre, une opération massive de lancement est mise en place : *Télérama* et *Le Monde des Livres* lui consacrent leurs couvertures et de longs dossiers, pendant que de très nombreux articles anticipent des informations sur le protagoniste, dont les photographies remplissent les suppléments (Crom 2011, Reza, Kapriélian 2011, Buisson 2011 ; Devarrieux 2011 ; Pivot 2011). Albin Michel saisit l'occasion pour rééditer le *Journal d'un raté* de Limonov, paru pour la première fois en 1982 et distribué dès le 1^{er} septembre 2011 ; *Le Dilettante* republie aussi un recueil paru déjà en 1991, *Discours d'une grande gueule coiffée d'une casquette de prolo*. En somme, l'engouement pour la figure du protagoniste est si grand, et si fortement encouragé par les stratégies commerciales des éditeurs, que le public ne peut ignorer, au moment de la sortie du livre, ni son nom ni celui de Carrère.

L'évènement répond à des exigences externes au champ littéraire, au sens où le discours autour de *Limonov*, à ce stade, prend peu en considération le texte et, jusqu'à l'attribution des prix, le discours et les ventes sont très influencés par les listes des favoris. En septembre, certains font allusion à la possibilité que Carrère obtienne le Goncourt (Papillaud, Besson) ; ensuite, les ventes augmentent en octobre, quand la deuxième sélection du Renaudot est publiée, puis en novembre et décembre, après l'attribution à *Limonov* du Renaudot, du Prix de la Langue Française et du Prix des Prix.

L'hybridité du genre, à mi-chemin entre biographie et roman, et l'inclusion de l'auteur dans son récit par l'emploi du « je », demeurent les traits

saillants mis en relief par la critique. Elle se laisse instruire par la quatrième, qui met sur le même plan la vie du protagoniste et « un vrai roman d'aventures ». Il y a peu d'exceptions à l'appréciation diffuse de la distance que l'auteur établit, par son instance narrative, entre lui-même et son sujet : persuadés par la déclaration de l'auteur-narrateur de vouloir suspendre tout jugement (dans la quatrième), les lecteurs présentent ce positionnement « ambivalent » comme un signe de la qualité du roman, qui ne se limite pas à une simple biographie, mais fournit aussi une image de Carrère (Nigdélian-Fabre, Reza, Stélandre).

Un compte rendu évoque le risque de ce positionnement ambigu : l'historienne Galia Ackerman critique les « licences trop poétiques » de Carrère sur un sujet qui « est à prendre au sérieux ». La critique académique, en effet, s'avère à nouveau plus réceptive. En 2012, Gefen élucide la liaison entre la structure narrative de *Limonov* et sa double valeur de « récit de l'ambivalence morale de l'Occident et [...] de la quête d'identité » de l'auteur ; en 2014, Laurent Demanze dirige un numéro de *Roman 20-50* consacré à Carrère, où Dominique Rabaté s'interroge sur « les pouvoirs de la littérature » au prisme d'une lecture de *Limonov* (93-101), et Annie Oliver observe comment l'auteur se sert du réel pour « qu'il vienne donner un 'supplément' de romanesque à son récit » (23- 34). Ces publications représentent des signes de la légitimité acquise dans le pôle autonome du champ et dans sa fraction académique.

Limonov fournit une première occasion d'aborder l'œuvre de Carrère en tant qu'unité, et non plus comme une suite d'ouvrages isolés. Le choix de consacrer à l'auteur un numéro de revue dans son intégralité est un premier signe du passage, dans le processus de légitimation de son œuvre, de la consécration à la canonisation.¹³ En effet, l'attention des contributeurs de *Roman 20-50* pour Carrère peut être interprétée comme une preuve de leur croyance dans la valeur de son œuvre, qu'ils considèrent comme représentative de son époque et comme partie du « répertoire » de l'extrême contemporain. C'est dans ce sens qu'il faudra interpréter, quelques années plus tard, le choix de P.O.L. d'éditer un vaste volume collectif autour de toute l'œuvre de Carrère, *Faire effraction dans le réel*.

Conclure un cycle : *Le Royaume*

Mais avant d'en arriver à ce volume, un nouveau roman devient le plus grand phénomène médiatique de la rentrée 2014. Il s'agit du volumineux *Royaume*, que l'éditeur présente comme « un livre [...] total ». Avec *Le Royaume*, la course aux prix recommence : la sortie est prévue pour le 11 septembre et, comme pour *Limonov*, toutes les pages culturelles s'occupent du livre et de son auteur bien avant cette date. Pourtant, la « pression des libraires » serait augmentée autant

que l'éditeur anticipe la date de parution (Aissaoui) : le livre sort en librairie le 28 août et, en moins d'un mois, un tirage de deux cent mille exemplaires est épuisé.¹⁴

Là où, trois ans plus tôt, des photographies de Limonov occupaient des pages entières, cette fois c'est Carrère qui fait la une : la première page d'*Elle* annonce l'arrivée d'une « carrèremania » et l'écrivain paraît sur les couvertures de *Télérama*, *Le Monde des Livres*, *Le Nouvel Observateur*, *Lire*, *Livres Hebdo* et du *Magazine littéraire*. Ces publications contiennent souvent des entretiens où l'auteur approfondit son rapport avec le sujet ; en outre, elles profitent de ce *magnum opus* pour reparcourir sa bibliographie et y reconnaître des éléments de continuité. *Le Royaume*, en somme, est présenté comme l'aboutissement de sa production, l'ouvrage conclusif d'un cycle commencé au plus tard avec *L'Adversaire* (Crom 2014, Birnbaum et Leyris, Brière).

L'énorme retentissement du livre avant et après sa parution illustre bien la tendance de cet engouement à s'autoalimenter. Entre juin et juillet, quelques publications diffusent déjà les titres attendus pour la rentrée et annoncent leurs favoris pour les prix les plus convoités. Ainsi, bien avant la parution du roman, Carrère est proposé comme le lauréat le plus probable du Goncourt (Garcin 2014). Cependant, la liste des candidats confirme l'avis négatif de Bernard Pivot, nouveau président de l'Académie Goncourt : *Le Royaume* ne serait pas le meilleur livre de Carrère et il ne ferait donc pas partie des titres sélectionnés (2014). Or la presse choisit d'en parler aussi *in absentia* (Chaudey, Leménager, Beuve-Méry) : ce n'est donc pas l'obtention du prix qui procure de la visibilité, mais l'apparat médiatique autour de son attribution qui crée un effet publicitaire. En outre, la décision de l'Académie n'empêche ni les journalistes de continuer à présenter *Le Royaume* comme « le livre phare de la rentrée » (Sulser, Sprenger) et lui attribuer leurs prix littéraires¹⁵, ni les lecteurs de subir l'influence de l'omniprésence médiatique de l'auteur (Brocas, Maris, Ono-dit-Biot), dont le livre reste parmi les plus vendus jusqu'au début 2015.

Le Royaume trouve un écho important dans la presse chrétienne, où les avis sont plus partagés qu'ailleurs. La critique la plus âpre est écrite par l'historien Yves Chiron, qui accuse Carrère d'avoir recours à de nombreuses « hypothèses infondées et [...] affirmations aventureuses », rendant son « gros livre [...] ambitieux, décevant et scandaleux ». Or cette remarque, qui met l'accent sur les inexactitudes historiques et exégétiques dans l'ouvrage, repose sur sa plurivalence générique. « Ni roman, ni étude historique » (Chiron 2014), *Le Royaume* met en difficulté ses lecteurs, qui se servent des termes « enquête » ou « fresque » pour le définir (Duplat, Charrin, Rossignol, Makarian). Les deux sont dans la présentation éditoriale, qui ne contient pas le mot « roman » et fait

allusion à l'activité de l'auteur « d'enquêter sur ce qu'il fut » pour écrire « une fresque » ; l'auteur opte aussi, dans la quatrième, pour le terme « enquête ». L'hésitation à classer le livre dans l'un ou l'autre genre justifie donc les réticences de certains vis-à-vis d'un ouvrage qui se veut pédagogique, mais ne respecte pas les contraintes d'objectivité d'une analyse éminemment historique. Comment lire donc *Le Royaume* ? Et quel degré de fiabilité devrait-on exiger d'un ouvrage littéraire ? Les multiples réponses à ces questions, laissées délibérément ouvertes et par l'auteur et par son éditeur, expliquent cette réception mixte. La plupart des comptes rendus sont très positifs et applaudissent l'habileté de Carrère à renouveler toujours sa production, tout en restant fidèle au style que le public lui connaît (Devarrieux 2014, Philippe, Lebrun 2014). Loin du milieu chrétien, la critique la plus fréquente concerne plutôt le style « un poil trop didactique » (Ono-dit-Biot, Sarthou-Lajus, Bégaudeau) : la volonté d'actualisation de la matière biblique, dans les critiques les plus sévères, est interprétée comme une banalisation au profit d'un récit (trop) autobiographique (Silly, Pivot 2014, Assouline, Bastié, Darrigrand). Néanmoins, si quelqu'un voit dans cette forme d'écriture la manifestation d'un certain narcissisme, Carrère se figure son emploi du « je » comme « une forme d'humilité qui consiste à dire : ce n'est que moi qui dis ça, ça ne prétend pas dire la vérité » (Birnbaum et Leyris).

Nous observons donc, à nouveau, que la variété de la réception reflète non seulement l'ouverture du texte à plusieurs interprétations, mais aussi l'efficacité de la distribution et de la promotion diversifiée de l'ouvrage de la part de son éditeur.

Conclusions

L'alliance entre un auteur et une maison d'édition à leurs débuts est l'une des stratégies possibles pour que tous les deux puissent, en se mettant en lumière réciproquement, se faire un nom dans le champ littéraire. La liaison entre P.O.L. et Emmanuel Carrère, qui commence dans les années quatre-vingt et continue à ce jour, est un bon exemple de la façon dont un écrivain et son éditeur ont réussi à faire carrière dans ce milieu et à se caractériser mutuellement. Lancé par une maison encore inconnue, mais qui était douée d'emblée d'un capital économique considérable et gérée par un éditeur bien inséré dans son champ, Carrère a pu développer au fil des années un style de plus en plus personnel et solide, tout en obtenant dès le début de sa trajectoire une visibilité importante auprès du grand public. À son tour, l'auteur est devenu, dès les années deux mille, l'une des figures de proue de P.O.L., qui peut compter aujourd'hui sur les revenus d'ouvrages qui s'avèrent, chaque fois et à coup sûr,

non seulement des *best-sellers*, mais aussi des investissements rentables sur le long terme. Grâce à cette coopération durable, l'auteur et son éditeur ont pu accumuler un capital symbolique qui, arrivé plus lentement par rapport aux premiers succès de ventes, s'est pourtant consolidé au fil des années jusqu'à projeter les deux – Carrère ainsi que P.O.L. – dans des positions dominantes au sein du pôle de production restreinte du champ littéraire.

S'il est vrai que la publication de *L'Adversaire*, en 2000, constitue un tournant indéniable dans la production de l'écrivain, il est aussi certain que sa trajectoire est bien plus complexe qu'une simple succession de deux périodes. Reconnu dans le milieu intellectuel parisien dont il est issu, Carrère expérimente, avec ses publications des années quatre-vingt, avec plusieurs genres et subcultures : passionné de cinéma, journaliste chez *Télérama*, biographe d'une icône de la science-fiction, auteur de romans et d'essais, il inaugure sa bibliographie de façon très ouverte avant d'en arriver à sa maturité stylistique. La publication, en 2016, du recueil *Il est avantageux d'avoir où aller*, où sont réunis des textes rédigés pendant toute sa carrière, surtout de nature journalistique, étend encore une fois l'espace des possibles en ouvrant le domaine d'activité de l'auteur : si la critique hésite déjà à en parler comme d'un simple romancier, l'éditeur propose par ce biais un nouveau développement pour faire de Carrère non seulement un écrivain, mais un intellectuel tout court.

La trajectoire ascendante d'Emmanuel Carrère au sein du champ littéraire français, dans le pôle plus autonome ainsi que dans le pôle de production de masse, met en lumière l'importance des facteurs extratextuels dans le processus de médiation et réception des textes littéraires. Comme chaque « nouvel entrant », l'auteur doit repérer des instances de légitimation qui lui ouvrent une voie d'accès au champ : l'éditeur représente, ici comme dans la majorité des cas, le premier *gate keeper* en mesure d'admettre dans le champ un nouvel écrivain, c'est-à-dire de lui accorder le droit d'entrée en tenant lieu de garant de sa valeur. Une fois franchi ce pas, d'autres instances favorisent la visibilité de l'auteur, notamment auprès du grand public : en l'occurrence, nous observons que la presse et les médias jouent un rôle primordial dans la construction d'un personnage public, et que l'apparat médiatique autour des prix littéraires français les plus renommés exerce une force d'attraction des masses sans égal. L'accumulation de capital symbolique requiert également des alliances stratégiques : ici, l'appartenance même de l'auteur à la scène intellectuelle parisienne, mise en relief par le discours des médias et de l'auteur même sur sa relation avec sa mère, une personnalité de renom dans le milieu culturel, entre en résonance avec, d'une part, l'attention que quelques groupes isolés de la critique académique et militante lui vouent à partir des années 2000 et, d'autre part, avec

l'ascension graduelle de P.O.L., une maison qui est de plus en plus en mesure de légitimer ses auteurs grâce à un fonds de catalogue qui gagne en prestige d'année en année. Sans faire entièrement abstraction du texte en tant que tel – nous avons évoqué notamment l'évolution du style de l'auteur, qui lui a valu l'intéressement et les éloges de la critique spécialisée –, il en ressort qu'un nombre d'éléments externes, quoique liés intimement au texte et à son marquage éditorial, sont responsables des modalités de réception des ouvrages et de la fortune de leurs auteurs.

Notes

1. Ce projet a reçu un financement de l'Union Européenne dans le cadre du programme Horizon 2020 pour la recherche et l'innovation avec la bourse Marie Skłodowska-Curie n.665850.
2. Chez le même éditeur, depuis 1978, sortent aussi quelques ouvrages de sa mère, Hélène Carrère d'Encausse.
3. « Ainsi est-il question, dans ce roman, [...] d'amour surtout et de fabulations. » (quatrième de couverture de la première édition, 1983).
4. Pour la décennie 1990-2000, les titres publiés par an sont 19 (1990), 34 (1991), 33 (1992), 30 (1993), 35 (1994), 35 (1995), 35 (1996), 43 (1997), 50 (1998), 48 (1999), 46 (2000).
5. La citation est issue de la brève présentation de l'auteur faite par Pivot au début de la transmission : il s'agit de l'épisode appelé « Un stylo dans le patrimoine génétique », émis le 18 avril 1986.
6. Merton analyse les modalités de l'effet Mathieu dans les sciences dures ; Gisèle Sapiro applique ce phénomène à l'analyse des flux de traduction.
7. En 1999, Gilles Cayatte avait déjà réalisé un documentaire sur l'affaire, *Le Roman d'un menteur*.
8. Cette catégorisation est partielle, car le roman réunit plusieurs noyaux narratifs distincts, dont le caractère autofictionnel est plus ou moins accentué selon les cas (voir Buisson 2007 et Martin 2007).
9. Nous rappelons le recueil de Majorano (2008) qui contient notamment deux articles de Dominique Rabaté (« Passages à la limite. Roman et romanesque chez Emmanuel Carrère ») et d'Annie Olivier (« Quand le réel fait trembler la fiction »).
10. Carrère est le troisième auteur francophone le plus lu, selon le palmarès de *L'Express* du 16 mars 2010.
11. Le roman obtient aussi le titre de « Meilleur roman de l'année » du jury du Globe de Cristal 2010, le Prix des Lecteurs de *L'Express* et le Prix Crésus.
12. La citation est issue de la quatrième de couverture de l'édition originale. Une piste de recherche consiste à analyser la réception de cet ouvrage en Allemagne, où cette citation est devenue le titre du roman, *Alles ist wahr* (2014).
13. Le modèle, certes réductif, mais utile dans la schématisation des trajectoires des agents culturels, est proposé par Jacques Dubois.

14. D'après Jean-Paul Hirsch (directeur commercial de P.O.L.), l'éditeur avait choisi de publier le livre en septembre pour assurer la visibilité des autres parutions ; cependant, l'attention portée par la presse à Carrère depuis août l'aurait « obligé » à diffuser le texte deux semaines plus tôt.

15. *Le Royaume* est lauréat du Palmarès 2014 de *L'Express* ; il obtient aussi le Prix *Le Monde* et le prix pour le Meilleur livre de l'année de la revue *Lire*.

Ouvrages cités

Galia Ackerman, « Le Limonov d'Emmanuel Carrère », *Esprit*, février 2012, 150-154.

Mohammed Aissaoui, « Édition : chacun cherche son best-seller », *Le Figaro*, 3 septembre 2014.

Ed Alcock, *Hobbledehoy*, Paris, Terre Bleue, 2013.

Jacques-Pierre Amette, « Emmanuel Carrère, Narcisse sans pitié », *Le Point*, 1^{er} mars 2007.

— « La nuit des autres », *Le Point*, 12 mars 2009.

Pierre Assouline, « L'ego-péplum d'Emmanuel Carrère », *La République des livres*, 23 août 2014.

Sabine Audrerie, « Le livre de ma mère », *La Croix*, 1^{er} mars 2007.

— « Emmanuel Carrère après la vague », *La Croix*, 12 mars 2009.

Eugénie Bastié, « Le christianisme pour les nuls ? », *Causeur*, 4 octobre 2014.

François Bégaudeau, « Carrère désarmant », *Transfuge*, décembre 2014.

Jean Birnbaum, Raphaëlle Leyris, « Emmanuel Carrère : Le "je" exprime une forme d'humilité », *Le Monde*, 12 septembre 2014.

Patrick Besson, « Le retournement », *Le Point*, Septembre 2011.

Alain Beuve-Méry, « Emmanuel Carrère toujours pas dans le saint des saints », *Le Monde*, 6 septembre 2014.

Dominique Bona, « Voyage dans l'imaginaire enfantin », *Le Figaro*, 25 mai 1995.

Pierre Bourdieu, « La Production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13, 1977, 3-43.

— *Les Règles de l'art. Génèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

— « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 126-127, 1999, 3-28.

— « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 145, 2002, 3-8.

Émilie Brière, « Un chemin de croix », *Magazine littéraire*, août/septembre 2014.

Alexis Brocas, « Carrère, les raisons d'une canonisation », *Magazine littéraire*, décembre 2014.

Jean-Christophe Buisson, « La résolution russe », *Le Figaro Magazine*, 3 mars 2007

— « Edouard le Terrible », *Le Figaro Magazine*, 27 août 2011.

Emmanuel Carrère, *Werner Herzog*, Paris, Edilig, 1982.

— *L'Amie du jaguar*, Paris, Flammarion, 1983.

— *Bravoure*, Paris, P.O.L., 1984.

— *La Moustache*, Paris, P.O.L., 1986.

— *Le Détroit de Behring. Introduction à l'uchronie*, Paris, P.O.L., 1986.

— *Hors d'atteinte*, Paris, P.O.L., 1988.

— *Je suis vivant et vous êtes morts*, Paris, Seuil, 1993

— *La Classe de neige*, Paris, P.O.L., 1995.

— « Vie abrégée d'Alan Turing », *Revue de littérature générale*, 1, 1995, 301-314.

- *L'Adversaire*, Paris, P.O.L., 2000.
 - *Un Roman russe*, Paris, P.O.L., 2007.
 - *D'autres vies que la mienne*, Paris, P.O.L., 2009.
 - *Limonov*, Paris, P.O.L., 2011.
 - *Le Royaume*, Paris, P.O.L., 2014.
 - *Il est avantageux d'avoir où aller*, Paris, P.O.L., 2016.
- Eve Charrin, « Codicille au Nouveau Testament », *La Quinzaine littéraire*, 1^{er} septembre 2014.
- Marie Chaudey, « Emmanuel Carrère évincé du Goncourt, une farce des jurés ? », *La Vie*, 10 septembre 2014.
- Yves Chiron, « Un Royaume inventé et déformé », *L'Homme Nouveau*, 27 septembre 2014.
- Nathalie Crom, « Sans fiction, pas d'écrivain ? », *Télérama*, 20 mai 2009.
- « L'événement, Limonov », *Télérama*, 31 août 2011.
 - « Emmanuel Carrère », *Télérama*, 23 août 2014.
- Mariette Darrigrand, « Le Royaume de Carrère, les raisons d'un succès », *Études. Revue de culture contemporaine*, 2, 2015, 43-53.
- Laurent Demanze (dir.), *Roman 20-50. Emmanuel Carrère : Un roman russe, D'autres vies que la mienne et Limonov*, 57, 2014.
- Laurent Demanze et Dominique Rabaté (dir.), *Faire effraction dans le réel*, Paris, P.O.L., 2018.
- Stéphane Denis, « Carrère en exploration », *Le Figaro*, 7 mars 2009.
- Claire Devarrieux, « Classe tous risques », *Libération*, 4 mai 1995.
- « Carrère à ciel ouvert », *Libération*, 1^{er} mars 2007.
 - « Les contradictions d'un salaud en forme de héros », *Libération*, 27 août 2011.
 - « Emmanuel Carrère, comme un roi mage en Galilée chemine au début de notre ère sur les traces des saints Paul et Luc », *Libération*, 28 août 2014.
- Anne Diatkine, « D'autres vies que la sienne », *Elle*, 30 mai 2009.
- Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles/Paris, Labor/Nathan, 1978.
- Guy Duplat, « Carrère et le fou de Dieu », *Lire*, 1^{er} septembre 2014.
- Emmanuel Favre, « Le temps retrouvé », *Le Matricule des Anges*, Avril 2007.
- Christine Ferrand, « L'enquête », *Livres Hebdo*, 10 décembre 1999.
- Fabrice Gagnault, « Romand noir », *Elle*, 3 janvier 2000.
- Thierry Gandillot, « "Pourquoi j'ai écrit sur Romand" », *L'Express*, 25 février 2000.
- Paul Garapon, « Décentrer le regard. Le travail du roman. Carrère et Jean Rolin », *Esprit*, juin 2003, 25-36.
- Jérôme Garcin, « Emmanuel Carrère à rebrousse-poil », *L'Évènement du Jeudi*, 13 mars 1986.
- « Carrère noir », *L'Express*, 11 mai 1995.
 - « Le secret de ma mère », *Le Nouvel Observateur*, 22 février 2007.
 - « Quelques conseils pour la rentrée littéraire », *La Provence*, 31 août 2014.
- Diane Gautret, « La vie des autres », *Famille Chrétienne*, 16 mai 2009.
- Alexandre Gefen, « Au pluriel du singulier : la fiction biographique », *Critique*, 781-782, 2012, 565-575.
- Isabelle Grell, *L'Autofiction*, Paris, Armand Colin, 2014.
- Marie-Pascale Huglo, « Voyage au pays de la peur. Rumeur et récit dans *La Classe de neige* de Carrère », *Protée*, 32, 2004, 101-112.
- Jean-François Josselin, « Maudit à jamais », *Le Nouvel Observateur*, 27 juillet 1995.
- Juliette Joste, « De la littérature et des bons sentiments », *Revue des deux mondes*, mars 2010, 172-176.

- Frédérique Jourdaa, « Le premier grand livre de l'année », *Le Parisien*, 4 janvier 2000.
- Nelly Kaplan, « À repousse-poil », *Magazine littéraire*, juillet/août 2005.
- Nelly Kapriélian, « Les survivants », *Les Inrockuptibles*, 10 mars 2009.
- « Emmanuel Carrère : "Limonov est un loser magnifique" », *Les Inrockuptibles*, 6 septembre 2011.
- Jean-François Kervéan, « Moi, Emmanuel Carrère, écrivain, assassin », *L'Événement du jeudi*, 2 décembre 1999.
- Vincent Landel, « Descente en piqué », *Le Magazine littéraire*, juin 1995.
- Olivia de Lamberterie, « "J'ai dévoilé ce secret pour moi et pour ma mère" », *Elle*, 5 mars 2007.
- Jean-Claude Lebrun, « Le petit garçon qui ne voulait plus voir le jour », *L'Humanité*, 16 juin 1995.
- « La place des autres », *L'Humanité*, 9 avril 2009.
- « Emmanuel Carrère. Le doute fertile », *L'Humanité*, 9 octobre 2014.
- Martin Legros, « Le contrat social d'Étienne Rigal », *Philosophie Magazine*, mars 2013.
- Grégoire Leménager, « Prix Goncourt 2014 : les 15 romans sélectionnés », *Le Nouvel Observateur*, 4 septembre 2014.
- Pierre Lepape, « Les enfants de la nuit », *Le Monde*, 5 mai 1995.
- Raphaëlle Leyris, « Un écrivain des "choses de l'âme" », *Le Monde*, 28 août 2014.
- Baptiste Liger, « La vie et rien d'autre », *Lire*, mars 2009.
- Arnaud Longatte, « Emmanuel Carrère : "N'avoir pas d'autres armes que ce que disent les personnages" », *La Gazette des Scénaristes*, 1^{er} mai 2005.
- Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- Matteo Majorano (dir.), *Chercher la limite. Écritures en tension*, Bari, B.A. Gaphis, 2008.
- Christian Makarian, « Luc, Paul et Emmanuel », *L'Express*, 27 août 2014.
- Philippe Manière, « À un poil près », *Le Quotidien*, 24 juin 1986.
- Bernard Maris, « Trois romans et un oreiller », *Charlie Hebdo*, 1^{er} octobre 2014.
- Isabelle Martin, « Le grand-père fantôme », *Le Temps*, 3 mars 2007.
- Robert King Merton, *The Sociology of Science. Theoretical and Empirical Investigations*, Chicago, University of Chicago Press, 1973.
- Jean-Maurice de Montrémy, « Sueur froide », *La Croix*, 21 mai 1995.
- « Ceux qui l'aiment prendront le train », *Livres Hebdo*, 1^{er} mars 2007.
- Valérie Nigdélian-Fabre, « Une vie d'homme », *Le Matricule des Anges*, 126, septembre 2011.
- Florence Noiville, « Emmanuel Carrère : "J'avais l'impression d'être enfermé" », *Le Monde des Livres*, 2 mars 2007.
- Christophe Ono-dit-Biot, « Carrère au Royaume de la démesure », *Le Point*, 28 août 2014.
- Karine Papillaud, « *Limonov*, roman très goncourable », *20 minutes*, 15 septembre 2011.
- Elisabeth Philippe, « En toute bonne foi », *Les Inrockuptibles*, 10 août 2014.
- Jean-Louis Pinte, « Vieillirons-nous ensemble ? », *La Tribune*, 26 mars 2009.
- Bernard Pivot, « *Limonov*, notre invraisemblable contemporain », *Journal du dimanche*, 28 août 2011.
- « Le western évangélique d'Emmanuel Carrère », *Journal du dimanche*, 31 août 2014.
- Lakis Proguidis, « Là où s'arrête la réalité virtuelle. Carrère, *L'Adversaire* », *L'Atelier du roman*, 23, septembre 2000.
- Paul Renard, « L'horreur et le mal », *Positif*, 614, avril 2012.
- Yasmina Reza, « Carrère et son "bad guy" », *Le Monde des Livres*, 2 septembre 2011.

- Josette Rico, « *Hors d'atteinte ?* de Carrère. Le jeu comme obscur de la jouissance féminine », dans Éric Francalanza (dir.), *La Littérature et le jeu du XVIIe siècle à nos jours*, Bordeaux, Presses Universitaires, 2004.
- Véronique Rossignol, « Emmanuel Carrère », *Livres de France*, septembre 2014.
- Isabelle Rüf, « Emmanuel Carrère », *Le Temps*, 8 janvier 2000.
- Alain Salles, « Etienne Rigal, juge en équilibre », *Le Monde*, 23 juin 2009.
- Gisèle Sapiro, *Sciences humaines en traduction : les livres français aux États-Unis, au Royaume-Uni et en Argentine. Rapport de recherche*, Paris, Centre européen de sociologie et de sciences politiques, 2014.
- Nathalie Sarthou-Lajus, « Une rentrée catholique ? », *Études. Revue de culture contemporaine*, octobre 2014.
- Renaud Silly, « Un athlète de l'exégèse », *Commentaire*, 149, 2015, 213-216.
- Anne-Sylvie Sprenger, « Carrère, pourquoi il domine la rentrée littéraire », *Le Matin*, 21 septembre 2014.
- Thomas Stélandre, « Cocktail Limonov », *Le Magazine littéraire*, Septembre 2011.
- Eléonore Sulser, « Emmanuel Carrère fait le tour de son "Royaume" », *Le Temps*, 6 septembre 2014.
- Jean-Pierre Tison, « Emmanuel Carrère », *Lire*, février 2000.
- Minh Tran Huy, « Carrère, tout autre », *Magazine littéraire*, mars 2009.
- Claude-Marie Trémois, « *La Moustache*, d'Emmanuel Carrère », *Esprit*, 316, juillet 2005, 243-246.
- Camille Zammit, *L'Apparence du livre : l'art de l'identité visuelle dans l'édition littéraire française*, sous la direction de Jérôme Dupeyrat, Mémoire de Master 2 « Édition imprimée et électronique », Université de Toulouse II – Jean Jaurès, 2013-2014.

Marys Renné Hertiman

LA VALORISATION DU TRAVAIL DES FEMMES DANS LA BANDE
DESSINÉE : entre médiation, remédiation et mobilisation

RELIEF – *Revue électronique de littérature française* 14 (2), 2020, p. 60-72

DOI: doi.org/10.18352/relief.1095

ISSN: 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org

This article is published under a CC-BY 4.0 license

La médiation littéraire est souvent prise dans une dimension à caractère serviciel et qui rentre dans une catégorie de type bidirectionnel (faisant le lien entre le lectorat et les auteur.rice.s de la chaîne du livre). Pourtant, cette conception de la médiation littéraire est assez réductrice. Elle s'attache à une logique éditoriale (à fort enjeu économique) et ne rend pas compte des exigences ou de la capacité du lectorat visé, et encore moins des intérêts des autrices et des auteurs littéraires. Placer la bande dessinée comme objet central d'une réflexion sur ce type de médiation souligne la complexité, mais aussi l'ampleur des objets littéraires. Dans une approche contextualiste, le présent article entend reconsidérer la notion de médiation littéraire au travers des dynamiques médiatrices instaurées par les auteur.rice.s eux-mêmes. Il s'agira ainsi de s'intéresser aux logiques d'une médiation des littéraires. Des données issues d'une démarche d'observation participante (auprès de deux réseaux qui s'engagent dans la valorisation du travail des autrices de bande dessinée) permettent d'appuyer cette réflexion. Enfin, cette reconsidération de la notion de médiation littéraire, se voulant globalisante, met en évidence les rapports de force et de pouvoir qui se jouent au sein même d'une des principales sources du savoir.

Introduction

L'œuvre des femmes dans le neuvième art est rarement valorisée dans les prix ou les festivals de bande dessinée en France. L'absence des créatrices de BD dans les événements artistiques et médiatiques fait régulièrement polémique. Cette situation est constamment dénoncée par les autrices elles-mêmes et par certain.e.s de leurs allié.e.s. D'ailleurs, la dénonciation de ce phénomène d'invisibilisation, et la mise en exergue des sujets qui concernaient directement les femmes à partir d'une optique féministe de la BD, étaient l'un des objectifs de la revue *Ah ! Nana* dans les années 1970. Il aura fallu près de 30 ans pour que ces formes de médiations se fédèrent à nouveau, notamment depuis la naissance de l'association Artémisia (2007) ou encore du Collectif de créatrices de bande

dessinée contre le sexisme (2014) qui agit concrètement avec des interventions auprès des autrices, des institutions et du grand public.

Cet article souhaite mettre en lumière les actions de médiations littéraire et sociale concernant le rôle et le travail des femmes dans la bande dessinée. Pour comprendre en quoi l'exemple de la mobilisation des femmes bédéastes est pertinent pour aborder la question de la médiation littéraire, cet article se structure de la manière suivante : la première partie expose certains usages de la notion de médiation et son application ou reconsidération dans le champ de la BD. La deuxième partie présente les dynamiques médiatrices des réseaux de femmes bédéastes pour ainsi rendre compte de l'intérêt de la mobilisation comme mécanisme d'action dans le cadre d'une médiation. Enfin, les troisième et quatrième parties livrent quelques données issues de mes observations auprès du collectif des créatrices de bande dessinée contre le sexisme et de l'association Artémisia. Ces différentes parties permettent de rendre compte des enjeux de la médiation littéraire appliquée aux créatrices et créateurs de livres, reconsidérant ainsi la notion même de médiation littéraire. Pour cela, j'interroge trois variables : le contexte, le caractère collectif et les modes d'intervention. Le protocole employé pour l'étude de ces variables a consisté en une démarche d'observation participative auprès de deux réseaux d'autrices, complétées par une littérature grise importante (documents de présentation, entretiens, articles critiques et scientifiques et rapports) et par un certain nombre d'échanges avec les autrices et des spécialistes de la bande dessinée.

À propos de la notion de médiation littéraire appliquée à la BD

La notion de médiation, appliquée à toute forme ou pratique culturelle (dans le sens anthropologique du terme), demeure vaste et instable. Il est alors nécessaire de se positionner afin de la circonscrire. L'effet d'instabilité est particulièrement provoqué par la polysémie du terme, renvoyant à la fois à l'entremise et à la conciliation de conflits ainsi qu'à l'arbitrage de tensions et de résistances. Partant de là, il conviendrait d'imposer à cette notion l'acceptation d'une problématique ou d'une confrontation sur lesquels il faut agir, intervenir, pour restaurer ou instaurer un équilibre. La médiation est aussi admise à partir d'une fonction réunificatrice, génératrice de lien social.

La médiation appliquée au domaine littéraire est souvent pratiquée dans la promotion du livre et de la lecture. Elle réunit alors, les principales parties impliquées dans le jeu littéraire : la création, l'accompagnement et la consommation. L'émergence des *agences régionales du livre et de la lecture*, et leurs modes d'intervention, démontrent que la médiation littéraire met l'accent sur la démocratisation de la pratique de la lecture, notamment auprès des populations

sensibles ou discriminées. De ce fait, on pourrait comprendre que ce type de médiation s'intéresse notamment à la relation avec le lectorat, contribuant de manière directe, quoique sous-jacente, à la marchandisation de la littérature. En effet, la promotion de la lecture, et donc l'augmentation de la consommation des livres, est directement corrélée à la croissance de la production, de la diffusion et de la commercialisation de ces biens culturels (Bourdieu 2001-2002).

La médiation, reliant les acteurs du secteur de l'édition et le public, coïncide avec la fonctionnalité donnée par Jean-Marie Privat à la médiation du livre, qu'il va définir à partir de trois modèles dominants : le *transmissif*, qui est caractérisé par sa dimension informative et communicationnelle ; l'*incitatif*, à effet performatif, qui est provoqué par une animation, visant également une socialisation ; et l'*appropriatif*, qui explique comment ce processus mobilise des formes de coopération dans le but d'une acculturation. En ne proposant qu'un angle serviciel, cette observation de Jean-Marie Privat reste assez limitée. Sa réflexion, vraisemblablement inscrite dans une approche traditionaliste, ne considère la médiation littéraire que comme un service à destination d'une population qui demeure plus ou moins passive. Or, d'après mes observations lors des événements bédéistes (SOBD 2018 et 2019, Formula Bula 2018 et 2019 ainsi que le Festival d'Angoulême 2018), la population qui se rend de son plein gré à ces manifestations littéraires, est constituée de personnes à fort capital culturel, c'est-à-dire n'ayant pas besoin d'une incitation ni d'une acculturation comme proposé par Privat. La médiation est un concept qui va au-delà de sa dimension servicielle (très réductrice), elle est avant tout une intermédiation activée pour (re)créer du lien entre deux parties en conflit : par exemple, quand un public précis semble désintéressé par un genre ou méconnaît un courant littéraire, les libraires, les bibliothécaires ou les journalistes vont programmer une série d'événements visant à améliorer cette situation considérée comme problématique.

Mathieu Menghini, historien et praticien de l'action culturelle, propose également une approche qui insiste sur la dimension fonctionnelle de la médiation littéraire. Pour lui, la médiation littéraire découle de l'imbrication de l'idée de séparation (usage [lecture] ≠ pratique [écriture]) et d'animation (qui revient également sur une dimension servicielle). La pertinence de cette proposition réside dans la prise en compte de deux modes d'action dans la médiation littéraire. Cette médiation serait segmentée en fonction des besoins des publics : par exemple, d'un côté l'organisation d'une table ronde dans une librairie politique ou d'une lecture publique dans une médiathèque rurale, et de l'autre, l'organisation d'ateliers d'écriture à destination d'un public habitué au domaine littéraire. Toutefois, la logique éditoriale dégagée par cette segmentation semble

problématique. Une logique qui n'est pas forcément en accord avec les besoins et les intérêts des créatrices ou des créateurs, et qui reste souvent en rapport avec les intérêts économiques des maisons d'édition ou des diffuseurs. Cette proposition s'apparente alors à la médiation éditoriale, dont les stratégies sont souvent confuses puisqu'elles doivent répondre à la fois aux logiques économiques de la filière du livre et aux enjeux sociaux de la démocratisation des savoirs. Ces rapports complexes sont d'ailleurs analysés par Corinne Abensour et Bertrand Legendre qui, dans une enquête de 2005, ont souligné les tensions inhérentes aux dispositifs de promotion et de médiation déployés par les libraires. Ces communicologues, spécialistes du champ de l'édition, expliquent que « si [leur] enquête montre que des actions de promotion de la lecture peuvent être portées durablement par des acteurs partenaires, elle fait aussi apparaître en toile de fond un certain [...] désengagement des acteurs culturels et éducatifs par rapport à la chaîne économique du livre » (2005). On comprend que les stratégies économiques vont influencer (ou non) la concrétisation des projets de médiation littéraire.

Par ailleurs, il est également important de signaler que les formations relevant de la médiation culturelle en France accentuent la dimension promotionnelle à fort impact économique (*marketing*) des projets de médiation. En effet, l'un des objectifs du diplôme universitaire [Médiations littéraires](#) de l'Université de Lorraine, est l'acquisition « de compétences économiques, juridiques et managériales (gestion de projet, *marketing* et communication d'entreprise, institutions et politiques culturelles) ». La dimension économique, et donc la part de rentabilité reste un élément central dans la réalisation des projets de médiation littéraire.

La problématique avec ces usages et ces modèles, c'est qu'ils semblent n'être que bidirectionnels (producteurs/consommateurs). On se demande alors ce qu'il en est du rôle et des motivations des autrices et des auteurs dans les processus de médiation. En quel sens les relations et les mobilisations de ces professionnel.le.s permettent-elles de penser une médiation spécifique à l'intérieur du domaine littéraire ? Peut-on parler d'une médiation des littéraires plutôt que d'une médiation littéraire ? Si oui, quels points communs et quelles spécificités peuvent être dégagés de cette forme de médiation appliquée aux professionnel.le.s du livre ?

Afin de rendre compte de la dynamique entre les motivations, les modes d'action et les positionnements interactionnels qui vont être reliés par les agent.e.s de la création, il me paraît nécessaire de reconsidérer la médiation littéraire en tant que dispositif (Foucault). L'intérêt de cette notion dans le cadre de cette réflexion, c'est qu'elle permet de penser l'ensemble de stratégies liées à

la fonction du savoir (production, diffusion et circulation). Souvent compris au singulier, le savoir est ici investi par l'interaction entre les rapports de force et les enjeux de pouvoir. Réfléchir à la médiation (quelle qu'elle soit), au travers de la notion de dispositif, impliquerait une analyse qui se veut globalisante.

Étudier la situation de l'industrie de la bande dessinée, et des formes de médiation qui la traversent, devient pertinent dans cette démarche. Toutefois, il est important de circonscrire la bande dessinée comme une forme littéraire. La bande dessinée est rapprochée de la paralittérature, et parfois formalisée comme faisant partie du champ des Littératures (c'est notamment le cas du roman graphique). Riche en manifestations médiatrices, la bande dessinée, comprise ici comme une médiaculture, associe diverses formes d'intervention : auprès du public (ateliers de création), auprès des institutions (2020 célébrée comme « l'année de la BD » par le Ministère de la Culture français) et auprès des professionnel.le.s eux-mêmes (création des États Généraux de la BD). Dans son enquête *La bande dessinée : quelle lecture, quelle culture ?*, Benoît Berthou s'intéresse à la pratique de la médiation à partir d'une approche fonctionnelle et y apprécie un système capable de tisser du lien social (dans la lignée d'Éric Dacheux). La cohésion produite par la bande dessinée s'exercerait au travers de la pratique de la lecture (conseils de libraires ou des proches), au travers de la participation à des manifestations bédéistes (prêts, participations à des forums, salons et festivals) ainsi que par la constitution et l'implication de la communauté de la BD. Ces données ont conduit à reformuler la notion même de médiation, en intégrant les différents acteurs de la chaîne du livre de bande dessinée :

La notion y est en effet pensée comme un processus fondamentalement collectif : « C'est la longue série hétérogène des médiations renvoyant toutes les unes aux autres qui crée l'irréversibilité du mouvement, alors que chacune d'elles isolément n'y suffit pas » (Hennion 2007, 247). Ne constituant pas l'apanage d'une seule et unique catégorie d'acteurs (qu'il s'agisse d'auteurs, de lecteurs ou de toutes sortes de professionnels), la médiation est ici appréhendée sur le mode de la « chaîne » : elle engage une organisation, ou du moins une communauté susceptible d'entraîner une « irréversibilité » en les « renvoyant les unes aux autres ». (Berthou 2015)

Partant de là, on comprend la médiation littéraire à travers son lien avec l'action culturelle (menée par les acteur.rice.s du secteur du livre vis-à-vis d'un public déterminé) et l'action sociale (entreprise par les acteur.rice.s d'un secteur donné vis-à-vis de leur communauté), mais aussi politique et éditoriale. Un tel dispositif est lui-même engagé dans une démarche de légitimation et de démocratisation, activé par différents modes d'action et d'intervention effectués de manière collective. C'est ainsi que l'exemple particulier de la BD se révèle particulièrement intéressant pour repenser plus généralement les médiations littéraires.

D'ailleurs, l'essor des maisons d'édition indépendantes (créées par des autrices et des auteurs insatisfait.e.s des conditions professionnelles proposées par les grosses structures éditoriales déjà en places) a fait naître en parallèle des manifestations à l'image de l'identité alternative qu'elles affichaient : on passe ainsi de la simple séance de dédicaces à l'organisation d'ateliers de dessins ou d'écriture en bande dessinée, à la création d'événements rattachés aux festivals (expositions, conférences, masterclasses). De ce fait, le nombre de manifestations organisées par cette communauté fait de la BD l'une des instances médiatrices les plus actives en France ([Centre National du Livre](#), 12). Il est important de reconnaître la solidité du réseau communautaire de la bande dessinée, capable d'impulser toute une batterie d'actions œuvrant pour la démocratisation culturelle et pour l'industrie du livre. Pour autant, la communauté de la bande dessinée n'est pas qu'un réseau engagé dans la production du livre et la production événementielle. Elle sait s'engager pour défendre les intérêts des professionnel.le.s de cette industrie.

Suite à une enquête d'observation participante auprès de l'association Artémisia (septembre 2019-juin 2020), j'ai pu constater que cette communauté est constituée de petits réseaux très actifs dans la vie de l'industrie. Composée par des professionnel.le.s aux approches et visions disparates, elle se partage selon leur appartenance à un mode de production (*mainstream* ou alternatif)¹, ou se fédère en fonction de leurs revendications. Ceci explique en partie l'émergence des mouvements tels que le Collectif de créatrices de bande dessinée contre le sexisme, La Ligue des Auteurs Professionnels, les États Généraux de la BD, mais encore le rassemblement de la quasi-totalité de cette communauté dans les campagnes [#PayeTonAuteur](#)² et [2020 année de la bande décimée](#).³ Le point commun qui relie cette constellation : le combat pour la valorisation du travail des principaux acteurs du neuvième art (les autrices et les auteurs) et leur engagement dans le processus de légitimation de la bande dessinée.

Dynamiques médiatrices des réseaux de femmes bédéastes

Les créatrices de bande dessinée constituent un chantier inexploité dans l'histoire littéraire et dans l'histoire des arts, dans l'histoire des femmes et du genre (Dauphin) ainsi que dans la sociologie. Ce constat demeure d'actualité et à cette indifférence scientifique vient se rajouter la violence systémique à laquelle les femmes sont confrontées, puisqu'elle empêche d'aborder ces problématiques dans d'éventuelles tentatives de compréhension si ce n'est pas de remédiation (Vygotsky). Rares sont les travaux sur la situation socioprofessionnelle des femmes bédéastes et sur leurs conditions de vie. C'est ainsi que je me suis rapprochée de l'association Artémisia et du Collectif des créatrices de bande

dessinée contre le sexisme, deux réseaux engagés dans la visibilité, la reconnaissance et la valorisation de femmes dans une industrie majoritairement masculine.⁴ Ces formes d'actions doivent être aussi comprises dans le cadre d'une médiation littéraire en ce qu'elles agissent de manière collective sur des problématiques concrètes, à partir de l'activation d'un dispositif d'intervention qui articule les enjeux sociopolitiques aux enjeux éditoriaux.

En ce XXI^e siècle, une ample majorité de femmes caractérise les inscriptions et les effectifs des écoles de dessin et de BD (Ciment). Pourtant, les inégalités entre les hommes et les femmes travaillant dans l'industrie de la BD en France sont considérables. Ainsi, le rapport du Haut Conseil à l'égalité entre les femmes et les hommes (50), signale que les créatrices de BD sont moins publiées et éprouvent plus de difficultés à s'insérer dans la voie professionnelle. Ce même rapport précise que les femmes se voient accorder moins de subventions et d'aides à la publication, sont moins reconnues par la critique, par leurs pair.e.s (remise de prix et manifestations culturelles) et par les institutions (pas de présence dans les musées, dans les galeries il n'y a pas d'expositions consacrées uniquement aux femmes, très peu de présence dans la littérature spécialisée...). On constate ainsi l'exclusion d'une large fraction des professionnelles (autrices) et leur cantonnement à certains postes : scénaristes, coloristes, éditrices ou maquettistes. Ces difficultés professionnelles s'accompagnent d'une conséquence matérielle de taille : leur plus grande précarisation par rapport aux hommes qui officient dans ce même milieu. Les [États Généraux de la bande dessinée](#) ont ainsi souligné que les créatrices forment la catégorie sociale la plus précaire du marché de la BD. Ces conditions, qui peuvent être situées dès le début de la professionnalisation des bédéastes, conduisent beaucoup de créatrices à l'abandon de leur vocation, contribuant ainsi à la raréfaction, mais encore à l'effacement des femmes dans le secteur culturel. Ce contexte va justifier la mutualisation des forces de ces créatrices, les conduisant à agir en tant que véritables médiatrices. L'engagement de la communauté bédéaste envers leurs propres besoins implique, de ce fait, un déplacement de dispositif : du projet de médiation littéraire, on passe à l'émergence d'un processus de mobilisation.⁵

La mobilisation des autrices de bande dessinée, initiée dès les années 1970, fait éclore quelques réseaux, parfois éphémères – que l'on peut rapprocher des communautés vaporeuses (Fine et Scott) par leur caractère fluctuant – mais toujours liés aux revendications féministes, généralistes et professionnelles. De ces mouvements, on remarque les réseaux suivants : le groupe d'autrices ayant contribué à la revue *Ah ! Nana*, qui a ouvert la voie du discours féministe dans la BD. Les signataires de la tribune « Navrant » (1985) et de la lettre « Dessi-

natrices oubliées » (1998), toutes deux publiées dans le journal *Le Monde*, ont exposé quant à elles les discriminations subies par les femmes bédéastes. L'association [Artémisia](#), qui depuis 2007 s'engage dans la reconnaissance du travail des autrices de BD, avec une remise de prix annuelle et l'organisation de diverses manifestations de valorisation. Enfin, le [Collectif des créatrices de bande dessinée contre le sexisme](#) qui, dès 2014, agit comme un véritable lieu d'accueil et d'échanges pour les autrices avec la dénonciation du sexisme dans cette industrie créative et médiaculturelle.

Cet article ne prétend pas livrer une analyse sur la mobilisation des autrices de bande dessinée.⁶ Toutefois, il est nécessaire de signaler l'importance de la notion de mobilisation dans le cadre d'une étude sur les médiations (qu'elles soient littéraires, culturelles, scientifiques ou sociales). En effet, la frontière entre médiation et mobilisation s'avère poreuse et des déplacements sont souvent inévitables. Les deux études de cas *infra* permettent d'évaluer ces déplacements, notamment en montrant les stratégies déployées par les autrices de BD pour créer une entente entre leurs besoins collectifs et le monde de l'édition.

Veille et *happening* politique : Le Collectif

Formé pour dénoncer les clivages entre les hommes (auteurs et éditeurs notamment) et les femmes dans l'industrie de la bande dessinée française, le Collectif des créatrices de bande dessinée contre le sexisme (aussi connu sous sa forme abrégée Le Collectif) inscrit ses revendications dans le sillage des mouvements féministes et œuvre pour l'égalité de genre. Le collectif a été formé à l'initiative de Lisa Mandel, qui, en 2013, contacte une trentaine d'autrices pour recueillir leurs témoignages suite à la question, constamment posée, « *qu'est-ce que ça fait d'être une femme dans la bd ?* ». La réactivité des autrices face à cet appel, ainsi que la richesse des réponses, a permis de préparer l'évènement parodique « [Les hommes et la BD](#) » pour le Festival International de la Bande Dessinée (Angoulême 2014).⁷ Le Collectif se sert de l'espace public pour mener différents types d'intervention : *happenings*, conférences, tables rondes, rencontres et débats publics. Mais la publication d'une [charte](#) signée par plus de 250 autrices, en France et à l'international, concrétise et formalise ce collectif.

Cette charte interroge la dynamique genrée et les rapports de force dans le secteur de la BD, troisième segment du marché du livre en France ([SNE](#), 9). Ce raisonnement comprend une série de consignes proposées à l'ensemble des professionnel.le.s du livre :

- Nous encourageons la diversité de représentations en bande dessinée. Les auteur(e)s et intervenant(e)s dans la chaîne du livre devraient rendre visibles davan-

tage de femmes, de schémas familiaux et homoparentaux, de personnes racisées, de pluralité ethnique et sociale.

- Nous attendons des créateurs, éditeurs, institutions, libraires, bibliothécaires et journalistes qu'ils prennent la pleine mesure de leur responsabilité morale dans la diffusion de supports narratifs à caractère sexiste et en général discriminatoire (homophobe, transphobe, raciste, etc.). Nous espérons les voir promouvoir une littérature qui s'émancipe des modèles idéologiques basant les personnalités et actions des personnages sur des stéréotypes sexuels.

- Nous encourageons les libraires et les bibliothécaires à ne pas séparer les livres faits par des femmes ou soi-disant adressés aux filles lorsqu'ils organisent leurs étalages [...].

- Nous espérons que les créateurs, éditeurs et institutions soient à l'écoute de la richesse que chacun renferme en soi, qu'il n'y a pas – en nous – de séparation hermétique entre le masculin et le féminin, si ce n'est celle que la société ou les religions nous imposent [...]. (bdegalite.org)

Outre l'évidente demande d'implication des acteu.rice.s de la chaîne du livre dans la lutte contre les discriminations sexuelles et sexistes (intégrant la notion de collectivisation dans les processus de médiation), les modalités d'intervention engagées par le Collectif concernent directement les mécanismes inhérents au concept de médiation littéraire dans une dimension globalisante. En effet, se revendiquant comme une structure qui fédère des alliances sororales et déhiérarchisées, le Collectif maintient depuis 2016 une veille active sur les violences sexistes et sexuelles, lançant régulièrement des alertes, dénonçant les comportements discriminants et proposant un espace de sécurité aux autrices de l'industrie de la BD. Ces interventions tiennent compte de la dynamique relationnelle entre chaque maillon de la chaîne littéraire, dès la conception d'un album de bande dessinée, jusque dans sa consommation : les *happenings* « Les hommes et la BD » (2014) et « Trait féminin et Trait masculin » (2015) jouent de cette articulation des enjeux éditoriaux avec des dispositifs engagés dans une démarche, effectuée de manière collective, qui œuvre au bénéfice des professionnel.le.s de la BD, mais encore du lectorat de bande dessinée.⁸ La plupart de leurs actions intègrent le public, ce qui permet de maintenir le lien entre les principaux acteurs de la création littéraire et leurs publics. Cette démarche globalisante, tend alors vers l'instauration d'un équilibre lors des actions d'intermédiation.

Prix Artémisia, une médiation en demi-teinte

Si en 2016 l'affaire Angoulême a médiatisé la non-sélection des femmes comme une forme de discrimination dans l'industrie du neuvième art, l'association Artémisia dénonce cette situation depuis sa création en 2007. Fondé à l'initiative de Jeanne Puchol et de Chantal Montellier, le prix Artémisia récompense ainsi

l'œuvre des femmes bédéastes en Europe. Dans la lignée de différentes mobilisations pour la reconnaissance du travail des femmes dans la BD, l'association Artémisia s'engage dans la lutte contre les mécanismes d'invisibilisation des autrices. Depuis la dissolution de la formation originelle de l'association (d'une structure en non-mixité vers une parité du jury), les membres d'Artémisia se réunissent plusieurs fois par an pour discuter des albums commandés.⁹ Ces rencontres sont de véritables lieux d'échange et de débat dans lequel s'exposent non seulement la critique des albums reçus, mais aussi les actions de promotion des lauréates (organisation de tables rondes, des séances de dédicaces et d'expositions) ainsi que la situation économique, politique et sociale de l'industrie. Ce mode de fonctionnement, qui semble être une réponse adéquate au besoin de reconnaissance et de valorisation des femmes bédéastes, est en accord avec les variables qui me semblent nécessaires dans le cadre d'une médiation littéraire à l'échelle des acteur.rice.s du livre : la prise en compte d'un *contexte*, qui crée du lien au sein d'un groupe (*collectif*) et qui agit face à une situation problématique concrète (*intervention*). Cependant, cette médiation est affectée par des conflits internes à l'association (impliquant régulièrement la reformation du jury).¹⁰

Les dysfonctionnements de cette association ne devraient pas faire sous-estimer leur engagement, ni leur mobilisation pour la valorisation des femmes dans la bande dessinée. En effet, il s'agit d'une des rares organisation à effectuer un travail constant visant à mettre en lumière l'œuvre des créatrices de bande dessinée. Ces dysfonctionnements, connus dans la communauté bédéïste, rendent très difficile la médiation,¹¹ mais en dépit d'autres engagements, la médiation qui est tentée ici se veut une réponse au besoin de reconnaissance des femmes bédéastes, mais aussi une esquisse de remédiation des situations de discrimination.

Conclusion : une médiation des littéraires ?

L'objectif de cet article était de concevoir les multiples formes de la médiation littéraire. Depuis les exemples de l'association Artémisia et du Collectif de créatrices de bande dessinée contre le sexisme – deux cas d'étude donc – une forme de médiation à l'intérieur du secteur du livre a pu être esquissée. De ce fait, la dimension bidirectionnelle de la médiation culturelle (celle qui relie les acteurs des industries culturelles à leurs publics) se voit démultipliée, pour inviter à réfléchir sur les micro-médiations qui se forment dans le secteur du livre. Or, les conflits inhérents au champ littéraire (ici la bande dessinée), méritent aussi des interventions permettant de maintenir une cohésion sociale. Pour ce faire, j'ai observé trois variables : la problématique (qui contextualise le besoin d'une médiation), le caractère collectif (qui justifie l'intérêt global de

l'entremise) et l'intervention (qui permet de planifier des formes d'action visant à remédier, de manière consensuelle, à la problématique en question). Par ailleurs, je rappelle aussi la pertinence de la notion de dispositif dans la considération de la médiation. Cette notion permet de tenir compte d'un processus globalisant, impliquant un rapport de force et lié aux savoirs comme forme de pouvoir. C'est ainsi que le concept de médiation peut profiter de l'opérabilité de l'articulation de cette notion à ces variables, conduisant alors vers une meilleure compréhension des formes de mobilisation qui peuvent naître suite aux échecs des interventions.

Notes

1. Contrairement à l'édition *mainstream*, l'édition alternative répond moins aux logiques économiques de l'industrie. Cette production tend à s'éloigner des stéréotypes récurrents dans le neuvième art, ou produit un contenu engagé dans une démarche socio-discursive (c'est notamment le cas de la BD d'auteur, de la BD politique ou historique, de la BD reportage ou de l'autobiographie en bande dessinée).
2. Ce mouvement émerge en 2018, lors de la 38^e édition du Salon du Livre de Paris, quand les organisateurs de cet événement (le Syndicat national des éditeurs et l'agence événementielle Reed), annoncent le non-paiement des prestations (participation à des ateliers, conférences, rencontres et dédicaces) des autrices et des auteurs invité.e.s. Lancé par La Charte des auteurs et des illustrateurs pour la jeunesse et par le groupement des Auteurs de Bande dessinée (SNAC-BD), la création du hashtag [#PayeTonAuteur](#) sur Twitter a permis de relayer cette situation, mais encore de dénoncer la précarité des auteurs, ce qui a contribué au boycott de l'événement.
3. L'année de la bande décimée est une campagne organisée par la Ligue des auteurs professionnels, le SNAC-BD, l'AdaBD, les États Généraux de la Bande Dessinée et la Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse. Elle est née en janvier de cette année, lors de la nomination de l'année 2020 par le Ministère de la Culture comme année de la Bande Dessinée. Cette nomination se voulait une réponse aux multiples revendications (constantes depuis 2014) de professionnel.le.s du neuvième art concernant leur rémunération et leurs cotisations sociales. C'est ainsi que du 30 janvier au 2 février 2020, diverses actions ont été organisées : interventions, *happenings*, débats et publications de dessins et d'articles sur les réseaux sociaux et dans les médias, mettant en lumière leurs conditions de vie et de travail.
4. À titre d'exemple, Lucie Servin, historienne et journaliste culturelle, souligne qu'en 2013 « on compte moins de 10 % de femmes dans la bande dessinée. Les femmes sont en général des coloristes chargées de gérer le patrimoine des grands dessinateurs, même si les choses évoluent à la marge » (119). D'après l'ACBD, le nombre de femmes dans l'espace européen francophone s'élève à 12 % (173 sur 1399) d'auteur.e.s de bande dessinée (Ratier, 34).

5. La particularité du concept de mobilisation, c'est qu'il implique le déploiement des stratégies collectives visant un changement. La médiation, quant à elle, désigne notamment une entente qui vise un accord.
6. Sur cette question, voir les travaux de Pierre Nocérino, notamment sa [thèse](#) *Les auteurs et autrices de bande dessinée. La formation contrariée d'un groupe social*, soutenue en novembre 2020.
7. Cette manifestation parodique, dont la dimension politique n'est pas moindre, mettait en scène Lisa Mandel qui interrogeait Florent Ruppert, Bastien Vivès, Franky Baloney et Jérôme D'Aviau sur leur statut d'homme dans la BD. En contrepoint à l'impérissable question posée aux femmes dans cette industrie, Mandel engage le public dans cet événement pour renforcer le malaise ainsi que le caractère critique et participatif de cet espace de réflexions.
8. Voir notamment le deuxième argument de cet extrait de la charte, qui porte sur la promotion d'une production littéraire éloignée des stéréotypes discriminants.
9. Les membres du jury reçoivent une liste avec les parutions de chaque mois et choisissent les albums qui semblent mériter une distinction. Les albums sont sélectionnés en fonction de trois critères : albums inédits (hors manga et jeunesse) réalisés uniquement par des femmes en Europe.
10. Dix réformations en treize années d'existence.
11. D'ailleurs, beaucoup d'autrices, ne se sentant plus représentées par le mode d'intervention de cette association, souhaitent ne plus être associées à ce prix, ce qui conduit les maisons d'édition à ne plus accorder certains albums en service promotionnel.

Ouvrages cités

- Corinne Abensour et Bertrand Legendre, « Libraires et médiation du livre de jeunesse », [Les Enjeux de l'information et de la communication](#), 2005-1, 2005, 1-8.
- Benoît Berthou, « La légitimité de la bande dessinée : quels acteurs, quelle communauté ? », [Comicalités](#), 14 octobre 2013.
- Benoît Berthou (dir.), *La bande dessinée : quelle lecture, quelle culture ?*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2015.
- Pierre Bourdieu, « La marchandisation de la culture », [Inter](#), 80, 2001-2002, 5-9.
- Centre National du Livre, *Poids et impact des manifestations littéraires soutenues par le CNL dans les territoires*, décembre 2017.
- Gilles Ciment, « Femmes dans la bande dessinée : des pionnières à l'affaire d'Angoulême », [Bulletin des bibliothèques de France](#), 11, 2017, 148-166.
- Nicole Claveloux, Florence Cestac, Chantal Montellier et Jeanne Puchol, « Navrant », [Le Monde](#), 28 janvier 1985.
- Éric Dacheux (dir.), *Bande dessinée et lien social*, Paris, CNRS, coll. « Les Essentiels d'Hermès », 2014.
- Cécile Dauphin, « La bande dessinée : un nouveau chantier pour l'histoire des femmes et du genre ». Introduction à la Journée d'études de l'[association Mnémopsyne](#), octobre 2005.
- Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault » (entretien), dans *Dits et Écrits*, vol. II, Paris, Gallimard, Quarto, 2001 [1977], 298-329.
- Gary Alain Fine et Lisa-Jo K. van den Scott, « Wispy Communities: Transient Gatherings and Imagined Micro-Communities », [American Behavioral Scientist](#), 55-10, 2011, 1319-1335.

- Camal Gallouj et Saïda Gallouj. « L'innovation dans la grande distribution : essai de construction d'une approche servicielle », *Management & Avenir*, 21-1, 2009, 103-120.
- Thierry Groensteen, *La mobilisation des auteurs de bande dessinée. Un survol historique*. *Les États Généraux de la bande dessinée*, octobre 2015.
- Xavier Guilbert, « La légitimation en devenir de la bande dessinée », *Comicalités*, 17 mai 2011.
- Haut Conseil à l'égalité entre les femmes et les hommes, *Rapport sur les inégalités dans les arts et la culture*, www.haut-conseil-egalite.gouv.fr, janvier 2018.
- Mathieu Menghini, « L'objet incertain de la médiation », conférence dans le cadre du salon littéraire *Le Livre sur les quais*, Morges, 2 septembre 2016, lamarmite.org.
- « La Médiation littéraire », table ronde organisée dans le cadre de la journée « Ciel un auteur ! », Villeurbanne, 6 juin 2017, www.enssib.fr.
- Pierre Nocérino, *Les auteurs et autrices de bande dessinée. La formation contrariée d'un groupe social*, Thèse de doctorat EHESS, 2020.
- Jeanne Puchol, Nicole Claveloux et Catherine Beaunez, « Les dessinatrices oubliées », *Le Monde*, 8 février 1998.
- Gilles Ratier, *Rapport sur la production d'une année de bande dessinée dans l'espace francophone européen. 2015 : l'année de la rationalisation*, acbd.fr, 2016.
- Hélène Rio, « Retour sur la médiation. Compte-rendu du colloque *Elargir le cercle des lecteurs : la médiation en littérature pour la jeunesse*, organisé par le Centre de recherche et d'information sur la littérature pour la jeunesse (CRILJ), 3-4 février 2017 », www.crilj.org.
- Lucie Servin, « Annexe 1, compte rendu des auditions », dans Brigitte Gonthier-Maurin, *Rapport fait au nom de la délégation aux droits des femmes et à l'égalité des chances entre les hommes et les femmes sur le thème « la place des femmes dans l'art et la culture »*, session ordinaire enregistrée le 27 juin 2013, www.senat.fr, 69-187.
- SNE, *La Bande dessinée, une pratique culturelle de premier plan : qui en lit, qui en achète ?*, www.sne.fr, octobre 2017.
- Virginie Talet, « Le magazine Ah ! Nana : une épopée féministe dans un monde d'hommes ? », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 24, 2006.
- Lev S. Vygotsky, *Pensée et Langage*, trad. Françoise Sève, Paris, Sociales, 1985 [1934].

BILINGUISME SCOLAIRE ET MÉDIATION LITTÉRAIRE DANS LES SALONS ET FESTIVALS DU LIVRE JEUNESSE : le cas de la littérature de jeunesse en langue bretonne

RELIEF – Revue électronique de littérature française 14 (2), 2020, p. 73-86

DOI: doi.org/10.18352/relief.1092

ISSN: 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org

This article is published under a CC-BY 4.0 license

Cet article aborde la question de la médiation autour de la littérature de jeunesse en breton lors des événements littéraires, dans un contexte de bilinguisme scolaire. L'étude présentée se base sur une enquête de terrain réalisée entre 2018 et 2019 en Bretagne, dans sept salons et festivals du livre jeunesse. En s'arrêtant sur les éléments constitutifs de ces manifestations – découverte des livres sous l'égide du plaisir et du libre choix, rencontres avec les auteurs, partage familial autour de la lecture – il apparaît que des différences fondamentales existent entre littératures de jeunesse francophone et brittophone, notamment dans la finalité des actions de médiation dans le cadre des salons.

Les salons et festivals du livre jeunesse, des lieux privilégiés de médiation

Les événements littéraires tels que les salons et festivals offrent un terrain propice à l'étude des médiations littéraires car ils rassemblent en une même occasion la plupart des acteurs de la chaîne du livre et son public cible. Dans le cadre de la littérature d'enfance et de jeunesse, ils occupent une place prépondérante en matière de médiation, pour deux raisons principales.

Premièrement parce qu'ils permettent *de facto* la rencontre entre l'enfant, ses parents, et les acteurs du monde littéraire pour favoriser sa mise en relation positive avec le livre, et l'amener à devenir lecteur ou à le rester. L'objectif affiché par les organisateurs est en effet qu'un tel événement transmette le goût de la lecture à l'enfant et sa famille, et leur permette également de découvrir les acteurs et structures de médiation littéraire présents dans leur environnement toute l'année : bibliothécaires, libraires, associations ou encore maisons d'édition et écrivains locaux. La page d'accueil du site internet de la Fédération des Salons et Fêtes du livre de jeunesse, par exemple, s'inscrit tout-à-fait dans ce discours :

Les Salons et Fêtes du livre jeunesse sont en effet des acteurs à part entière de la chaîne du livre : événements fédérateurs, lieux de rencontre et de découverte par excellence, espaces vivants en constant mouvement permettant de faire vivre le livre et de le mettre à la portée de tous, témoins immédiats de la création artistique de leur temps ; ils participent pleinement à la promotion de la lecture auprès de tous les publics. (federationlivrejeunesse.fr)

On peut affirmer que les salons et festivals agissent doublement comme instance de médiation, selon la définition de Bruno Nassim Abouddrar et François Mairesse du terme de médiateur : « le médiateur est ainsi, au sens propre, un entremetteur : celui qui se met entre, dont l'action intervient entre deux entités, de manière équidistante, afin de les relier et par le moyen duquel la rencontre peut advenir » (4). L'événement festivalier est donc en lui-même un médiateur puisqu'il relie le jeune lecteur en devenir et le monde de la littérature de jeunesse. Mais il est également un outil au service d'autres acteurs-médiateurs ayant leurs propres actions de médiation dans et hors du salon.

Deuxièmement, les salons destinés à la jeunesse, qui plébiscitent le plaisir et le libre-choix de la lecture, s'inscrivent pleinement dans la dynamique liée à l'idée de médiation culturelle d'après 1968, encore renforcée depuis les années 1990. En effet, l'émergence de la médiation culturelle viendrait de l'isolement progressif de la culture dite haute, plébiscitée par les institutions, « perçue comme étant de moins en moins aspirationnelle » (Abouddrar et Mairesse, 7) par une majorité de la population ne se reconnaissant pas dans celle-ci, et s'opposant désormais à ce qu'on la lui impose comme culture légitime. À propos du domaine littéraire, Julie Trenque, travaillant sur la prescription littéraire, explique :

Nous serions passés de l'*affirmation* de la valeur d'un objet culturel par une autorité critique – donc une relation verticale par rapport au public visé, une information transmise de l'expert vers le profane – à une *suggestion* établie par des pairs, d'une *désignation* à une *proposition*. (Chapelain et Ducas, 189)

C'est également ce que suggèrent plusieurs contributeurs de l'ouvrage *Prescription culturelle : avatars et médiamorphoses*, qui soulignent que cette dernière est en pleine reconfiguration suite à l'émergence des industries culturelles, d'Internet et à l'hyperchoix devant lequel le lecteur se retrouve en matière de publications. Judith Mayer souligne ainsi le rôle particulier des festivals littéraires dans ce contexte de mutation :

Dans le domaine de la prescription, les festivals sont susceptibles de jouer un rôle : ceux-ci renouvellent radicalement la logique de prescription littéraire dans une démarche génératrice de lien social et de rencontres. (Chapelain et Ducas, 221)

Or le lien social est précisément l'un des fondements de la médiation culturelle : « la médiation culturelle est, ou devrait être, bien autre chose qu'une transmission d'informations, c'est avant tout une mise en relation, avec soi, avec l'autre, avec le monde » (Chaumier et Mairesse, 10). On comprend dès lors que les salons et festivals sont des lieux privilégiés de médiation puisqu'ils proposent un large choix d'ouvrages en s'appuyant essentiellement sur la rencontre et le lien social. Et parmi ces manifestations, les événements dédiés au livre jeunesse occupent une place de choix, car leurs organisateurs sont particulièrement soucieux de promouvoir la liberté et le plaisir de la lecture pour attirer les jeunes lecteurs, comme le mentionnent Nathalie Beau et Aline Eisenegger : « le développement de ces manifestations accompagne la littérature de jeunesse et ses nouveaux impératifs : la lecture doit être un plaisir pour l'enfant de l'après 1968 et un vecteur de son épanouissement » (157).

Ainsi, en l'espace d'un week-end, se donne à voir un condensé des enjeux et des acteurs de la médiation littéraire, rendant propice son analyse. C'est dans ce cadre que vient prendre place l'étude de cas proposée dans cet article. Il s'agit, dans une démarche comparatiste avec la littérature de jeunesse francophone, de placer le focus sur la littérature de jeunesse brittophone et sur ses potentiels lecteurs. Que peut ainsi nous apprendre l'étude des différentes manifestations littéraires à destination de l'enfance et de la jeunesse de Bretagne occidentale¹ sur ses enjeux propres de médiation ? Afin de mesurer au mieux ce qui se joue lors de ces événements, nous nous arrêterons dans un premier temps sur les conditions du développement de la littérature de jeunesse en breton et sur les particularités de son lectorat.

La littérature de jeunesse en langue bretonne et de son lectorat

La naissance de la littérature de jeunesse brittophone est datée de la période de l'entre-deux-guerres (Kervoas, 30-33). C'est à ce moment qu'est créé un breton normé (grammaticalement, orthographiquement, lexicalement) et unifié sur l'ensemble du territoire par le mouvement littéraire nationaliste *Gwalarn*, afin d'aller à l'encontre de ce que ces militants perçoivent comme une dispersion dialectale ne permettant pas l'instauration d'une future langue nationale (Calvez, 51-65). Mais le développement de la littérature de jeunesse en breton n'intervient qu'à la fin du XX^e siècle. En effet, son véritable essor s'est fait conjointement à la création des filières scolaires bilingues dans les années 1980, suite à un changement de législation autorisant dès lors l'enseignement des langues régionales pendant toute la scolarité. En l'espace de vingt ans, le nombre de titres inédits en langue bretonne publiés pour la jeunesse est presque multiplié par sept par rapport aux vingt années précédant la création

des écoles bilingues (Kervoas, 118-119), et n'a fait que s'accroître depuis. Il atteint aujourd'hui plus de la moitié des titres paraissant en breton, alors que les enfants et adolescents sont largement minoritaires parmi les locuteurs du breton (TMO Régions, 32). C'est également à partir des années 1980 que sont créées plusieurs maisons d'édition spécialisées dans la publication de livres jeunesse en breton, alors qu'auparavant les publications étaient le fait d'éditeurs publiant à l'occasion des titres en breton pour les enfants, à côté d'une production pour un lectorat adulte. Le fondateur de l'une de ces maisons d'édition dira alors à l'époque :

Les éditions An Here, créées en mars 1983 à l'initiative de quelques enseignants et parents d'élèves des écoles Diwan², se sont directement donné pour but d'éditer des livres en breton pour enfants. [...] Il devenait urgent de développer une production de livres suffisante afin de pourvoir aux besoins du jeune lectorat bretonnant, qui était le premier à recevoir un enseignement directement en breton. (Ménard, 105-106)

Alors qu'au début des années 1970 on dénombrait à peine cinq maisons d'édition publiant régulièrement en breton pour la jeunesse (Kervoas, 38-42), il en existe aujourd'hui une quinzaine, dont huit sont spécialisées dans l'édition jeunesse en langue bretonne (Rouxel, 55-56). En cela, le développement de la littérature de jeunesse brittophone ne diffère pas de celui de la littérature de jeunesse francophone à partir de la fin du XIX^e siècle, lorsque l'école devient laïque, gratuite et obligatoire. « Désormais, la grande majorité des enfants reçoit une instruction suffisante pour lire » remarque Nathalie Prince lorsqu'elle évoque les circonstances de développement de la littérature de jeunesse francophone (53). Isabelle Nières-Chevrel précise également l'importance de la mise en place de l'instruction obligatoire jusque seize ans dans les années 1960 et de la normalisation de l'école maternelle dans l'élargissement de la production, s'adressant désormais à un public allant de la petite enfance à l'adolescence (14). Ainsi, lorsque la littérature de jeunesse en breton se développe, elle s'appuie sur le modèle francophone. Pour la première fois, des écoliers apprennent à lire et à écrire dans un breton normalisé, et forment le premier *lectorat* (Le Berre, 162) brittophone.

Mais si les compétences et l'offre sont aujourd'hui réunies pour permettre une lecture en langue bretonne par et pour la jeunesse, il est cependant nécessaire de prendre en compte la situation sociolinguistique actuelle de la Bretagne pour comprendre les enjeux et défis particuliers d'une médiation littéraire en langue bretonne. D'une part, seule une petite proportion d'élèves est scolarisée en classe bilingue breton-français, 18 890 élèves à la rentrée 2019, soit environ 3% des effectifs scolaires de l'Académie de Rennes, de la mater-

nelle au lycée (Office Public de la langue bretonne). Le nombre de jeunes lecteurs potentiels en breton est donc assez réduit, et l'on comprend alors la complexité de toucher un public si restreint, réparti dans les quatre départements bretons. D'autre part, la très grande majorité des parents d'enfants scolarisés en classe bilingue ne parle ni ne comprend le breton. En effet, si la politique institutionnelle de la Troisième République avait déjà largement proscrit les langues régionales de l'école, après la Seconde Guerre Mondiale la transmission de la langue bretonne dans le cadre familial s'est interrompue, pour disparaître presque totalement dès les années 1960 (Broudic, 69-79). Pour favoriser entre autres la réussite scolaire de leurs enfants et leur permettre d'accéder à une situation socio-économique plus enviable que la leur, les parents cessent de parler breton à leurs enfants. Or les parents d'aujourd'hui sont les enfants des personnes de cette génération qui n'a jamais ou très peu parlé breton, et ne connaissent de la langue bretonne que quelques mots conservés dans le langage courant en français. On peut donc nommer bilinguisme scolaire (Adam, 8) cette situation où la langue n'est pas transmise dans le cadre familial mais apprise à l'école, par le corps enseignant.

Dans ce cadre, il apparaît évident que la grande majorité des parents d'enfants scolarisés en classes bilingues ne lisent pas le breton. Quelles sont dès lors les répercussions de cette situation sociolinguistique dans les lieux de sociabilités littéraires tels que les salons et festivals, vis-à-vis de la littérature de jeunesse en langue bretonne ? Quelle place est faite à celle-ci lors des journées tout public de ces manifestations, axées en grande partie sur le partage familial autour de la lecture (Beau et Eisenegger, 159) ?

Présence inégale des livres jeunesse en breton dans les salons et festivals

Pour répondre à ces questions, nous nous appuyerons sur les résultats d'une enquête de terrain réalisée lors de sept manifestations littéraires en Bretagne occidentale, entre octobre 2018 et décembre 2019.

Examinons tout d'abord la présence des livres en breton lors de ces événements, dont aucun n'était dédié spécifiquement aux livres en langue bretonne. Il est d'ailleurs révélateur du point de vue de la situation sociolinguistique de la Bretagne que ni le référencement national des salons et festivals du livre jeunesse par la Fédération des Salons et Fêtes du livre de jeunesse, ni celui effectué par l'EPCC Livre et lecture en Bretagne ne mentionnent de manifestation littéraire qui ne serait axée que sur les livres en breton. Les locuteurs du breton étant largement minoritaires, les événements littéraires de Bretagne reflètent cette situation et montrent que la lecture en breton ne concerne qu'une très petite minorité de la population, même au sein de la population bretonnante (TMO Régions, 43-44). La faible présence des

livres jeunesse en breton au sein de quatre des salons étudiés dans le cadre de cette recherche en atteste. Il s'agit pourtant d'événements de taille, de rayonnement et de nature différentes, décrits ci-dessous.

| | Lieu | Présence de livres en breton sur les tables d'exposition | Présence de livres en breton sur les stands des auteurs | Présence d'auteurs bretonnants |
|---|--------------------------------|--|--|--------------------------------|
| Salon du livre jeunesse de Lorient | Morbihan, Palais des Congrès | Oui, double table dédiée aux livres jeunesse en breton dans la zone « Bretagne » | Oui, un livre chez deux auteurs (traduction français-breton) | Non |
| Salon du livre jeunesse de Ploufragan | Côtes-d'Armor, école publique | Non | Non | Non |
| Festival du livre jeunesse Marmouzien, à Pleubian | Côtes-d'Armor, salle communale | Oui, moins de 10 titres | Non | Non |
| Foire aux livres de Ploudaniel | Finistère, salle polyvalente | Oui (livres neufs chez deux exposants), mais presque aucun en occasion | Pas d'auteur présent | Pas d'auteur présent |

Tableau 1. Salons ayant une faible présence des livres jeunesse en breton

Si le salon de Lorient et la Foire aux livres de Ploudaniel comptent tous deux une présence notable de livres jeunesse en breton en comparaison des deux autres manifestations, il faut toutefois en nuancer l'importance. En effet, à Lorient, la double table dédiée aux livres jeunesse en breton, dans la zone thématique Bretagne, représente dans les faits une part infime des ouvrages du salon. De plus, les deux titres exposés sur les stands d'auteur étaient des traductions d'une maison d'édition bretonne, publiés à l'origine en français. De même à Ploudaniel, Foire aux livres organisée par une école Diwan, si l'on peut noter la présence de livres jeunesse neufs en breton sur deux des stands, il est toutefois révélateur de constater que parmi les livres d'occasion, cœur de la manifestation, la part des livres en breton est anecdotique, y compris sur le stand des parents d'élèves. Il est également intéressant de noter que le salon de Pleubien, malgré son nom breton, *Marmouzien*, (singes, terme affectueux utilisé pour s'adresser aux enfants), ne présente presque aucun livre en breton. Nous voyons ainsi que la littérature de jeunesse brittophone n'a qu'une place très limitée, par rapport à la littérature de jeunesse francophone, dans les manifes-

tations littéraires, comme dans la plupart des autres instances de diffusion littéraire (médiathèques et librairies) (Rouxel, 83-86).

Néanmoins trois autres événements littéraires du panel étudié donnent une place importante aux livres jeunesse en breton. Ils s'inscrivent dans le propos de la sociolinguiste Mannaïg Thomas concernant le Festival du livre en Bretagne : « la visibilité de la production littéraire de langue bretonne, le temps d'un week-end annuel, contraste fortement avec ce qui est sa réalité le reste de l'année » (2017, 3). La présence significative de la littérature de jeunesse brito-phonique dans ces trois manifestations est représentative de la politique linguistique de promotion du breton menée en Bretagne notamment par la Région, jouant par ailleurs un rôle primordial dans le financement de la publication des livres en breton (Thomas 2014, 179).

| | Lieu | Présence de livres en breton sur les tables d'exposition | Présence de livres en breton sur les stands des auteurs | Présence d'auteurs bretonnants |
|---|--|--|---|--------------------------------|
| Festival du livre en Bretagne, Carhaix | Finistère, Centre de Congrès | Oui, majoritaires chez huit éditeurs | Pas de stand spécifique d'auteurs | Oui |
| Salon multilingue du livre jeunesse de Pluguffan | Finistère, salle socioculturelle communale | Oui (chez un tiers des éditeurs exposants) | Pas de stand spécifique d'auteurs | Oui (un auteur-éditeur) |
| La Baie des livres, salon du livre jeunesse de Morlaix | Finistère, Espace Culturel intercommunal | Oui, environ un tiers des livres exposés | Oui (sur 3, dont un en traduction) | Oui, deux |

Tableau 2. Salons ayant une forte présence de livres jeunesse en breton

Le Festival du livre en Bretagne de Carhaix est un salon d'éditeurs de littérature générale, considéré comme « le rendez-vous incontournable de la plupart des agents du champ littéraire régional » (Thomas 2017, 2). Il a la particularité de n'accueillir que des maisons d'édition dont le siège social se situe en Bretagne. On y retrouve tous les éditeurs qui publient régulièrement des livres jeunesse en breton, soit une quinzaine actuellement.

Le salon multilingue du livre jeunesse de Pluguffan est également un salon d'éditeurs, entièrement axé sur le multilinguisme, français-breton tout d'abord, puis d'autres langues, comme l'explique l'un des organisateurs :

Alors, salon multilingue on y tient beaucoup parce que nous tenons à notre double culture de breton, c'est-à-dire que nous pratiquons la langue française évidemment dans laquelle nous faisons cette interview, mais nous pratiquons, la plupart d'entre

nous également, la langue bretonne, qui est une richesse identitaire. Et les thèmes de chaque année sont également avec des pays qui sont bilingues. Notre salon est multilingue, ça veut dire qu'on ne se limite pas à deux ni à quatre langues. C'est notre volonté d'ouverture sur le monde.

Le salon La Baie des livres, à Morlaix, n'est pas un salon d'éditeurs : ce sont les librairies qui se chargent de l'approvisionnement et de la vente des livres. Le mode de présentation des livres est ici totalement différent du Festival du livre en Bretagne, parce qu'ils ne sont classés ni par éditeurs, ni par langue, au moins pour l'une des deux salles d'exposition du salon. Dans la première salle, celles où sont accueillis les auteurs, les livres sont exposés par thématique, genre ou public cible, et les livres en breton sont mélangés aux livres en français. Dans la deuxième salle, plus encadrée par les libraires, un espace spécifique est dédié aux livres en breton. La différence d'agencement donne un aperçu de la cohabitation entre une politique linguistique volontariste agissant en faveur du bilinguisme, et la réalité sociolinguistique de Bretagne, où les locuteurs du breton sont aujourd'hui largement minoritaires. La salle par laquelle débute la visite du salon illustre une volonté de ne pas marginaliser les livres en breton en les intégrant comme élément normal, « naturel » parmi les autres ; autrement dit en favorisant une valorisation du bilinguisme, presque une normalisation, ce que confirment les propos de l'une des organisatrices : « La disposition est différente, c'est mélangé, c'était la volonté, de faire que ça devienne naturel. » Cette répartition des livres peut véhiculer l'idée qu'un lecteur bilingue devrait choisir son livre selon la thématique et non selon la langue. Mais l'agencement de l'espace par lequel on quitte le salon et où l'on règle ses achats, offre une présentation des livres plus clivée d'un point de vue linguistique. L'espace des livres en breton est clairement identifiable, montrant une volonté de valorisation de la littérature de jeunesse en breton, de sa diversité, mais permettant également le contournement de cet espace lors de l'achat pour la majorité du public, non brittophone.

Nous voyons donc que la littérature de jeunesse en langue bretonne est représentée de façon inégale dans les différentes manifestations littéraires, quelle que soit l'envergure de l'événement. Le Festival du livre en Bretagne par exemple, se démarque principalement par son public, largement composé de militants pour la défense de la langue bretonne, et de sympathisants tels que des enseignants, parents d'élèves, etc. (Thomas 2017, 12). Les deux autres salons, davantage tournés vers un public local et familial, ont une volonté de médiation littéraire à destination des jeunes lecteurs bien plus présente, tous comme dans les trois premiers salons mentionnés en début de chapitre.

Du livre en breton au jeune lecteur : une médiation particulière

Le premier élément de cette démarche de médiation intervient en amont de la manifestation grand-public. En effet, à l'occasion des salons de Lorient, Ploufragan, Pleubian, Morlaix et Pluguffan, des rencontres entre auteurs et élèves ont lieu dans les écoles les jours précédant l'événement. Seuls les deux derniers incluent des auteurs brittophones dans ces rencontres, en écho à la place qu'ils accordent à la littérature de jeunesse en langue bretonne dans le salon. Sur les vingt auteurs invités chaque année à Morlaix, quatre ou cinq places sont systématiquement attribuées à des auteurs écrivant en breton. Les rencontres avec ces auteurs se déroulent donc avec les élèves des classes bilingues des communes avoisinantes. Si la venue d'un auteur en milieu scolaire est une pratique commune à l'ensemble des manifestations littéraires à destination de la jeunesse (Rabot, 90-92 ; Beau et Eisenegger, 159), nous allons voir que ses effets peuvent différer dans le cas de la littérature de jeunesse en breton. Présentation du travail de l'écrivain, partage autour du récit ou mise en place d'ateliers d'écriture, sont autant d'actes de médiation qui font de la rencontre avec l'auteur un élément dominant de la promotion du livre et de la lecture auprès du jeune public. C'est le plus souvent le milieu scolaire qui en offre le cadre propice. Cette rencontre est d'autant plus valorisée dans le cadre des salons du livre jeunesse qu'elle permet d'éveiller un intérêt pour la manifestation à venir : l'enfant pourra encourager ses parents à se rendre au salon, pour y rencontrer à nouveau, en famille, l'auteur venu en classe quelques jours auparavant (Beau et Eisenegger, 159). Les propos de cette organisatrice du salon de Morlaix vont dans ce sens :

Généralement [les auteurs bretonnants] repartent, et sont plutôt contents d'être venus, parce qu'il y a ce qui se passe sur le salon, pendant les deux jours, mais il y a aussi toutes les rencontres avec les écoles. Il y a une soixantaine de rencontres dans les écoles en amont, et après les gamins viennent avec les parents et leur disent : « Tiens viens voir, c'est lui qui est venu dans mon école, on a travaillé son livre ».

Cette réaction est attendue par les acteurs de la médiation littéraire parce qu'il est reconnu que l'environnement familial tient une place centrale dans l'établissement de pratiques régulières de lecture (Frier, 9-12 ; Levy, 43). Ainsi, le temps passé en famille autour d'un événement littéraire est l'un des principaux objectifs des salons du livre jeunesse, comme le rappellent Nathalie Beau et Aline Eisenegger :

Combien de familles ont-elles pris connaissance, par ces salons, des lieux de lecture dans lesquels elles pourraient se rendre toute l'année ? La lecture peut se partager et cela semble être le but essentiel de ces fêtes. (160)

La rencontre en milieu scolaire avec un auteur écrivant en breton peut amener une famille à visiter le salon, et à se rendre sur le stand de l'auteur en question, comme en témoigne cette autrice jeunesses bretonnante ayant participé à plusieurs salons :

Ça arrive que des gamins te disent « ah bah tiens j'ai lu ce livre à l'école », ou bien « je l'ai vu dans la classe d'un tel ». Ou que des gamins justement qui m'ont vue dans une intervention reviennent me saluer, ça, ça arrive aussi.

Or si Nathalie Beau et Aline Eisenegger insistent sur la dimension de partage qui s'instaure autour de la lecture dans les salons et festivals du livre jeunesse, cet aspect devient tout de suite plus problématique pour la littérature de jeunesse en langue bretonne, puisque la majorité des parents ne sont pas brittophones. Cette situation constitue un premier frein à une médiation s'appuyant sur un partage de lecture entre parents et enfants.

Mais une autre différence fondamentale existe entre la littérature de jeunesse francophone et la littérature de jeunesse brittophone : les ouvrages traduits sont largement majoritaires pour cette dernière. Sur la quinzaine de maisons d'édition qui publient régulièrement aujourd'hui des livres en breton pour la jeunesse, seules deux publient exclusivement des créations originales en langue bretonne, une publie des ouvrages bilingues voire trilingues, et une dernière, dont les publications sont majoritairement des traductions, publie parfois des créations en breton. Les auteurs invités dans les salons ne sont donc à l'origine que d'une part très minoritaire des ouvrages en breton exposés, accentuant davantage le contraste relevé par Mannaïg Thomas entre la mise en avant de cette littérature le temps d'un week-end et sa réalité le reste de l'année. L'album est le genre le plus traduit (74% des albums en breton parus en 2017 étaient des traductions), généralement à partir du français, genre lui-même très largement dominant au sein de la littérature de jeunesse brittophone (Rouxel, 93). Or il apparaît que l'album est le genre le plus acheté en breton par les parents sur les salons, avec une prépondérance des albums-CD ou des albums lus en classe, montrant ici encore que le livre n'est pas destiné à être lu par les parents. Pourtant, les auteurs brittophones présents sur les salons écrivent le plus souvent des romans destinés aux élèves de primaires et collèges. Il existe donc un décalage entre les actions de médiation menées avec les auteurs, généralement de romans, et les livres qui sont finalement achetés par les familles dans les salons, généralement des albums.

Il est d'ailleurs important de noter qu'en dehors des salons d'éditeurs, à Carhaix et à Pluguffan, quasiment aucun roman jeunesse de création en breton n'était exposé dans les salons visités en 2018 et 2019, hormis sur les stands des

auteurs eux-mêmes au salon de Morlaix. On trouvait sur les tables d'exposition des albums, des bandes dessinées et dans une moindre mesure, des romans traduits. Pourquoi, dans un contexte valorisant particulièrement la création et la rencontre avec son auteur, les romans écrits directement en breton ne sont pas mis davantage en avant par les organisateurs ? Ceci s'explique principalement par la dimension esthétique des ouvrages. Sur la quinzaine de maisons d'édition publiant régulièrement en breton pour l'enfance et la jeunesse, une maison d'édition publie la quasi-totalité des romans jeunesse écrits en langue bretonne. Ceux-ci sont majoritairement écrits dans le cadre de deux prix annuels à destination des élèves de primaires et de collèges, et entièrement pris en charge par les instances scolaires. Les propos de cette autrice, dont les romans ont été publiés à plusieurs reprises dans le cadre de ces concours, sont très révélateurs :

Le visuel est hyper important. [...] Après, pour des collections justement comme Priz ar vugale ou Priz ar yaouankiz, ils sont un petit peu plus... rébarbatifs, dans le sens où ce n'est pas illustré, c'est un petit format, ce n'est pas aussi attrayant. Donc on a l'impression quand-même que c'est un produit destiné justement à être utilisé à l'école. [...] Je pense par exemple à un de mes bouquins, quand on m'a montré l'illustration de couverture ! Mais en tant qu'auteur, tu n'as pas ton mot à dire, ni sur les illustrations ni sur la mise en page. Mais je me suis dit « mais c'est horrible », je veux dire, je n'achèterai jamais un livre avec une couverture aussi vilaine. Bon ils font en fonction de leur budget donc ils cherchent quelqu'un qui rentre dans les clous au niveau financement.

L'une des libraires présente au salon de Morlaix allait exactement dans le même sens à propos de ces petits romans :

Ceux-là donnent beaucoup moins envie [qu'une collection de petits romans traduits en breton d'une autre maison d'édition]. Pourtant je pense que la qualité d'écriture est tout aussi bien, mais pour cinquante centimes de plus on pourrait faire mieux. Les enfants ne sont pas des militants [...] il leur faut des trucs comme n'importe quel enfant, il faut un truc qui leur donne envie de lire. Et ces romans-là ne donnent pas envie. Même si le texte est très bien, ça reste un truc qu'on étudie en classe. [...] L'enfant a besoin de couleurs, il a besoin de lire pour le plaisir, et pas parce qu'à l'école on dit qu'il faut lire.

Il y a donc un certain paradoxe entre le fait, d'un côté, d'inviter des auteurs de romans jeunesse en breton dans les salons, à les faire intervenir en milieu scolaire en amont de la manifestation, et d'un autre côté, de ne pas mettre en avant leurs ouvrages sur les tables de publications. Il n'est ainsi pas surprenant

de ne rencontrer aucun auteur brittophone dans les salons sans dimension militante vis-à-vis du breton, et de n'y trouver de fait aucun de ces romans.

On comprend dès lors la difficulté qui peut exister à mettre en place une médiation littéraire en breton dans le cadre des salons du livre jeunesse, où sont mis en avant la création, l'esthétique, le plaisir et le libre choix de lecture. Dans des salons où la présence de la littérature de jeunesse francophone est bien plus dominante et attrayante pour les jeunes lecteurs et leur famille, on peut se demander si le rôle premier de la présence de la littérature de jeunesse brittophone n'a pas pour finalité une médiation linguistique plutôt que littéraire. L'objectif sous-jacent serait alors de mettre en scène, de promouvoir la langue bretonne, de lui faire une place dans un événement grand-public dont l'objectif affiché est autre que la défense du breton, attirant ainsi un public pluriel, plus ou moins sensibilisé aux questions linguistiques. Il est frappant à cet égard de constater que lors des entretiens effectués en 2018 et 2019, les organisateurs des salons de Morlaix et de Pluguffan ne mentionnent à aucun moment la promotion de la lecture en breton dans les raisons qui les ont amenés à mettre en avant la littérature de jeunesse brittophone.

Dès le départ, l'idée était de faire que ce salon du livre [La Baie des livres de Morlaix] soit évidemment aussi un lieu où le breton avait sa place. Ce qui fait qu'à chaque fois depuis le début, quand il s'est agi de faire l'affiche, de faire les flyers, c'était évidemment bilingue. [...] C'était la volonté, que des monolingues qui passent par-là tendent l'oreille en se disant « tiens... qu'est-ce que c'est que cette langue ? C'est quoi ? » Oui parce qu'en fait, on fait venir des gens qui sont intéressés par la littérature de jeunesse et qui découvrent peut-être le breton du même coup. Alors que quand tu vas au salon à Carhaix tu sais très bien que tu te déplaces aussi pour le breton. [...] Et puis on voulait aussi développer des lieux comme ça, où les parents peuvent aller boire un café pendant que les gamins sont en train de faire un atelier pop-up, d'être maquillé, tout ça gratuit. Et puis s'ils voient passer du breton, bah yes quoi ! [...] Et je reste persuadée que des parents qui viennent peut-être avec des petits, des tout-petits là, qui voient ça et « t'as vu, t'as vu les bouquins d'Yves Cotten, la petite vache qu'on voit partout, oh ils la font aussi en breton. Oh t'as vu la petite fille à côté elle lit en breton, peut-être qu'elle apprend le breton. Oh bah tiens pourquoi pas nous ? ».

Bien qu'il soit évident que les organisateurs de ces manifestations souhaitent transmettre le goût de la lecture aux plus jeunes, en ce qui concerne la présence de la littérature de jeunesse en breton sur ces salons, il apparaît qu'elle remplit davantage un rôle de vitrine d'entrée dans la langue plutôt que dans la lecture.

Nous voyons ainsi que, malgré une apparente similitude dans les procédés de médiation littéraire, la finalité des actions de médiation dans les salons

et festivals du livre jeunesse diffère entre littérature de jeunesse francophone et brittophone. Si l'on peut parler de médiation littéraire pour la première, il conviendrait davantage de parler de médiation linguistique à travers le livre pour la seconde. L'encouragement à la lecture en breton se fait bien plus par le biais de l'école, là où se situe *in fine* la compétence linguistique de l'adulte pouvant accompagner l'enfant dans sa lecture. D'une part, nous l'avons vu, les échanges avec l'auteur brittophone se font principalement en classe, et d'autre part, notre enquête de terrain a montré que lors des salons, les parents achetaient plus volontiers un album déjà lu en classe, ou que l'enfant souhaiterait apporter à l'école. Mais l'enquête a également montré que, pour les enfants plus âgés, vers la fin de l'école primaire et au-delà, quand un parent oriente son enfant vers un livre en breton (roman ou bande-dessinée), celui-ci décline souvent la proposition, préférant les livres en français. Comme l'ont mentionné différents acteurs des salons décrits, et d'autres entretiens réalisés auprès d'élèves et de parents d'élèves, la lecture en breton est fortement associée à l'école à partir d'un certain âge, donc à une lecture contrainte, pouvant provoquer un effet repoussoir important (Lévy, 22).

Ainsi le contexte de bilinguisme scolaire, allié à la faible attractivité des romans de création en langue bretonne, crée une situation difficilement compatible avec les objectifs affichés par les organisateurs des salons et festivals du livre jeunesse, à savoir le partage familial autour du plaisir de la lecture, librement choisie. Si l'on peut déjà soulever de façon générale le paradoxe entre l'impératif du plaisir de la lecture chez les jeunes lecteurs et la liberté dont ceux-ci sont censés jouir, il semble davantage exacerbé en ce qui concerne la littérature de jeunesse en langue bretonne.

Notes

1. Le terme Bretagne occidentale est ici utilisé pour désigner l'aire géographique couverte par cette enquête, à savoir la Basse-Bretagne (c'est-à-dire la partie la plus à l'Ouest de la région, où était parlée la langue bretonne jusqu'au milieu du XXe siècle) et ses abords directs, notamment Ploufragan dans les Côtes-d'Armor.
2. Écoles associatives immersives en langue bretonne, présentes dans toute la Bretagne, n'appliquant pas la parité horaire français-breton, contrairement aux deux autres filières d'enseignement bilingue (publique et privée catholique).

Ouvrages cités

- Bruno Nassim Aboudrar, François Mairesse, *La médiation culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016.
- Catherine Adam, *Bilinguisme scolaire breton-français du jeune enfant : les représentations parentales et leurs influences*, thèse de doctorat, UBO, Brest, 2015.
- Nathalie Beau, Aline Eisenegger, « La promotion du livre pour la jeunesse à travers les salons et les prix littéraires », dans Françoise Legendre (dir.), *Bibliothèques, enfance et jeunesse*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2015, 155-164.
- Fañch Broudic, « Langues parlées, langues écrites en Basse-Bretagne, 1946-1990 », dans *La Bretagne Linguistique*, vol.10, Brest, CRBC, 1996, 69-79.
- Ronan Calvez, « “Il n’est pas de renaissance nationale sans renaissance linguistique” : la création de *Gwalarn* », dans Carmen Alén Garabato (dir.), *L’éveil des nationalités et les revendications linguistiques en Europe (1830-1930)*, Paris, L’Harmattan, 2006, 51-65.
- Brigitte Chapelain et Sylvie Ducas (dir.), *Prescription culturelle. Avatars et mediamorphoses*, Villeurbanne, Presses de l’Enssib, 2018.
- Serge Chaumier, François Mairesse, *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, 2013.
- Catherine Frier, *Passeurs de lecture. Lire ensemble à la maison et à l’école*, Paris, Retz, 2006.
- Yann-Envel Kervoas, *Al levriou e brezoneg eoid ar vugale*, Brest, Emgleo Breiz, 2006.
- Yves Le Berre, « L’écriture du breton dans l’histoire. Essai de synthèse », *La Bretagne Linguistique*, 7, 1991, 153-176.
- Clara Lévy, *Le roman d’une vie. Les livres de chevet et leurs lecteurs*, Paris, Hermann, 2015.
- Martial Ménard, « Bretagne. Petite histoire de l’édition en langue bretonne pour la jeunesse », dans *Livres d’enfants en Europe*, Pontivy, COBB, 1992.
- Isabelle Nières-Chevrel, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier jeunesse, 2009.
- Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse : pour une théorie littéraire*, Paris, Armand Colin, 2012.
- Cécile Rabot, « Les auteur.e.s jeunesse aux avant-postes de la professionnalisation », dans Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (dir.), *Profession ? Écrivain*, Paris, CNRS, 2017, 77-99.
- Eve Rouxel, *La littérature de jeunesse en langue bretonne, enjeux et spécificités*, mémoire de master, UBO, Brest, 2018.
- Mannaïg Thomas, « Le Festival du livre en Bretagne ou comment un lieu de sociabilité sert à entretenir l’illusio », *ConTEXTES*, 19, 2017.
- « Une littérature en dépendances. La littérature de langue bretonne, 2000-2010 », *La Bretagne Linguistique*, 18, 2014, 177-203.
- TMO Régions, Région Bretagne, *Les langues de Bretagne. Enquête sociolinguistique*, www.bretagne.bzh, 6 octobre 2018.

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

ISSN: 1873-5045 – URL: 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)¹ jusqu'à, pour ce qui est de la France, la LRU (2007) et la très actuelle LPR.² 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

Kälvemärk 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 »³, 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).⁴

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.⁵ Loin de toute perspective « romantique » qui regretterait que l'art ne soit pas extérieur et fondamentalement opposé à l'économie capitaliste,⁶ l'hypothèse de cet article prend appui sur cette réflexivité de la recherche-crédation 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).⁷ 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 »⁸ 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.⁹ 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^e siècle et la première moitié du XX^e 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.¹⁰ 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.¹¹

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.¹² 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 ouvrait 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.
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^e 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.

Laurianne Perzo

L'ATELIER D'ÉCRITURE THÉÂTRALE COMME PRATIQUE DE MÉDIATION LITTÉRAIRE : quand le fait littéraire émerge du fait social

RELIEF – *Revue électronique de littérature française* 14 (2), 2020, p. 102-116

DOI: doi.org/10.18352/relief.1096

ISSN: 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org

This article is published under a CC-BY 4.0 license

L'atelier d'écriture théâtrale peut être appréhendé en tant que pratique de médiation littéraire et artistique dans la mesure où il permet à des individus de s'ouvrir à des objets culturels qu'ils ne fréquentent pas habituellement. L'auteur dramatique Luc Tartar a ainsi rencontré plusieurs groupes d'adolescents afin de développer leur goût pour la littérature et le théâtre, surtout de transformer leur rapport de l'écrit. Les ateliers d'écriture ont alors pu mettre au jour une certaine réalité psychosociale du rapport à l'écrit tandis qu'ils ont permis à l'auteur dramatique de trouver matière artistique au contact direct de cette jeunesse. Ce dispositif fondé sur une interaction constante éclaire une certaine sociologie de la jeunesse et invite à réévaluer les processus de création littéraire à partir d'une mutualisation des pratiques. Il se pense en termes d'engagement littéraire car il crée un espace de sociabilité et d'échange pour la jeunesse et s'en imprègne, participant de la légitimation de cette catégorie sociale.

Certaines structures d'action et de médiation culturelles font de l'interaction entre auteurs et jeunesse une constante dans les projets qu'ils soutiennent et qu'ils engendrent. L'enjeu peut être d'aboutir à l'écriture puis à l'édition d'un texte de théâtre à partir de la rencontre entre un auteur dramatique et des individus qui ne constituent pas *a priori* le lectorat traditionnel de celui-ci. L'atelier d'écriture peut alors constituer un mode d'entrée dans la littérature pour la jeunesse – les jeunes adultes et les adolescents. Sans faire l'objet d'un enseignement didactique, la littérature peut néanmoins profiter d'une exploitation pédagogique dans le but de former et d'initier des individus à l'écriture. La jeunesse qui nous préoccupe ici est cet « âge de la vie » (Galland 2007, 50) défini sociologiquement comme le passage symbolisé de seuils, l'intégration de nouveaux codes, articulés au processus de socialisation. Le théâtre qui nous importe est alors celui qui se fait dans une démarche volontaire auprès de cette

jeunesse, théâtre qui l'aide à vivre ce passage, à la lueur d'un engagement éthique et esthétique.

Le centre de création et d'éducation artistique pour l'adolescence et la jeunesse Théâtre du Pélican situé à Clermont-Ferrand s'inscrit dans cette démarche artistique qu'il définit ainsi :

Le Théâtre du Pélican, compagnie en résidence à la Cour des Trois Coquins à Clermont-Ferrand, conduit des projets artistiques avec la jeunesse. Sa démarche artistique est une revendication permanente d'actes de citoyenneté envers la jeunesse, dans des aventures où se rassemblent toutes les sensibilités. Il cherche ainsi l'universalité de ces paroles adolescentes et se met au service d'une transmission et d'une circulation des idées entre les communautés humaines et culturelles, au-delà de la fracture intergénérationnelle, des clivages socioculturels, du fatalisme et du découragement. Les thèmes choisis sont un point d'ancrage et un lien social et culturel entre des passés et des avenir. Ils permettent, à la manière d'une mythologie, de dépasser les interrogations individuelles en les éclairant avec la torche de l'imagination théâtrale au service d'une universalité de la jeunesse. ([Théâtre du Pélican](#))

L'adolescence serait analogue à un état transitoire se manifestant sous forme de « crise-étape » (Routisseau, 209-217). Cette transition se dessine sous l'angle d'une quête identitaire et de nouveaux repères, dans le but pour le jeune de définir sa place dans la société. C'est dans cette optique que le Théâtre du Pélican se donne pour mission d'accompagner la construction de l'individu en proposant une intervention artistique et littéraire complémentaire à la formation de l'adolescent (Gal, 11). L'engagement du jeune dans la création théâtrale peut alors se penser de manière totale puisqu'il en maîtriserait l'ensemble des composantes, des contenus thématiques à la production technique en passant par l'écriture, soit un « théâtre adolescent » c'est-à-dire « un théâtre qui appartiendrait en propre aux adolescents, qui serait inscrit dans leur culture et en tirerait ses caractéristiques » (Beauchamp, 9).

Nous souhaitons ici aborder la manière dont le phénomène social crée la littérature en même temps que la littérature se nourrit du fait social. Cette étude de cas propose ainsi de prendre en compte le parcours pour ainsi dire génétique de l'œuvre d'un auteur associé à la Compagnie du Théâtre du Pélican au début des années 2000. L'objectif critique est de saisir l'intérêt d'un projet artistique qui s'alimente autant de la production adolescente – à partir de la réalité psychosociale des jeunes – que l'adolescent se nourrit de la matière littéraire pour élaborer une véritable œuvre et tisser des liens avec les objets culturels. À partir de ce double mouvement, il s'agira d'appréhender en quoi l'atelier d'écriture peut se constituer en un lieu de médiation autour de la littérature dramatique,

c'est-à-dire un lieu d'échange et de sociabilité aussi bien pour les jeunes adolescents que pour l'auteur dramatique et comment se définissent les modalités d'une telle rencontre. Si la médiation littéraire est à appréhender en tant que « lien à créer entre l'institution et des publics qui fréquentent, ou non, les lieux de culture » (Fabre *et al.*, 12), elle est également à considérer en tant qu'action capable de transformer, de manière plus ou moins pérenne, le public visé dans son rapport à la culture (Bernard Lamizet, 21). Aussi notre question centrale sera-t-elle la suivante : quel regard pouvons-nous porter sur l'atelier d'écriture en tant que dispositif de médiation et en quoi est-il susceptible de s'inscrire dans la culture des individus ?

Nous aborderons dans un premier temps les modalités du dispositif de l'atelier d'écriture en question pour dans un second temps mettre en perspective les phénomènes d'interaction entre auteur et adolescents, avant de penser ce dispositif de médiation en termes d'engagement littéraire.

Écrire à partir de soi : écrire « en vrac sur des questions que l'on se pose »

En premier lieu, intéressons-nous au processus de création qui incorpore l'adolescent. *S'embrasent* (Tartar 2009) est un texte inscrit au répertoire dramatique contemporain pour la jeunesse, qui a la particularité de répondre aux deux modes de production que sont la commande d'écriture et la résidence d'auteur. Si les écritures de commande s'élaborent généralement dans la solitude de l'auteur, les écritures en résidence permettent l'immersion de celui-ci dans un milieu sensé être un accueil sinon une source d'inspiration. *S'embrasent*, avant d'être la commande de Jean-Claude Gal en 2004 (directeur artistique du Théâtre du Pélican) à l'auteur dramatique Luc Tartar, est d'abord le fruit d'une écriture en résidence menée au sein de cette compagnie de novembre 2003 à mai 2004. Écriture menée dans le cadre d'un triptyque organisé autour de « l'intimité de la jeunesse » visant l'élaboration puis l'édition d'un texte littéraire sur la jeunesse du début des années 2000.

Luc Tartar a mené des ateliers d'écriture avec six groupes de jeunes « écrivains »¹ adolescents aux caractéristiques diverses : deux groupes de lycées privés, un groupe de jeunes malentendants, une classe SEGPA, un groupe de garçons et un groupe de filles des quartiers dits sensibles, de la région clermontoise. Le but était de créer un *Dictionnaire d'un nouveau langage amoureux* (2004) qui se veut une juste représentation de la jeunesse du début des années 2000. Il s'agissait pour les participants de produire des définitions, à partir de mots et d'expressions délibérément choisis, aboutissant à des néologismes, des mots détournés de leur sens premier, des expressions inventives et imagées, à partir

de l'intime comme pulsion d'écriture. Ainsi, la question du langage et de la contamination de la langue y joue un rôle fondamental puisque la période analysée n'est pas anodine du point de vue de la socialisation et de la communication. Le début des années 2000 marque en effet le développement rapide et massif d'internet, l'apparition de *messenger* et l'omniprésence du téléphone portable dont l'usage était en train de reconfigurer les modalités d'échange de la jeunesse. À la manière d'un laboratoire du langage, l'atelier d'écriture visait à s'interroger sur la manière de parler dans ce contexte adolescent, c'est-à-dire sur une langue en rapide évolution, entre autres avec l'apparition des nouvelles technologies de communication.

Bien que le point de départ soit le quotidien de ces jeunes, et non un discours de fiction, l'objectif premier est ici de catalyser l'imaginaire des participants incités à écrire « en vrac sur des questions que l'on se pose par rapport à l'amour » dans le but de motiver la première pulsion d'écriture et d'élaborer des définitions décalées et cocasses, selon Luc Tartar (Hannon). Ces créations littéraires, qui veulent mimer les définitions d'un dictionnaire ordinaire, n'ont rien à voir avec elles et se rapprochent davantage des *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes. Les adolescents font ainsi l'expérience du contraste entre réalité et imaginaire pour découvrir que l'écriture, à partir du vécu, permet de le dépasser et de prendre du recul sur soi-même. À la lecture de ce dictionnaire, des thèmes forts et récurrents paraissent, tels le manque d'amour, la sexualité, la jalousie, la solitude, les méandres communicationnels entre filles et garçons et entre générations ainsi que l'intolérance des adultes :

Douceur :

Dormir avec toi

Ouvre ton cœur

Unis tous les deux

Caresse-moi

Effleure-moi

Uniquement toi

Recevoir ton amour

Marie-Lucie (*Si simple quand on le lit*, 37)

Nous :

Moi ai besoin de Toi pour devenir Nous.

Samantha (66)

SMS :

Te dir tou ça en 1 fraz é en + par sms né pa tré original mé je te le di kan mem : je t'm

Anonyme (92)

Rivalité :

Elle a les cœurs
Et moi les fleurs ;
Elle a les seins
Et moi les riens ;
Elle a les beaux
Et moi les gros.
Elisabeth (86-87)

Petites annonces :

Roméo cherche Juliette pour scène de balcon. Vertige s'abstenir.
Emma (74)

Solitude :

La solitude est un grand désarroi. Nous y pensons tout le temps, la douceur d'une femme, la forme de son corps si doux, l'amour et les mots qu'elle chuchote à l'oreille.
Stéphanie (91)

Lors de ces ateliers ou chantiers d'écriture, aucune convenance littéraire n'est recherchée, la consigne n'étant pas de produire un texte définitif. La forme reste libre, entre récit, poème et monologue. Toutefois, la parole « en vrac » comme elle est nommée par l'auteur lui-même dans cet atelier, nécessite d'être retravaillée, précisée ; il convient en somme d'organiser la pensée, de réaliser le passage de l'idée à sa concrétisation sur la page. Peuvent alors se mettre en place des activités d'approfondissement à la réécriture, favorisant l'apprentissage, assimilant libération de la parole et structuration de la langue. Ici c'est la maïeutique² qui permet de rendre l'adolescent créateur et le rôle du meneur d'atelier et de son étayage est considérable, devant canaliser sans décourager, accompagner à l'écriture, susciter le dialogue et l'écoute, se faire guide, voire arbitre éventuel. Si les modalités de mise en œuvre permettent le développement de ses capacités personnelles, c'est aussi pour l'écrivain une manière de s'engager dans l'altérité, en osant dire une part d'intimité devant le reste du groupe, notamment par le déploiement des outils de l'expression orale. En effet, dans l'atelier d'écriture subsistent plusieurs pôles, avec d'une part, le couple que constituent le participant et le meneur, et d'autre part le tiers qui s'intercale entre les deux, à savoir le groupe qui tient un rôle décisif (Ruellan, 89-127) : il s'agit de l'entrelacement de l'individuel et du collectif là où « le groupe coopère [donc] étroitement au développement de l'écriture de chacun » (Danan et Sarrazac, 13). Ici, le meneur est tel un « *coryphée* », orchestrant « la danse de l'écriture », menant un « chœur divergent, c'est-à-dire fait d'individualités non pas identiques, comme dans le chœur antique, mais fort différentes les unes des autres » (*ibid.*). Ainsi, ce n'est pas seulement Luc Tartar qui est en mesure de

recevoir les propositions des adolescents mais bien tout le groupe, ce qui permet en outre au collectif de se constituer, et ce qui participe du développement d'une vie affective dans ce travail d'écriture. En définitive, par un tel dispositif, l'adolescent est invité à s'engager sur les voies de l'autonomie ; il acquiert la capacité de changer son propre statut : d'éduqué il devient son propre éducateur (Ruellan, 127).

Dans la continuité de ce projet, les quarante adolescents-écrivains se sont engagés dans la lecture et la mise en espace de leurs écrits au Théâtre du Pélican à l'occasion d'une représentation publique. Pour le jeune participant, en plus de se doter des outils techniques du théâtre et d'apprendre à lire un texte, il s'agit d'oser dire une part d'intimité, écrite par soi ou un autre. À partir de l'intime, en mettant en mots leurs histoires, les jeunes écrivains peuvent trouver en quoi elles sont uniques et partagées par d'autres et penser le collectif. Ainsi, les adolescents deviennent partenaires et interlocuteurs sur la base de la communication appréhendée en tant qu'outil fondamental. Il s'agit donc, lors de ces ateliers, de développer les capacités interrelationnelles, de socialiser les apprentissages, permettant à l'adolescent de construire sa personnalité comme son intégration au groupe. Toutes les forces du jeune individu – physique et créatrice – sont convoquées à partir de son engagement total dans la pratique artistique et littéraire où il signe une œuvre.

Entre auteurs et écrivains : influence et enrichissement mutuel des pratiques

Ce *Dictionnaire d'un nouveau langage amoureux* est à dissocier de l'autre objet final, *S'embrasent* de Luc Tartar. Or, il est possible d'observer que de l'un découle l'autre. L'auteur a nourri son texte dramatique de ces instants privilégiés au contact de la jeunesse. Il existe de ce fait deux productions distinctes dans ce projet, d'une part celle des jeunes écrivains accompagnés par l'auteur – *Dictionnaire d'un nouveau langage amoureux* – et d'autre part, celle de l'auteur accompagné par les jeunes écrivains – *S'embrasent* – écrite à l'issue des ateliers d'écriture.

Cette remarque nous amène à considérer en second lieu que la pièce de théâtre *S'embrasent* est une œuvre forte de l'immersion de son auteur dans un contexte propice à aborder et théâtraliser des problématiques adolescentes de manière que le texte s'engage à rendre compte de ce temps bouleversé de transition qu'est l'adolescence. La langue de l'auteur se trouve pour ainsi dire contaminée par la langue adolescente.

Dans cette pièce, la dramaturgie est composée de dix-huit fragments qui se donnent tels des tranches de vie incisives. Ces morceaux d'écriture convergent tous vers une scène centrale, celle d'un baiser fougueux et érotisé dans

une cour de lycée échangé par deux adolescents d'origines différentes, Jonathan et Latifa.

Les fragments successifs sont tels de brefs clips aux titres qui jouent sur une assonance itérative et une homophonie (« **s'en / sans** »). La langue induit tantôt l'implication du sujet dans une action sur lui-même par un verbe pronominal (« **s'enferme / s'embrouillent** »), tantôt un manque (« **sans** filet / **sans** voix »). Cette assonance, à la manière d'une variation, où les thèmes du manque et de l'implication de soi dans une action sont repris puis déclinés, renvoie aussi à la double consonne supprimée de « s'embrassent », titre du premier fragment, générant « s'embrasent », titre du dernier fragment et de l'œuvre. Aussi le sentiment amoureux est-il posé comme une possible réponse au manque si caractéristique de l'adolescence ; l'engagement amoureux devient ici salvateur pour traiter la solitude. La pièce s'achève d'ailleurs par un des deux seuls extraits écrits par les adolescents eux-mêmes lors de l'atelier d'écriture avec l'auteur et conservés intacts dans l'œuvre définitive de Luc Tartar :

Seuls

On n'a pas d'amour on n'a pas d'ami on n'a pas d'ennemi on n'a pas de famille on n'a pas de frère on n'a pas de sœur on n'a pas de parents on n'a pas de chien on n'a pas de chat on n'a pas de poisson on n'a pas d'oiseau on a juste les larmes qu'on verse (2009, 25).

Ainsi, *S'embrasent* s'attache à présenter dans sa globalité l'engagement amoureux en tant que préoccupation psychosociale des adolescents, ce dont rend déjà compte le titre qui invoque nécessairement le brasier amoureux. La mise en image très présente dans l'écriture métaphorise le désir amoureux et sexuel au travers du feu et du vertige. S'agissant d'abord du coup de foudre imagé, à partir du champ lexical de la lumière et de la chaleur, l'écriture dépeint une agitation générale provoquée par ce baiser qui unit deux êtres et aussi deux corps. Le coup de foudre de ces deux adolescents qui « jouent avec le feu » paralyse communément ceux qui se trouvent à la ronde :

Je me brûle les yeux / Je me mords la langue / Je me tords les doigts / J'en perds la voix / Les bras m'en tombent / ça me coupe les jambes / Le monde a mal [...] / Ce baiser me fait mal s'insinue dans mon ventre se blottit dans ma tête et m'empêche d'avancer (13).

Ce coup de foudre pénètre les corps et l'intimité de chacun avec des expressions dans le texte comme « une chaleur qui nous rentre sous la peau » ; les deux adolescents ont « cramé direct », leurs peaux brûlées au « troisième degré ». Ces images de corps, de peau brûlée, possèdent une dynamique certaine. En psychanalyse, l'épiderme chez l'adolescent tiendrait le rôle d'écran (Dargent et Matha,

120) ; la peau serait une surface qui réceptionne les empreintes de l'objet source de sensations, une enveloppe qui à elle seule contient et relie tous les autres organes des sens ; sa place est donnée comme essentielle dans l'organisation psychique. La mise en image de la peau permettrait de dessiner une limite séparatrice pour l'adolescent entre le moi et le non-moi, soit de distancier l'interne et l'externe et en même temps de les relier.

L'écriture propose par ailleurs une mise en image du vertige amoureux en tant qu'autre préoccupation adolescente. Jonathan et Latifa sont deux êtres instables au bord du monde. Ils se rencontrent, se touchent et prennent le risque de se laisser tomber sans se rattraper ; leurs corps chutent de leur hauteur en même temps qu'ils décollent, soulignant d'une part la contradiction, problématique récurrente de l'adolescence, et d'autre part se faisant le signe d'un élévateur social. Ces deux personnages connaissent un vertige qui scinde leurs univers de référence en deux : d'une part l'enfance et d'autre part l'âge adulte. Se retrouvant dans l'inconnu entre les deux, ils expérimentent un vide transitoire et passager. L'adolescent est représenté comme un corps en transformation découvrant la pulsion sexuelle, il fait l'expérience d'un « vertige existentiel » (Roland, 58), il se trouve au bord du vide, prêt à chuter. Ce vide appelle par ailleurs à être comblé, et invite à se laisser remplir par l'autre, ce qu'exprime très justement André Gorz dans une lettre adressée à sa femme, avec qui il s'est donné la mort en 2007 : « Récemment, je suis retombé amoureux de toi une nouvelle fois je porte de nouveau en moi un vide dévorant que ne comble que ton corps serré contre le mien » (82).

Aussi l'engagement amoureux dans le texte invite-t-il à penser la relation complémentaire du corps au langage pour traduire une langue adolescente, renvoyant ici aussi à Roland Barthes qui écrit : « le langage est une peau, je frotte mon langage contre l'autre [...] ce que cache mon langage, mon corps le dit. Mon corps est un enfant entêté, mon langage est un adulte très civilisé » (54-87). Le corps prend en charge ce qui est difficilement exprimable et transcrit avec exactitude l'état de celui qui parle, comme le langage peut se substituer au geste :

Déclaration

Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout des mots. Mon langage tremble de désir [...] j'enroule l'autre dans mes mots, je le caresse, je le frôle, j'entretiens ce frôlage, je me dépense à faire durer le commentaire auquel je soumetts la relation. (Barthes, 87)

Cacher

Les signes verbaux auront à charge de taire, de masquer, de donner le change. [...] Je puis tout faire avec mon langage, mais non avec mon corps. Ce que je cache par mon langage, mon corps le dit. [...] Mon corps est un enfant entêté, mon langage est un adulte très civilisé... (54)

C'est sur ce principe d'écho que reposent certaines définitions produites par les écrivains lors de l'atelier, comme par exemple :

Tomber amoureux :

Tomber amoureux, c'est chuter dans le cœur de quelqu'un.

Anaïs (*Si simple quand on le lit*, 98)

Il semble alors que l'auteur ait fait de cette définition l'élément matriciel de son écriture, à la manière d'un générateur d'écriture, ou d'une « cellule génératrice », de telle sorte que ce fragment écrit paraît « porteur d'un projet de pièce en puissance » (Danan, Sarrazac, 72). L'écriture dramatique d'apparence éclatée et morcelée accède ici à une unité qui émerge, et les différents fragments homogènes (Sarrazac 2010, 88-95) se lient entre eux à la confluence de ce baiser qui agit tel le garant d'une logique d'ensemble, « un principe artistique de composition » (*ibid.*, 94).

Avec sa pièce de théâtre définitive, Luc Tartar offre un espace de parole à la jeunesse à partir d'un parler-vrai adolescent, qui n'est pas un mimétisme de la langue mais qui résulte de l'appivoisement d'une langue, ce qui se traduit également dans la matérialité du texte sur la page. C'est une écriture performative à plusieurs niveaux. Dans sa typologie, le philosophe John Langshaw Austin conçoit qu'énoncer un discours n'est pas se contenter de dire, mais qu'il s'agit également de constater, affirmer et informer. Bien que la performativité ne se traduise pas exclusivement par le contenu des discours dans une œuvre littéraire, nous pensons qu'elle est néanmoins manifeste à travers la forme adoptée par le texte, soit le contenant, car la forme du texte permet d'informer le lecteur sur des événements ou des sentiments diffus dans le récit, et auxquels l'auteur souhaite rendre le lecteur attentif. Ainsi, la typographie illustre le contenu du récit : « la page fait ce qu'elle écrit qu'elle fait, en s'imprimant éclatée. Performative, elle mime. Elle est une image » comme le rappelle Meschonnic (2009, 329).

La présentation formelle du texte dramatique *S'embrasent* porte en effet l'empreinte de l'histoire racontée, de telle sorte que le sujet évoqué dans la pièce contamine l'espace de la page. Ainsi la présentation parcellaire dans la disposition du texte sur la page renvoie à l'identité de cette jeunesse, elle-même fragmentée, comme le langage sinueux renvoie à la difficulté de s'exprimer, ce

que met en perspective le brouillage énonciatif dans le texte lorsqu'aucune des répliques n'est attribuée à un personnage locuteur. Les fragments peuvent se lire comme des monologues, des adresses au public ou encore des dialogues en fonction de la distribution de la parole choisie. De même, la ponctuation quasi inexistante par moment, le saut à la ligne systématique et le mélange des registres littéraires poétique et familier dessinent le rythme vif de cette langue, mettant en perspective une langue adolescente intense et tonnante, comme le reflet d'une parole urgente qui ne peut plus se contenir. Ce débordement du langage était d'ailleurs souligné par la mise en scène de la pièce par Éric Jean à Montréal (*Théâtre Bluff*, 2009), où la parole écrite contaminait littéralement tous les espaces et paraissait sur des écrans, sur les vêtements et aussi les corps des comédiens.

Ainsi, écouter écrire Luc Tartar inventer cette langue c'est s'ouvrir aux bruits de la vie adolescente, en prenant en compte les débits, les silences, le timbre, les intonations. Dans le texte final *S'embrasent*, la langue fait appel à l'ouïe car comme l'explique Meschonnic « si le rythme ne se voit pas, il déploie son battement dans l'ombre de l'ouïe » (1995, 300). Par sa forme rapide et spontanée, l'écriture rend compte au niveau dramaturgique de l'état adolescent, ce qui lui permet certainement de se faire apprécier de lui.

L'enrichissement se veut donc mutuel dans un tel dispositif mais si l'auteur a su trouver un matériau favorable à l'écriture de sa pièce,³ il a dû par ailleurs lutter contre les valeurs que défendait cette jeunesse pour l'extraire du « carcan existentiel » (Tartar 2005, 41) dans lequel elle se complaisait. Luc Tartar précise notamment avoir été frappé par la normativité des jeunes rencontrés, chacun des adolescents ayant « intégré, sans enthousiasme, ce que la société attendait d'eux et les rôles qui leur incombaient » (*ibid.*), les filles pensent à l'homme idéal pour un amour de toute une vie, et les garçons à leurs responsabilités dans la transmission des valeurs, des règles :

C'est comme si filles et garçons avaient intégré, sans enthousiasme, ce que la société attendait d'eux et les rôles qui leur incombaient.

Ainsi, certains textes écrits dans l'atelier sont normatifs, peu imaginatifs, mais paradoxalement chargés en émotion : derrière la banalité des propos se cachent un mal être et une violence qui échappent souvent à leurs auteurs.⁴

De même, au cours des échanges autour des textes, il me semble parfois voir des adolescents étriqués, enfermés dans un carcan existentiel qui s'est construit jour après jour et dans lequel s'accumulent l'éducation qu'ils ont reçue, les principes moraux, les interdits culturels et religieux, tout cela mélangé avec leurs propres doutes, leurs élans et leurs contradictions. (Site web de l'auteur dramatique [Luc Tartar](#))

L'engagement auctorial

En outre, c'est bien sur fond d'engagement de l'auteur lui-même que cette trajectoire se réalise, car dans *S'embrasent*, en même temps que l'auteur s'attache à faire éclore une écriture de l'intime, il paraît également émettre un jugement critique sur la société à partir de la focale de l'adolescence, dans une urgence à dire le monde. Cette problématique a précisément été soufflée par les adolescents eux-mêmes et leurs productions écrites.

Ce thème de l'amour vertigineux qui fait vaciller les corps et les êtres n'est-il alors qu'un questionnement propre à l'adolescence, privilège exclusif de la jeune génération ou s'étend-il au contraire à l'ensemble des groupes sociaux ? L'auteur semble parvenir à sceller les générations dans son texte dramatique où les adultes se sentent aussi désemparés et happés par le baiser échangé entre deux adolescents, que les autres personnages. L'adolescence, par son statut transitoire, a cette spécificité de faire le lien entre les générations de la société. Le coup de foudre entre les deux adolescents, point de confluence dans le texte, désarme autant qu'il relie. Le directeur du lycée est mis au défi, il se fait déposer de son autorité ; une vieille dame qui a pour habitude de disposer une assiette de préservatifs sur le rebord de sa fenêtre, depuis ses quatre-vingts ans assiste pour la première fois à un tel baiser ; l'infirmière scolaire qui soigne quotidiennement les maux et mots des élèves, accourt pour sauver les rescapés de cette scène ; et les parents intolérants et inquisiteurs sont exclus de cette scène. Cette altération des sens suggère la perte de l'enfance brutale et non préparée pointant le manque de communication évident dans les rapports de filiation. Est soulignée la déresponsabilisation des adultes, démissionnaires de leur rôle de premiers médiateurs entre l'enfant et la société, rendus tels des individus passifs qui regardent et subissent *Les Feux de l'amour* à la télévision à défaut de communiquer avec leur descendance sur le brasier amoureux :

Les Feux de l'amour c'est naze. Ma mère elle dit « ça fait passer la vie ». Je rigole. « T'as vu ta vie ? » Claque. Elle dit « Et toi qu'est-ce que tu veux faire de ta vie ? » Moi je dis « Je veux faire l'amour ». Reclaque. Elle fond en larmes. Elle dit « Tu sais pas ce que c'est que l'amour. » Maman. On voit bien que t'as jamais croisé Jonathan dans les couloirs. (Tartar 2009, 14)

Les adultes se posent en censeurs, souhaitant maintenir les enfants dans un état d'innocence, refusant qu'ils sachent que le monde est tragique ou sexuel (Osten, 123). Ces interdits renvoient aux propres angoisses des adultes, à leurs manquements dans leur capacité à interagir entre le monde et l'enfant pour ouvrir un espace de compréhension, désignant la communication intergénérationnelle

comme premier vecteur pour que le passage de l'adolescence s'établisse dans la société et non pas en dehors d'elle, en attendant que jeunesse se passe.

Les maux de la société se lisent à travers l'adolescent pour accroître son malaise et ses difficultés communicationnelles. S'il prend en charge les préoccupations de ses parents, de sa famille, il endosse également celles de la société face aux difficultés économiques et sociales. Les adolescents sont comme infusés du politique, de l'économique, du culturel, soit comme traversés par l'état social qui les entoure. Ainsi, les effets de la société semblent examinés à partir d'un de ses groupes constitutifs et ce théâtre s'apparenterait à un « laboratoire du social », comme si les adolescents étaient déjà demain (Beauchamp, 72-73). Il s'agit en définitive de lier le microcosme et le macrocosme ; à la petite histoire du baiser de deux individus dans la cour d'une école correspond à la fois l'histoire intime de chacun, et la grande Histoire universelle de la société qui doit se régénérer, comme l'évoquent ces propos de l'auteur :

Plus que des corps, j'ai vu un chœur, le chœur du théâtre antique. Les mots sont portés, relayés par le groupe, comme s'il fallait témoigner, raconter cette histoire de par le monde. Et il y a urgence. Parce que le monde se meurt, parce que les hommes étouffent du manque d'amour. (Tartar 2005, 40-47)

Le baiser échangé et tout ce qu'il sous-tend – l'abolition des préjugés ethniques, la considération espérée de la jeunesse par la génération vieillissante, l'amour et l'expression du désir amoureux comme point nodal de l'élévation de la population – implique la redéfinition des valeurs communes et partagées entre tous dans nos sociétés et qui se cristallisent autour du « vouloir vivre » (Morin 2012, 105) dans lequel c'est « la déviance qui crée la tendance » (Morin, 106). Redéfinir les valeurs de la société, même à petite échelle comme propose de le faire Luc Tartar avec son texte, permet de réévaluer ce qui nous lie. Et c'est précisément en développant un sentiment d'appartenance collective que la confiance peut s'installer dans les sociétés (Galland 2002, 99). Selon Edgar Morin, la question qui prévaut dans nos sociétés contemporaines est bien de comprendre comment améliorer les relations humaines (105-109). C'est à partir de l'intimité de cette jeunesse rencontrée que Luc Tartar parvient à ouvrir au politique, en interrogeant la relation des jeunes au monde. L'intime et le politique s'imbriquent. L'intime se fait politique, pour tenter d'une part, d'extraire la jeunesse de son assujettissement et d'autre part, de construire le lien social.

Pour conclure, la pièce de théâtre *S'embrasent* de Luc Tartar, plus qu'un simple texte dramatique, est un véritable parcours littéraire et artistique au long cours. À partir de cet objet final, il est possible d'observer des actions menées en faveur de l'ouverture au livre, à la littérature, à l'écriture et à la lecture, ainsi

qu'à la mise en voix et en espace. Les modalités du dispositif de médiation littéraire abordé invitent à prendre la mesure des compétences travaillées chez les adolescents qui voient leur rapport au champ littéraire reconfiguré, voire bouleversé dans un processus où ils se trouvent valorisés. Dans l'atelier d'écriture dramatique, il ne s'agit alors pas seulement d'une transmission horizontale mais d'un accompagnement occasionnant une mutualisation des pratiques, voire un télescopage, lors de cette rencontre entre auteur et adolescents. Une interaction manifeste se met en place entre la production des uns et des autres.

Cette étude de cas révèle en outre que l'implication de l'auteur est déterminante dans l'acte d'écriture de ces jeunes pour faire naître une poétique originale à partir des matériaux narratifs produits par les adolescents eux-mêmes. Ainsi, l'atelier d'écriture n'est pas une action d'animation mais bien une action de médiation dans la mesure où il permet aux adolescents de transformer leur relation à la culture de l'écrit et à la société. Écrivains, lecteurs, récitants mais également acteurs, ils se sont littéralement imprégnés de leurs écrits jusqu'à se produire sur scène, dans la structure du Théâtre du Pélican, accédant à une reconnaissance et une légitimité par rapport au travail accompli. Ce dispositif de médiation peut donc être pensé en termes d'engagement total. En effet, le singulier processus de création de l'œuvre fait part du souci d'intégrer directement celui à qui ce théâtre se destine, car l'action est tout aussi importante que la réception. L'auteur l'invite dans un premier temps, à partir de sa propre production, à dépasser sa représentation du monde et à transformer le monde comme il peut transformer ses écrits dans un second temps. C'est en somme un théâtre engagé dès lors qu'il invite à aller « contre la résignation à l'ordre établi » (Marcoin, 278).

Notes

1. Nous empruntons le terme employé communément par Jean-Pierre Sarrazac (2002) et Pierre Bourges (1994).
2. Méthode suscitant la mise en forme des pensées confuses par le dialogue.
3. *S'embrasent* s'inspire des écrits des jeunes participants du projet d'écriture *Dictionnaire d'un nouveau langage amoureux*, en transformant l'écriture mais également en reprenant des passages tels qu'ils ont été produits par la jeunesse, comme par exemple la dernière réplique de la pièce, produite lors des ateliers d'écriture : « Seuls : On n'a pas d'amour on n'a pas d'ami on n'a pas d'ennemi on n'a pas de famille on n'a pas de frère on n'a pas de sœur on n'a pas de parents on n'a pas de chien on n'a pas de chat on n'a pas de poisson on n'a pas d'oiseau on a juste les larmes qu'on verse » (Tartar 2009, 25).

Ouvrages cités

- Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- Hélène Beauchamp, *Le Théâtre adolescent*, Québec, Logiques, 1998.
- Pierre Bourges, « Vivre et écrire en poésie », dans Claire Boniface (dir.), *Premières rencontres nationales des ateliers d'écriture : interventions et actes, Aix-en-Provence, février 1993*, Paris, Retz, 1994, 13-26.
- Collectif, *Si simple quand on le lit. Dictionnaire d'un nouveau langage amoureux, L'écrit d'une jeunesse*, Clermont-Ferrand, Éditions CRDP, Service Universités Culture, Théâtre du Pélican, 2004.
- Joseph Danan et Jean-Pierre Sarrazac, *L'Atelier d'écriture théâtrale*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2012.
- Fanny Dargent et Catherine Matha, *Blessures de l'adolescence*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.
- Isabelle Fabre, Corinne Brigitte-Ballesio, Michel Dumas, Cécile Gardiès et Isabelle Guérin-Boutillon, *Médiations autour du livre : Développer le goût de la lecture*, Dijon, Educagri Éditions, 2007.
- Jean-Claude Gal, *Un théâtre et des adolescents*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.
- Olivier Galland, *Les jeunes*, Paris, La Découverte, 2002.
— *Sociologie de la jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2007.
- André Gorz, *Lettre à D.*, Paris, Gallimard, 2006.
- Mireille Hannon, *L'écrire pour le dire*, film documentaire, Mille et Une Films, 2004.
- John Langshaw Austin, *Quand dire c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970 [1962].
- Bernard Lamizet, *La médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- Francis Marcoin, « Vers un engagement total, éthique et esthétique : la scène théâtrale », dans Britta Benert et Philippe Clermont (dir.), *Contre l'innocence. Esthétique de l'engagement en littérature de jeunesse*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, 271-282.
- Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 2009 [1982].
— *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995.
- Edgar Morin, « Nous serons toujours dans l'aventure humaine », dans Jean-Pierre Siméon (dir.), *La vie, je l'agrandis avec mon stylo. L'engagement : écrits de jeunes et réflexions*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2012, 105-109.
- Suzanne Osten, « Les tabous et le théâtre jeune public », dans Marianne Ségol-Samoy et Karin Serres (dir.), *Étonnantes écritures européennes pour la jeunesse*, Montreuil, Éditions Théâtrales, coll. « Les Cahiers de la Maison Antoine Vitez », 2013, 123-126.
- Annie Roland, *Qui a peur de la littérature ado ?*, Paris, Magnier, 2008.
- Marie Hélène Routisseau, « Représenter l'adolescent dans le roman initiatique pour la jeunesse, imaginaire de la psychologie, psychologie de l'imaginaire », dans Myriam Tsimbidy et Aurélie Rezzouk (dir.), *La Jeunesse au miroir, les pouvoirs du personnage*, Paris, L'Harmattan, 209-217.
- Francis Ruellan, « Jeu théâtral et pratiques d'écriture », *Spirale*, 6, 1991, 89-127.

- Jean-Pierre Sarrazac, « L'atelier d'écriture dramatique », dans Jean-Claude Lallias, Jacques Lassalle et Jean-Pierre Lorient (dir.), *Le Théâtre et l'école, Histoire et perspectives d'une relation passionnée*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2002, 165-176.
- *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010.
- Luc Tartar, « Le nouveau langage amoureux, un atelier d'écriture : du vécu à l'imaginaire », *Art et Thérapie*, « L'adolescence création éphémère », 90/91, 2005, 40-47.
- *S'embrasent*, Carnières/Morlanwelz, Éditions Lansman, 2009.

YOUTUBE, un nouvel acteur pédagogique pour la littérature ?

RELIEF – *Revue électronique de littérature française* 14 (2), 2020, p. 117-132

DOI: doi.org/10.18352/relief.1087

ISSN: 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org

This article is published under a CC-BY 4.0 license

Ce travail propose une réflexion sur un ensemble de vidéos publiées sur YouTube qui ont pour objet la littérature légitime et plus précisément, ces œuvres considérées comme des « classiques littéraires ». L'analyse de ces productions permet de dégager une typologie de la médiation littéraire opérée par YouTube, selon un continuum à l'une des extrémités duquel la BookTubeuse se met en scène dans un rapport de plaisir à la lecture et à la littérature et à l'autre extrémité duquel des vidéos produites par des chaînes pédagogiques proposent des cours de littérature et une aide aux révisions, dans une mise en scène professorale qui emprunte à la culture scolaire. Ces vidéos apparaissent au premier abord comme une forme contemporaine de médiation littéraire qui a la particularité de ne plus reposer sur la transmission traditionnelle verticale des savoirs par des figures d'autorité parentale ou professorale, mais sur une transmission horizontale, caractéristique de la culture juvénile. On peut à ce titre interroger la pertinence d'une utilisation pédagogique de ces vidéos, entre promotion du plaisir de lire, acquisition d'une culture générale et apprentissage de contenus et de méthodes scolaires.

La révolution numérique a fait fleurir les réseaux sociaux et notamment le réseau de vidéos partagées YouTube, que la chercheuse Laurence Allard qualifie de « fait social total » (2018), c'est-à-dire qu'il engage la totalité d'une société et de ses institutions et qu'il façonne le quotidien des individus qui la composent. On pourrait aussi qualifier YouTube d'« institution », au même titre que la littérature selon Jacques Dubois, dans la mesure où le réseau social se présente « comme organisation autonome, comme système socialisateur et comme appareil idéologique » (51). YouTube apparaît en effet comme un ensemble organisé couvrant un « secteur spécifique d'activités et de pratiques » (49), comportant ses propres règles de fonctionnement et principes de régulation, selon un système de rétribution symbolique qui entre dans ce que Marine Siguié appelle une « logique de palmarès » (133), à travers des « indicateurs quantitatifs de popularité » et de jugement critique, se manifestant par le nombre de vues, d'abonné·e·s et de *likes*. YouTube est également un système socialisateur :

il « assure la socialisation des individus par un système de normes et de valeurs » (Dubois, 50), dont les vidéos que nous allons explorer sont à la fois des outils et des produits. Enfin, YouTube est un acteur et un instrument de pouvoir s'exerçant par « l'imposition d'une idéologie » (51), idéologie de la coopération derrière et grâce à laquelle entrent en jeu de puissants intérêts économiques et politiques. Le réseau fonctionne en effet selon le principe participatif du *user-generated content* : les utilisateur·rice·s produisent les contenus en publiant les vidéos, selon un mode collaboratif et communautaire basé sur la participation de tou·te·s. Cette mise en réseau est productrice de richesses puisqu'« une professionnalisation des activités est parfois observée chez ceux qui atteignent un très haut degré de popularité », notamment par l'activation de la monétisation publicitaire et par la mise en place de partenariats commerciaux (Wiart, s.d.).

YouTube est donc devenu un acteur majeur de la circulation des informations et des produits culturels. On peut émettre l'hypothèse que le réseau joue un rôle-clé dans la formation des esprits, notamment chez les classes d'âge les plus jeunes. YouTube est en effet particulièrement fréquenté par les 12-25 ans : presque neuf jeunes sur dix consultent You Tube au moins une fois par semaine et les trois quarts d'entre eux s'y rendent tous les jours ou presque.¹ Cette pratique se fait majoritairement à des fins récréatives mais aussi à des fins d'apprentissage. Dans ce contexte, la forte fréquentation du réseau en fait un acteur de premier plan dans la diffusion d'informations et de connaissances chez les jeunes, et notamment chez les élèves du secondaire.

On observe d'ailleurs une prise de conscience de ce rôle de la part de l'institution scolaire et culturelle.² Mais si une véritable réflexion a été engagée dans les programmes scolaires autour de l'éducation aux médias, les vidéos YouTube ne sont pas considérées comme des supports pédagogiques au même titre que les supports traditionnels comme le livre, le manuel ou le cahier d'exercices, si on s'en rapporte aux ouvrages et revues professionnelles à destination des enseignant·e·s, notamment en littérature. Or, si seul·e·s 10% des jeunes citent la littérature dans le top 3 des thématiques qu'ils et elles consultent sur YouTube, le visionnage de vidéos portant sur la littérature n'en reste pas moins une pratique culturelle à examiner. On peut d'ailleurs émettre l'hypothèse que ces productions sont utilisées dans le cadre des apprentissages et des révisions par les élèves.

Il s'agit donc ici d'interroger le statut de médiation littéraire de YouTube ainsi que les formes que cette médiation prend et les représentations qu'elle véhicule. Pour ceci, j'ai choisi d'analyser un corpus de quinze chaînes francophones proposant des vidéos ayant pour sujet la littérature dite « classique » ou

« légitime ».³ J'ai procédé dans mon enquête en naviguant sur le réseau social selon le principe des hyperliens. En tapant les mots-clés « littérature » et « classique » sur YouTube, j'ai eu accès aux chaînes les plus populaires parce qu'elles présentaient le plus grand nombre de vues. Par ailleurs, certain·e·s vidéastes font écho ou appel à d'autres dans leurs productions. Ce dialogue m'a permis de suivre les chaînes et les personnalités littéraires les plus en vogue sur le réseau social. J'ai volontairement restreint mon étude à la littérature classique, en accordant au terme « littéraire » le sens que lui donne l'institution scolaire, afin d'interroger comment les vidéos sur YouTube entrent en dialogue avec la conception patrimoniale de la littérature et de la lecture que l'École transmet.

On peut alors proposer une typologie de la médiation littéraire opérée par YouTube et ses acteur·rice·s, en distinguant des productions vidéographiques qui se positionnent sur un continuum allant d'une démarche horizontale d'amateurisme entre pairs à une démarche pédagogique verticale par les enseignant·e·s. L'analyse de ces productions m'a permis d'engager une réflexion sur les enjeux de l'utilisation de YouTube comme outil pédagogique par tous les acteur·rice·s de la relation scolaire littéraire.

La BookTubeuse : entre plaisir de lire et corpus canonique

Les vidéos de BookTubeuses constituent un premier type de vidéos postées sur YouTube contribuant à la sociabilité littéraire sur internet. Ces vidéos semblent au premier abord s'éloigner des codes de la culture « littéraire » au sens légitime et scolaire du terme, tant par les corpus choisis que par la pratique de lecture qui y est encouragée.

J'ai ainsi choisi de réserver le terme de « BookTube » aux vidéos des sept chaînes francophones de mon corpus qui évoquent des classiques littéraires (Jeannot se livre, Justine anciennement Fairy Neverland, Lemon June, Pinupapple&Books, Pikobooks, Redbluemoon, The reading sisters), en donnant au phénomène du *BookTubing* la définition précise de critique littéraire basée sur une pratique de lecture empathique, centrée autour d'une personnalité de lectrice (ou de lecteur dans de rares cas). La BookTubeuse est une variante du YouTuber ou de la YouTubeuse, personnalité en ligne qui possède une chaîne souvent thématique et dont la popularité se mesure au nombre d'abonné·e·s et de vues. La particularité de ces productions, par rapport à d'autres vidéos postées sur YouTube évoquant des livres, est donc qu'elles sont centrées autour d'une personnalité. Si on cherche ainsi à dresser le portrait-type de ces personnalités du web littéraire, on lui donnera les traits d'« une jeune femme entre 20 et 25 ans, aimant des livres de genre » (Rimaud).⁴ Le corpus cité dans les vidéos se caractérise par « la prépondérance massive de la littérature de fantaisie et de

dystopie parmi les genres préférés. Viennent ensuite la littérature de fiction et le « Young adult » (*ibid.*). Les chaînes les plus populaires de BookTubeuses mentionnent peu de classiques. C'est d'ailleurs l'absence de littérature légitime dans les chroniques vidéo de la plateforme qui pousse une BookTubeuse comme Pauline de Pinupapple&Books à créer un [TAG spécial classiques](#), le TAG étant un questionnaire qui circule d'une BookTubeuse à l'autre. On voit ainsi certaines BookTubeuses faire de la relative invisibilité de la littérature classique sur YouTube le fond de leur identité littéraire, en se donnant pour mission de « faire aimer les classiques ». C'est le cas de Pauline qui dans la description de sa chaîne écrit : « Ici vous découvrirez que les classiques sont loin d'être ennuyeux mais également tous mes coups de coeur (et mes coups de griffes) littéraires ! » ([Pinupapple&Books](#))

Et c'est bien la particularité du BookTube que de mettre en scène et de promouvoir une pratique de lecture empathique aiguillée par le plaisir de lire. Le discours sur les œuvres classiques se concentre ainsi sur l'effet que le texte opère sur la lectrice. *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos est par exemple présenté par Pauline comme « le classique qui [lui] a fait aimer les classiques » ([Pinupapple&Books](#)) et par Justine de Fairy Neverland comme un de ses « classiques préférés » ([Justine](#)). Le « plaisir relationnel de la lecture » (Siguier, 134) apparaît ici comme une valeur-clé du rapport au texte. C'est l'expérience autour de la lecture du livre plus que le contenu du livre lui-même qui prime dans ces discours :

Je me revois encore, j'avais quinze ans, j'étais en seconde et c'était pendant les vacances de Noël, et j'ai été complètement happée, j'ai passé la journée entière dans mon canapé, je ne suis pas sortie et c'était la révélation. C'était la première fois que j'étais autant captivée par un classique. Forcément, vous vous en doutez, c'était une lecture pour le lycée et le fait de lire ce livre ça m'a en quelque sorte complètement débloquée sur tous les livres classiques. ([Pinupapple&Books](#))

Je [l']ai lu en terminale pour le bac et je dois dire que ça a été une superbe découverte. J'avais un prof qui en parlait énormément bien, voilà, c'était un passionné de littérature, il adorait ce livre et tout de suite ça m'a donné vraiment envie de découvrir ce livre, vraiment de le lire en détail. ([Justine](#))

On remarque ainsi l'importance que les lectrices accordent à la relation apaisée nouée avec la prescription scolaire et à la lecture de l'intrigue. Après avoir résumé l'œuvre, Justine ajoute ainsi : « La seule chose que je peux dire, c'est que ce livre-là, j'ai beau avoir adoré l'histoire, l'intrigue, tout ce que vous voulez, j'ai eu énormément de mal avec l'écriture, je trouvais ça un peu *old fashioned*, un peu vieux jeu peut-être. Ça été assez difficile en terminale pour moi de le lire mais

malgré tout, j'ai persévéré et j'ai adoré l'histoire » ([Justine](#)). Comme le remarque Marine Siguiet, « [l]a Booktubeuse, Madame Bovary des temps modernes, attache généralement beaucoup plus d'importance aux personnages et à l'intrigue qu'à des considérations formelles comme le style ou l'écriture » (134). On assiste donc dans ces vidéos à la promotion d'une lecture à laquelle sont associées des attitudes d'empathie, d'identification et d'émotion, opposée en ceci à la lecture experte, analytique et distancée que théorisent les études sur la lecture et la réception et que prescrivent les programmes et pratiques scolaires, surtout à partir du lycée. La lecture empathique, souvent associée à la figure de Madame Bovary dans la critique littéraire, est en effet traditionnellement dévalorisée dans la culture littéraire et scolaire (Baudelot, Cartier et Détéz ; Daunay ; Renard).

Or, ce qui est particulièrement intéressant ici est la valorisation de ce mode de lecture associé à l'enfance ou la féminité (Baudry) par des jeunes filles qui, en assumant les émotions multiples suscitées par leurs lectures, font du texte légitime un texte qui émeut. Leur attitude face à l'œuvre se distingue en ceci du « travail émotionnel » (Hochschild) que l'on peut observer chez des lectrices lycéennes qui, lors d'un entretien ayant eu lieu dans le cadre scolaire, évoquent un classique comme *Madame Bovary* en adaptant l'expression des émotions qu'elles ont ressenties lors de leur lecture, le plus souvent l'ennui, pour les faire correspondre aux attentes scolaires en professant leur admiration pour le style de Flaubert (Marpeau). La lecture empathique se voit donc revalorisée par la popularité des BookTubeuses et par le caractère assumé de cette pratique, loin des attentes scolaires. On peut émettre l'hypothèse que l'internet, collaboratif et horizontal, favorise l'expression de l'intimité ou « l'extimité », pour reprendre les termes de Serge Tisseron, c'est-à-dire « le processus par lequel des fragments du soi intime sont proposés au regard d'autrui afin d'être validés » (84). Dans ce cadre-là, l'expression de soi est une pratique valorisée et légitime.

Les vidéos de BookTubeuses appartiennent d'ailleurs à la catégorie des productions numériques relevant de ce que Laurence Allard appelle la « culture expressive » dans un « bricolage esthétique-identitaire » qui permet tout à la fois l'expression et la construction d'une personnalité numérique « par l'intermédiaire d'un langage multimodal via des images, des textes et des sons le plus souvent recyclés » (Allard 2016, 63). Il découle de cette construction identitaire un montage spécifique : la BookTubeuse se met en scène devant sa bibliothèque, bien souvent dans sa chambre, entourées d'objets connotant l'intimité (miniatures, vêtements, etc.). Le texte semble improvisé, sous la forme d'une discussion à bâtons rompus. C'est ce qui fait écrire à Loïc Wiart que « [d]ans l'en-

semble, l'impression qui se dégage du visionnage [de ces vidéos] est celle d'une production artisanale qui mêle le jeu, l'humour et la critique d'humeur, avec plus ou moins de réussite selon les cas » (Wiar, s.d.).

La *persona* que se crée la BookTubeuse qui évoque des classiques est alors ambivalente. Il s'agit au premier abord de celle de l'amatrice, au double sens du terme : ces jeunes femmes revendiquent le fait de parler de leurs lectures par goût et se présentent comme des lectrices non professionnelles (Siguiet, 135-136). Un relevé des propos tenus sur leur propre parcours révèle toutefois que ces jeunes femmes ont fait des études de Lettres, à l'université ou en classe préparatoire. Elles sont en réalité plus expertes en littérature que d'autres lecteur·rice·s. La mise en scène de soi en lectrice empathique de textes classiques provoque donc une négociation des critères de la littérature légitime. Certes, les corpus proposés par ces lectrices dans leurs vidéos sur les classiques privilégient les romans, et notamment les romans réalistes et naturalistes, ce qui témoigne de l'influence des corpus scolaires sur le goût des lectrices. Mais la revalorisation du classique en texte qui procure du plaisir pousse plusieurs BookTubeuses à proposer une nouvelle définition du « classique », dans une logique de négociation de la légitimité littéraire. Ainsi, dans le TAG sur les classiques qui circule entre les BookTubeuses, la première question est « Qu'est-ce qu'un classique selon toi ? ». Pauline distingue le livre « daté » qui est une « référence » et qui est donc « étudié » et les « livres récents qui ont complètement bouleversé les codes au moment de leur sortie », en citant *Harry Potter* et *Le Seigneur des anneaux* ([Pinupapple&Books](#)). Elle ajoute toutefois que la définition est « très personnelle » et « subjective » et elle invite son public à donner son avis dans les commentaires de la vidéo. Les BookTubeuses ont donc conscience des codes savants tout en les mettant à distance par l'expression d'une subjectivité revendiquée comme légitime. C'est cette subjectivité qui disparaît en partie des chaînes de particuliers de vulgarisation scientifique sur la littérature, qui proposent de rendre le savoir littéraire accessible par l'humour.

Les chaînes de particuliers, entre vulgarisation et pédagogie

Le second type de vidéos analysées sur YouTube appartient aux cinq chaînes Boîte à Lettres, L'Homme Littéraire, Le Marque-Page, Mediaclasse et Miss Book. Il est plus difficile d'établir un profil des vidéastes de ces chaînes dans la mesure où la personnalité de ces dernier·e·s est beaucoup moins mise en avant que dans les BookTubes : la vie privée de leurs créateur·rice·s n'est pas évoquée dans les vidéos et il arrive que le ou la vidéaste n'apparaisse pas à l'écran. On remarque cependant que les créateur·rice·s des chaînes étudiées sont de genre masculin et féminin avec de plus grands écarts d'âge que dans les vidéos de BookTube.

La vulgarisation littéraire est l'objectif principal de ces productions. Ainsi, la chaîne L'Homme littéraire se présente comme

une émission littéraire de vulgarisation proposée sur Youtube, consacrée à de grands thèmes littéraires et dont l'objectif est de diffuser au plus grand nombre - et le plus simplement possible - une culture littéraire, des savoirs précis sur le monde des livres, et expliciter son histoire. ([L'Homme littéraire](#))

De même, la chaîne Boîte à Lettres est présentée ainsi : « Il est temps que la Littérature se dépoussière ! Cette émission essaye donc de proposer un contenu accessible et décomplexé » ([Boîte à Lettres](#)). La mise à portée de tou-te-s d'un savoir littéraire est donc une revendication centrale dans ce type de vidéo, comme l'indique le présentateur de Médiaclasses quand il met l'accent dans sa vidéo de présentation sur l'accessibilité de sa chaîne : « le but de Médiaclasses est de rendre accessible n'importe quel ouvrage » ([Médiaclasses](#)).

Contrairement aux titres évoqués dans les productions de BookTubuses, les corpus proposés ici appartiennent donc à la littérature légitime, comme en attestent d'ailleurs les noms de chaînes qui mettent moins l'accent sur l'objet-livre ou l'acte de lire que sur la dimension littéraire ou scolaire des contenus, en lien avec l'histoire littéraire. Ainsi, la présentatrice de la chaîne Boîte à Lettres aborde *Les Liaisons dangereuses* à travers la vie de son auteur Choderlos de Laclos. Elle décrit le genre du roman, épistolaire, le rattachant au désir de Laclos de faire comme Rousseau dont *Julie ou la Nouvelle Héloïse* avait été un succès. L'œuvre est donc présentée comme le résultat d'une intention d'auteur dont la présentatrice nous livre les ressorts : « Laclos se voulait moralisateur, il voulait à travers son livre dénoncer les pratiques de son époque » ([Boîte à Lettres](#)).

La dimension vulgarisatrice de ces productions se double parfois d'un objectif pédagogique pour certaines chaînes comme Miss Book qui propose des vidéos sur les œuvres au programme du baccalauréat de première ou Médiaclasses, qui s'adresse « aux passionnés de littérature, aux bacheliers, prépas littéraires, étudiants en Lettres Modernes, ceux qui préparent le CAPES ou l'Agreg, et bien sûr aux professeurs de Lettres qui utilisent mes vidéos comme outil pédagogique » ([Médiaclasses](#)). Ces chaînes ne se présentent pour autant pas comme des productions de professionnel-le-s de la littérature.

Pour faire passer des contenus légitimes, les vidéastes font preuve de ce que Marine Siguié appelle une « créativité assumée » (140). L'humour est un des aspects les plus revendiqués de ces productions. Ainsi, Le Marque-Page est présenté comme « offr[ant] un un contenu large, le tout avec humour ». L'humour est aussi la marque de fabrique de la chaîne Miss Book, qui se définit comme « la première chaîne qui mêle humour et critique littéraire 92.0 ! » et

reprend comme un leitmotiv le slogan suivant, parodie d'une chanson de variété française : « tu vas avoir le book, coco » ([Miss Book](#)). Les vidéos de Miss Book alternent entre résumé du texte, saynètes avec accessoires et apartés humoristiques. La vidéo sur *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette commence par exemple par une mise en scène de la présentatrice au téléphone, éventail à la main et couronne de fleurs dans les cheveux, dont la conversation démarre ainsi « : « Ouais... J'ai vu le duc de Guise au bal de la cour. Il est pas mal avec sa petite barbichette, hein ? Mais il avait son carrosse en double file, alors j'ai pas eu le temps de valser avec lui » ([Miss Book](#)). De même, la chaîne Le Marque-page propose des animations dessinées en 2D avec des commentaires écrits, sur fond de voix-off masculine. Un personnage masculin, sans doute avatar du vidéaste, revient dans toutes les vidéos et exprime une opinion personnelle sur les textes classiques, entre enthousiasme et ironie. Voici comment il évoque *Enfance* de Nathalie Sarraute :

Ma première rencontre avec le livre ne le mettait pas vraiment à son avantage. À une époque où j'avais déjà quelques préjugés sur l'autobiographie, je me suis retrouvé face à un professeur baigné de bonne volonté nous expliquant : « Aujourd'hui, nous allons étudier Nathalie Sarraute, à travers *Enfance* de Nathalie Sarraute où Nathalie Sarraute discute avec elle-même, Nathalie Sarraute, sur l'enfance de Nathalie Sarraute ». Je me suis alors préparé au pire [...]. Et en fait, ben, c'était pas si mauvais. ([Le Marque-Page](#))

Ce type de commentaires irrévérencieux parsème les vidéos à visée vulgarisatrice, dont le niveau de langue utilisé est d'ailleurs souvent courant voire familier. Ces choix esthétiques instaurent donc un rapport ludique au texte canonique. Pour autant, cette dimension ludique est contrebalancée par une présentation sérieuse de l'oeuvre, entre résumé de l'intrigue et analyse de certains passages, voire du style de l'auteur·rice, et par un procédé illustratif qui rappelle celui des manuels scolaires, faisant notamment intervenir des photographies et portraits des auteur·rice·s, des peintures d'époque et des extraits de texte (Huynh). On voit bien comment ces chaînes sont à la croisée d'une approche subjective et émotive et d'une approche sérieuse pédagogique des textes littéraires.

Si le jeu avec le texte autorise une certaine irrévérence, la dimension patrimoniale des corpus choisis n'est pas discutée dans ces vidéos. La définition du classique ne fait pas l'objet d'une logique de négociation subjective, telle que je l'ai repérée dans les vidéos des BookTubeuses. Ainsi, dans la vidéo de présentation de *Mediaclass*, le présentateur affirme : « En fait, dans un grand classique, ce qui est le plus important et le plus intéressant, ce n'est pas le quoi, ce qui est raconté, mais le comment et le pourquoi, quelle est l'intention

profonde de l'auteur quand il écrit et comment fait-il passer cette intention. Le scénario en soi n'est qu'un support » ([Mediaclasse](#)). On retrouve ici la *doxa* scolaire, qui justifie une approche analytique, distancée et savante des textes, centrée non sur l'intrigue de l'œuvre mais sur son esthétique, loin de l'approche empathique de la lecture.

Comme je l'ai évoqué plus haut, le profil-type des vidéastes est moins généré que celui des BookTubeuses. La dimension expressive, ménagée par les apartés à tonalité humoristique dans lesquels s'exprime l'humeur du présentateur ou de la présentatrice, n'est pas totalement absente du propos, mais la personnalité du ou de la vidéaste s'efface, soit sous le montage par exemple dans *Le Marque-Page*, soit par la création d'un personnage comme dans *Miss Book*, soit par la revendication d'une personnalité d'érudit-e, par exemple dans *Mediaclasse*, dont le travail se rapproche à ce titre de celui des chaînes pédagogiques.

Par ailleurs, l'invitation à lire n'occupe pas la première place dans ces productions. Il ne s'agit pas d'inciter la personne qui regarde à lire l'œuvre en donnant un point de vue personnel sur cette dernière, tout en évitant de divulguer le contenu pour préserver le plaisir de lire, comme dans les vidéos des BookTubeuses, mais de donner des informations précises sur le texte. La vidéo peut donc précéder la lecture du texte, voire la remplacer. C'est ainsi que la chaîne *Boîte à Lettres* qui propose « des vidéos sur les "grandes oeuvres", sur ce qu'on appelle les "Classiques" mais aussi sur les grands auteurs de l'histoire littéraire française (et parfois d'ailleurs) » invite dans sa présentation le public à lire les textes après avoir vu la vidéo, mais en refusant toute prescription : « Ensuite, il ne tient qu'à vous de les lire :) » ([Boîte à Lettres](#)). De même, le présentateur de *Mediaclasse* affirme qu'« on profite bien mieux d'un grand classique quand on a les clés de lecture » (*Mediaclasse*). Il défend ici une vision heuristique du plaisir de lire, celui qui s'acquiert par l'étude de l'œuvre. Le plaisir n'est pas immédiat, véhiculé par une émotion première, comme dans les vidéos des BookTubeuses mais médié par l'apprentissage et le travail intellectuel. Entre rapport ludique et vision heuristique du plaisir lectoral, ce type de productions se caractérise donc par le souci de partager avec plus ou moins d'humour une érudition considérée comme le fonds commun de la culture littéraire française.

Les chaînes pédagogiques : la classe en ligne

Le dernier type de chaînes étudiées sont les chaînes collectives *Digischool* et *Les Bons Profs* qui font appel à des enseignant-e-s pour présenter des contenus scolaires, et notamment, en ce qui concerne la discipline Français, des œuvres

littéraires et des conseils méthodologiques. On peut y ajouter la chaîne de l'enseignante Amélie Vioux intitulée « Amélie – bac de français ». Ces productions ont donc une visée pédagogique explicite accolée à des objectifs commerciaux. Digischool se présente ainsi comme le « *leader* de l'éducation numérique en France, a pour vocation d'accompagner les 15-25 ans tout au long de leur scolarité sur leurs préoccupations majeures : réussite scolaire, recherche de formations, entrée dans la vie active, vie au quotidien ». On trouve dans ce texte le technolecte managérial contemporain : « *leader* », « accompagner », « réussite », « formations », « vie active », etc. La présentation de la chaîne est explicitement un argument de vente. Sur Les Bons Profs, c'est la profession des présentateur·rice·s qui est mise en avant comme gage de sérieux : « Retrouvez des centaines de rappels de cours et de méthodes pour le collège et le lycée présentés par des profs de l'Éducation nationale » ([Les Bons Profs](#)). Ces chaînes n'entrent donc pas dans la logique collaborative et de partage propre aux autres chaînes analysées. Ainsi, dans le bandeau de suggestions d'abonnement à d'autres chaînes, on ne trouve sur Les Bons Profs aucune suggestion hormis Les Bons Profs parents et sur Digischool une suggestion d'abonnement aux chaînes SuperBrevet, Superbac, etc. qui sont des chaînes appartenant au groupe Digischool. De même, Les Bons Profs et Amélie – Bac de Français renvoient dans leur présentation à leur site web. L'objectif est ici de récolter un maximum de vues et d'abonnements afin de créer un monopole.

Le montage des vidéos se construit donc autour d'une mise en scène pédagogique où le sérieux est gage de qualité. Les vidéos des chaînes scolaires incarnent de manière stylisée et presque stéréotypée un type d'enseignement centré sur la figure professorale. Ainsi, le décor privilégié de ces vidéos est un tableau à craie dans le cas des Bons Profs, ce qui connote la salle de classe traditionnelle, un écran placé derrière l'enseignant·e dans le cas de Digischool, ou encore une présentation de type PowerPoint dans le cas d'Amélie – Bac de français. La personnalité de l'intervenant·e s'efface derrière le cours : l'accent est mis sur l'élève à qui on s'adresse en le tutoyant ou sur le contenu du cours présenté de manière impersonnelle. L'enseignement est en apparence décomplexé, comme en témoigne le tutoiement ou encore le fait d'employer des abréviations typiques de l'environnement scolaire (« prof, « bac »). Sur Les Bons Profs par exemple, la présentatrice de la chaîne commence ainsi : « Félicitations ! Tu viens de découvrir la chaîne qui va sauver ta scolarité et tu n'es pas le premier » ([Les Bons Profs](#)). Les chaînes cherchent pourtant à opérer une forme de séduction moins par le partage émotionnel et humoristique que par leur dimension efficace et utile, notamment à travers des formats courts et synthétiques. C'est ainsi que se présentent les productions de Les Bons Profs : « Des

difficultés pour comprendre une notion ? Revoyez-la en quelques minutes. Les vidéos vont droit à l'essentiel, pas de blabla ! » ([Les Bons Profs](#)).

Le contenu des vidéos est donc centré sur l'acquisition de connaissances littéraires attendues par les programmes de français suivant une structure très claire (plan de cours, mots-clés). Certaines vidéos proposent des aides méthodologiques pour les exercices évalués lors du brevet des collèges et du baccalauréat, d'autres des points sur des notions littéraires comme un courant littéraire ou un genre et d'autres enfin une présentation d'une œuvre intégrale. Cette dernière est particulièrement codifiée dans les vidéos de Les Bons Profs. Le tableau présente toujours le nom de l'auteur·rice et de l'œuvre, la date, le genre, le mouvement, l'auteur, les moments-clés, les thèmes importants, une citation et un bonus qui correspond en fait à la présentation d'une adaptation de l'œuvre. C'est par exemple ce plan que l'enseignante adopte lors de son cours sur *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos. L'enseignante suit les étapes du tableau en les désignant du doigt, sa diction est lente et articulée et elle veille à définir chaque concept et notion en utilisant le tour présentatif « c'est » :

[Le roman] relève du genre épistolaire, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un roman par lettres. On a un échange de lettres qui présente une histoire fictive, une histoire romanesque. Le mouvement auquel ce roman se rattache, c'est le mouvement du libertinage de mœurs. Alors, le libertinage de mœurs, c'est une conception de l'existence qui incline à aller chercher son plaisir immédiat et à long terme, et donc à faire tout pour profiter de la vie le plus possible. C'est une conception de l'existence qui se développe au XVIII^e siècle et qui avait déjà connu des prémisses au XVII^e siècle. On oppose souvent le libertinage de mœurs au libertinage érudit [...]. ([Les Bons Profs](#))

On voit comment ces productions visent avant tout un public scolaire, en suivant de très près les programmes de l'Éducation Nationale.

La nature des productions observées permet donc d'établir une typologie de la médiation littéraire opérée par YouTube et ses acteur·rice·s, selon un continuum allant du plaisir de lire à l'utilité didactique, de l'expression de l'intimité à la revendication d'une impersonnalité professorale, de la critique littéraire comprise comme jugement de goût à la critique littéraire comprise comme un travail d'analyse. On peut alors s'interroger sur les usages pédagogiques que l'on peut faire de ces vidéos au regard des attentes scolaires.

Vers une utilisation pédagogique de YouTube

Les vidéos étudiées invitent à réfléchir sur l'utilisation de YouTube dans une démarche d'apprentissage avec les pairs. Sur YouTube, le collectif apparaît en effet comme « autorité instituante » (Siguier, 132). La mise en réseau des textes

procède d'une « sociabilité littéraire » telle qu'elle est définie par Jean-Marc Leveratto et Mary Leontsini :

- Ce sont des situations d'échange verbal.
- Ce sont des moments de loisir, c'est-à-dire des occasions d'éprouver du plaisir et de cultiver une certaine conduite esthétique en partageant une expérience des mêmes objets culturels.
- Ce sont des rapprochements volontaires entre des étrangers.
- Ces situations sont générées par la rencontre dans des lieux publics.
- Elles génèrent elles-mêmes des collectifs plus ou moins stabilisés et formalisés. (37)

Cet échange horizontal au cœur des réseaux de lecteur·rice·s peut être envisagé comme un héritage des salons (Wiaré 2014). Dans les vidéos de BookTubeuses et de particuliers, la logique du dialogue entre les lecteur·rice·s et leur public mais également entre créateur·rice·s favorise des interactions à tous les niveaux.

Par ailleurs, la créativité, l'humour et le ludisme dont ces productions font preuve rappellent le principe de circulation de l'information dans les salons mondains hérité de la rhétorique antique, « instruire et plaire » :

[C]es vidéos ont pour but d'agir par la parole sur autrui suivant le principe rhétorique du *placere et docere*. Plus précisément, on peut apparenter le BookTubing au régime épictictique, tel que développé par Aristote dans sa Rhétorique. (Depallens et Capt)

Ces productions témoignent donc d'une logique rhétorique de persuasion et de séduction.

Ainsi, la lecture du classique qui est toujours déjà une lecture en réseau en ceci qu'elle hérite d'un prédiscours sur le texte, une *praelectio* pour reprendre les termes d'Alain Viala (27), est ici remotivée dans les vidéos des deux premières catégories par une sociabilité horizontale, différente de celle de la culture légitime. Le principe de bienveillance et la profession d'une absence de hiérarchie entre les textes construisent un discours laudatif et subjectif qui redonne une place centrale au sujet-lecteur et à la lecture comme acte individuel. Le classique est présenté comme un texte comme un autre. Il tire sa valeur non plus seulement du discours scolaire et littéraire mais aussi de l'émotion qu'il procure dans le cas des vidéos de BookTubeuses ou de l'intérêt qu'il suscite dans celui des vidéos de vulgarisation.

On pourrait parler à ce titre d'une démocratisation du classique ou plus précisément d'un rééquilibrage démocratique opéré par le web face à l'héritage de la culture légitime dans le choix des corpus et la manière de les aborder. Même dans les vidéos imitant le modèle scolaire, on observe en effet une modification de la hiérarchie traditionnelle entre enseignant·e et élève, basée sur

l'autonomie du *viewer* qui peut quitter la vidéo à tout moment. On pourrait, dans la lignée des travaux de Michel Foucault, appeler ceci un « digipouvoir ». Le digipouvoir se manifeste par un geste physique et symbolique (*liker* par exemple) qui signale un refus ou une adhésion (un moyen de communication) qui provoque ou non une création de richesse. Le fonctionnement d'internet modifie donc en profondeur les relations de pouvoir de l'enseignement, centrées sur la figure de l'enseignant·e et de son savoir. On peut alors se demander comment transposer ce dispositif dans un cadre scolaire hiérarchisé.

Il semble que la vidéo sur YouTube peut être utilisée comme support du cours de français et de littérature, soit comme complément d'informations, soit comme activité pratique à proposer aux élèves et étudiant·e·s. Ce questionnement a d'ailleurs été mené par des chercheur·se·s en sciences de l'éducation qui voient dans la création par les élèves de vidéos de BookTube l'occasion de développer de multiples compétences, notamment orales (Depallens et Capt).

Par ailleurs, le visionnage de ces vidéos mène à percevoir de manière nette les difficultés et réticences produites par la lecture des classiques dans le contexte scolaire (les BookTubeuses évoquent souvent les difficultés face au « style » de l'auteur·rice ou à la longueur de l'œuvre). La visibilité que les réseaux sociaux donnent à la lecture juvénile met en exergue une tension entre plaisir de lire et prescription, que l'institution scolaire et littéraire ne peut ignorer. Proposer aux élèves et étudiant·e·s d'analyser et de créer des vidéos de ce type peut alors permettre d'encourager la réflexion et l'expression d'une subjectivité lectorale et d'une appropriation du texte, en explicitant le « textes d[e] lecteur » (Langlade) qui transparait dans ces productions, ce texte subjectif que chaque lecteur·rice crée « dans l'interaction féconde qu'est la lecture » (6) et qui selon Gérard Langlade, constitue « un matériau riche et relativement stable aux études littéraires et à la formation des lecteurs » (8).

Il semble cependant particulièrement important de développer une conscience critique face à ces objets culturels du quotidien, quand on cherche à « scolariser l'extrascolaire » pour reprendre les mots de Yves Reuter. Cela ne peut se faire que par la mise en place d'un enseignement métareflexif, qui explicite les attentes de la lecture scolaire et la différence entre cette lecture légitime et celle mise en avant dans les vidéos sur YouTube. L'exploitation sans recul de ces vidéos peut en effet mener au développement des « attitudes inopportunes » (Renard) chez des élèves et étudiant·e·s qui n'auraient pas conscience que la lecture empathique ou ludique mise en avant dans les vidéos de BookTubeuses et de vulgarisation est précisément celle qui sera évaluée négativement dans le cadre d'un exercice scolaire demandé lors du brevet ou du baccalauréat. C'est au prix de cette réflexion et explicitation des codes de la

lecture légitime que l'utilisation de vidéos YouTube peut offrir « des possibilités d'appropriation critique et de co-construction des savoirs » (Reuter, 22). Cette pratique extrascolaire change ainsi de statut :

de catégorie posée (et non construite) essentiellement comme outil d'information complémentaire du professeur sur les élèves [sic], elle tend à acquérir le statut d'outil heuristique permettant d'interroger aussi bien les élèves que le maître, les savoirs ou le fonctionnement pédagogique. (*ibid.*)

Car les vidéos des chaînes scolaires, pour être bien moins ludiques et démocratiques que les autres, restent celles qui reprennent au plus près les attentes scolaires, notamment pour les classes de lycée. La mise en avant récente de l'appropriation subjective des textes dans les programmes scolaires ne peut masquer le fait que c'est encore la lecture savante et analytique qui constitue le modèle dominant dans l'institution scolaire et universitaire. La dissertation, le commentaire composé et la synthèse de documents restent les exercices évalués au baccalauréat de français.

Conclusion

Les productions vidéographiques que j'ai étudiées peuvent être placées sur un continuum allant d'une démarche horizontale de partage entre pairs et amateur·rice·s de littérature à une démarche pédagogique verticale par les acteur·rice·s de l'enseignement. Le contenu mais aussi le montage de ces vidéos peut être décrit par rapport à ces objectifs. Cette typologie permet d'interroger les usages pédagogiques que l'on peut faire de ces vidéos, entre promotion du plaisir de lire, acquisition d'une culture générale et apprentissage de contenus et de méthodes scolaires.

L'exploitation de ces vidéos dans le cadre scolaire s'avèrera sans doute pertinente si l'enseignant·e propose à sa classe une réflexion sur le type de lecture promue dans ces productions, qu'il faudrait explicitement confronter aux attentes scolaires, entre recherche d'une appropriation subjective des textes et développement d'un regard analytique sur ces derniers.

L'étude des vidéos de lecteur·rice·s postées sur YouTube peut donc s'avérer très féconde pour la sociologie de la lecture (il serait intéressant à ce titre de dresser un profil socio-professionnel des créateur·rice·s de vidéos) mais aussi pour la sociologie de l'institution scolaire et littéraire en général. Elle permet de nourrir la compréhension des formes contemporaines de médiation littéraire et d'interroger les changements qu'opèrent les nouvelles technologies sur les normes et les pratiques de la transmission littéraire.

Notes

1. Source : Enquête Ipsos pour Lecture jeunesse, *Les 15-25 ans et les YouTubers scientifiques*, 22 janvier 2020.
2. Comme en témoigne la création du [CLEMI](#) (Centre pour L'Éducation aux Médias et à l'Information) adossé au réseau CANOPÉ.
3. J'élimine à ce titre volontairement l'étude d'un grand nombre de productions vidéographiques postées sur YouTube et qui abordent la littérature contemporaine et à succès, sur lesquelles portent notamment les travaux de Marine Siguier.
4. Parmi les chaînes francophones les plus populaires, on peut citer Margaud Liseuse, Les lectures de Nine ou encore Fairy Neverland. Une liste publiée récemment sur internet propose par ailleurs un Top 10 des booktubieuses les plus populaires ([influenzzz.fr](#)).

Ouvrages cités

- Laurence Allard, « La remix culture : une poïétique ordinaire du Web », dans Frédéric Kaplan et Nicolas Nova, *La culture internet des mèmes*, Lausanne, PPUR, 2016, 62-75.
- « YouTubeurs, l'âge du talent », [www.clemi.fr](#), 2018.
- Christian Baudelot, Marie Cartier et Christine Détrez, *Et pourtant, ils lisent*, Paris, Seuil, 1999.
- Marie Baudry, *Lectrices romanesques : Représentations et théories de la lecture au XIX^e et XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Bertrand Daunay, « La "lecture littéraire" : les risques d'une mystification », *Recherches*, 30, 1999, 29-59.
- Vanessa Depallens et Vincent Capt, « Le Booktubing, un genre épideictique favorable aux apprentissages disciplinaires multimodaux ? ». *Revue de recherches en littératie médiatique multimodale*, 10, 2019.
- Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Espace Nord/Références, 2005 [1978].
- Arlie Russel Hochschild, « Travail émotionnel, règles de sentiments et structure sociale », *Travailler*, 9, 2003, 19-49.
- Jeanne-Antide Huynh, « L'image dans des manuels de collège et de lycée : 1990-2006 », *Le Français aujourd'hui*, 161, 2008, 21-32.
- Gérard Langlade, « La lecture subjective est-elle soluble dans l'enseignement de la littérature ? », *Études de Lettres*, 1, 2014, 1-12.
- Jean-Marc Leveratto et Mary Leontsini, *Internet et la sociabilité littéraire*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2008.
- Anne-Claire Marpeau, *Emma entre les lignes : réceptions, lecteurs et lectrices de Madame Bovary de Flaubert*, thèse de doctorat en Littérature générale et comparée sous la direction de Henri Garric et André Lamontagne, École Normale Supérieure de Lyon – Université de Colombie-Britannique, 2019.
- Fanny Renard, *Les Lycéens et la lecture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- Yves Reuter, « La "prise en compte" des pratiques extrascolaires de lecture et d'écriture : problèmes et enjeux », *Repères, recherches en didactique du français langue maternelle*, 23, 2001, 9-31.
- Mathilde Rimaud, « Les booktubers vont-ils remplacer les critiques littéraires ? », *La Revue des médias*, 21 octobre 2015.

Marine Siguier, « Littératures populaires et sociabilités numériques : les best-seller sur YouTube », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 15, 2017, 130-142.
Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, 19, 1993, 11-31.
Louis Wiart, « Booktube : Les lecteurs font des vidéos », www.pilen.be, s.d.
— « Lecteurs, quels sont vos réseaux ? », *La Revue des médias*, 13 janvier 2014.
Serge Tisseron, « Intimité et extimité », *Communications*, 88, 2011, 83-91.

Vidéos citées

Boîte à Lettres, « [Rendez-vous avec : LACLOS \(1741-1803\)](#) », 25 juin 2016.
Justine (anciennement Fairy Neverland), « [Top 5 – Mes classiques préférés \(2014\) – Fairy Neverland](#) », 25 octobre 2014.
Lemon June, « [Le GROS tag 100% livres](#) », 6 avril 2016.
Pinupapple&Books, « [BOOK TAG spécial classiques](#) », 30 novembre 2016.
Le Marque-Page, « [LMP 23 : ENFANCE, Nathalie Sarraute](#) », 13 décembre 2017.
Les Bons Profs, « [Les Liaisons dangereuses, Choderlos de Laclos - Français - 1ère - Les Bons Profs](#) », 8 juin 2018.
Les Bons Profs, « [Présentation de la chaîne ;\) – Les Bons Profs](#) », 30 septembre 2019.
Mediaclasse, « [Comment bien réviser avec Mediaclasse ? \(FAQ\)](#) », 2 juillet 2017.
Miss Book, « [LA PRINCESSE DE CLEVES DE MADAME DE LAFAYETTE – MISS BOOK](#) », 15 octobre 2019.

Corpus intégral (chaînes)

[Amélie – Bac de Français](#)
[Boîte à Lettres](#)
[Digischool](#)
[Jeannot se livre](#)
[Justine \(anciennement Fairy Neverland\)](#)
[Lemon June](#)
[L'Homme Littéraire](#)
[Le Marque-Page](#)
[Les Bons Profs](#)
[Mediaclasse](#)
[Miss Book](#)
[Pinupapple&Books](#)
[Pikobooks](#) (chaîne effacée le 29 novembre 2020).
[Redbluemoon](#)
[The reading sisters](#)

Marie-Clémence Régnier

UN TEXTE UN JOUR : applications littéraires et blog dédiés en faveur de la médiation des classiques

RELIEF – *Revue électronique de littérature française* 14 (2), 2020, p. 133-149

DOI: doi.org/10.18352/relief.1097

ISSN: 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org

This article is published under a CC-BY 4.0 license

L'article étudie les médiations élaborées par l'application Un Texte Un Jour autour des classiques littéraires : il examine la manière dont les outils numériques organisent ces médiations autour du genre de l'anthologie. Les observations sont conduites à partir de l'analyse de sept applications, d'un blog, des réseaux sociaux, ainsi que de deux entretiens menés avec la fondatrice d'Un Texte Un Jour.

« Témoigner de l'intemporalité et de l'universalité de la littérature classique de façon innovante » : tel est le *credo* de Sarah Sauquet, professeure de lettres et cofondatrice, avec sa mère, Dominique, ingénieure en informatique, de [Un Texte Un Jour](#) (désormais noté « UTUJ »). Sous ce nom, décliné à la manière d'une marque, pas moins de sept applications pour téléphone et tablette, un blog, le tout relayé sur les réseaux sociaux. UTUJ rencontre un succès réel : l'application éponyme est l'une des applications littéraires les plus téléchargées dans l'App Store avec 40 téléchargements par jour en moyenne.¹

À partir d'outils d'analyse développés dans les études littéraires, sociologiques, historiques et des Sciences de l'Information et de la Communication autour de la constitution de la valeur et de la médiation multimodale et « triviale » (Jeanneret 2008a) du littéraire sur supports numériques, cet article étudie les différents modes de médiation employés par UTUJ. Il examine la manière dont les dispositifs numériques structurent ces médiations autour du genre de l'anthologie et de l'application dédiée, en plein essor dans le domaine du patrimoine (Frayssé). Morceaux choisis, citations, billets de blog, *posts* : UTUJ dessine en effet une constellation de textes brefs qui caractérisent les usages discursifs (Wrona) et la culture numérique (Doueihy) sur le Web, en particulier les applications reposant sur des formats concis.

Ainsi, nous nous demanderons si l'application littéraire numérique, parce qu'elle serait en phase avec les pratiques contemporaines de lecture et de consommation culturelle, est susceptible de favoriser, voire de renouveler, la transmission des classiques que l'on sait compliquée de nos jours (Fraisie 2011). Nos observations sont conduites à partir de l'analyse des applications, du blog et des réseaux sociaux, des commentaires attachés à leur réception, ainsi que de deux entretiens menés avec S. Sauquet. Plusieurs points saillants sont successivement abordés : la nature et la valeur du « classique » littéraire. On verra que ces outils, les pratiques et les discours qui les accompagnent se situent à la croisée de plusieurs mondes, particularité qui pose la question des autorités en charge de la médiation. La réflexion engagée sur le classique, réputé universel, abordera aussi la question des publics visés et des sociabilités constituées grâce à une remédiatisation numérique des outils de médiation du littéraire qui se veut innovante.

Un modèle anthologique

La genèse d'UTUJ se rapporte à un geste anthologique : à l'occasion d'une fête de famille, S. Sauquet offre à ses proches des anthologies personnalisées de classiques littéraires. Devant l'enthousiasme suscité et en raison de circonstances personnelles propices au développement de cette initiative, l'idée germe de créer une application fonctionnant sur ce principe. Par ailleurs, la situation du marché des applications Web s'avère elle aussi favorable à l'initiative puisqu'il n'existe guère d'équivalent pour ces textes, en dehors des bibliothèques numériques d'œuvres en version intégrale, sans discours d'escorte *ad hoc*, mis à part l'appareil critique des éditions concernées (Bélisle). Les applications d'UTUJ se démarquent aussi par l'envergure des corpus valorisés auprès d'un public large à première vue, quand quelques applications anthologiques promeuvent localement des textes relatifs à un territoire – comme par exemple [Bibliomobi](#), outil de médiation littéraire au sein de la Métropole lilloise – ou s'attachent uniquement aux genres sériels, tel que [rocambol.io](#). Enfin, du point de vue des droits – élément déterminant en matière de propriété intellectuelle – le choix des classiques permet de puiser les textes dans le domaine public et en ligne.²

Des applications et un blog à géométrie variable

À partir des deux premières applications, généralistes (Un Texte Un Jour, 2012, et [Un Mot Un Jour](#), 2017), l'offre s'est étoffée sans suivre de modèle économique ni stratégique véritable : Sarah et Dominique Sauquet travaillent à ces activités sur leur temps personnel sans réel investissement financier extérieur et les

recettes des téléchargements les aident à couvrir les dépenses de fonctionnement.³ [Un Texte Un Eros](#) date de 2014. Son utilisation traduit sa particularité : elle est consultée massivement l'été, saison où la sensualité s'exprime plus librement (!), et les jours fériés à l'occasion des grandes fêtes du calendrier au cours desquelles l'internaute dispose d'un long week-end. Les textes les plus licencieux séduisent quelques avertis, sans doute ravis d'appartenir à ce groupe confidentiel. *A contrario*, l'application [Un Poème Un jour](#) (2015), qu'on pourrait croire à tort plus élitiste en raison de la réputation dont jouit la poésie, attire des lecteurs de tous bords, gagnés par la renommée de géants parmi les classiques (Baudelaire, Rimbaud, *etc.*) : elle est téléchargée quotidiennement. Sans doute le format des textes poétiques, plus courts et plus denses que les textes de prose, contribue-t-il à ce succès. L'application [Un Texte Une Femme](#) a été lancée en mars 2020 à la faveur de la Journée internationale des droits des femmes et du vaste mouvement en faveur de la reconnaissance des femmes comme figures de pouvoir ; elle remporte un succès notable (1 à 2 téléchargements par jour, quelques pics).



Fig. 1. Mosaïque des classiques sur le blog, détail de untexteunjour.fr

On le voit, UTUJ met en œuvre une offre de médiation variée et conforme aux tendances qui animent la littérature et son « marché », le tout à un coût modique. Toutefois qu'attendre sur les moyen et long termes de la diversification thématique de ces applications ? Certes, la variété séduira toujours, mais ne s'agit-il pas d'une forme d'émiettement thématique du patrimoine formé par les classiques ? Du reste, ces thématiques ne ferment-elles pas quelque peu les textes sur eux-mêmes en les catégorisant ? En outre, les applications sont payantes et peuvent en dissuader plus d'un pour cette raison ; le blog, libre d'accès, constitue alors une alternative.

Si le blog, créé en 2016, a été conçu à l'origine comme un outil promotionnel des applications, il s'en est affranchi dans une certaine mesure : S. Sauquet y développe sa réflexion sur la médiation des classiques. En cela, le blog est bien une technologie et un territoire de mémoire, collective et personnelle (Escolin-Contensou). Là, S. Sauquet donne aussi libre cours à son penchant pour l'écriture, à la croisée des discours, des genres et des usages littéraires (Ugo ; Couleau et Hellégouarc'h). Il ne s'agit ni d'un site d'actualité, ni d'un blog de critique littéraire. La blogueuse y parle librement des thèmes abordés dans les classiques, des auteurs et des lieux qui les ont marqués. Elle y valorise aussi ceux qu'elle désigne, dans la section éponyme, par le mot-valise de « littéracteurs », autrement dit les médiateurs de la littérature.

Classiques scolaires, classiques populaires

« Littérature classique », « classique(s) », « grands textes » : autant de termes qui structurent la communication d'UTUJ. Ce flou relatif offre une liberté de manœuvre commode, *a fortiori* pour des supports numériques régulièrement enrichis, mis à jour et modifiés. Il permet aussi d'éviter un « effet épouvantail » que l'emploi de termes tels que « classiques » et « culture » – étroitement associé à celui de littérature (Guy) – provoque auprès de certains publics.⁴ Plus précisément, le terme employé revêt l'acception qu'a prise le substantif à la fin du XIX^e siècle (Fraisie 1997) pour renvoyer non plus de manière restrictive à la littérature du « siècle de Louis XIV », mais aux textes enseignés en classe (Viala ; Barthes 1984). Il s'agit de textes que les institutions scolaire et universitaire ont canonisés et qui composent une « bibliothèque patrimoniale » (Fraisie 2012) sur laquelle la « nation littéraire » française s'est forgée (Parkhurst-Ferguson ; Louichon).

De fait, l'application originelle Un Texte Un Jour répond à la volonté de la jeune enseignante en lettres de fournir aux lycéens un outil pratique et attrayant pour aborder les classiques en cours, pour réviser le bac et pour les inciter à lire les œuvres plus largement. De fait, le corpus de textes coïncide avec le programme des Épreuves anticipées du français pour le baccalauréat (EAF), à l'instar de l'application [A Text A Day](#) (2013) pour les épreuves d'anglais, consultée à 70 % en France.⁵ S'agit-il là de *digests* numériques des manuels et des anthologies papier ou [numériques](#) ? Quelle est leur valeur ajoutée ?

Un des éléments de réponse tient sans doute à la personnalisation du rapport aux classiques qu'induit le média application. Si les textes mentionnés font partie des palmarès scolaires actuels – rappelons néanmoins le caractère évolutif des classiques malgré le maintien de grands « champions » ! –, tous ne coïncident pas avec le canon institutionnel. S. Sauquet associe en effet à celui-ci

son propre panthéon selon une dynamique de fragmentation, reconfiguration et personnalisation propre aux appropriations contemporaines du patrimoine (Casemajor Loustau). La cohorte des écrivains des XVIII^e et XIX^e siècles occupe une place privilégiée dans ce panorama, avec une prédilection appuyée pour le genre romanesque et les textes du XIX^e siècle, conformément à un certain tropisme scolaire d'ailleurs.⁶ D'autres fonctionnalités permettent également à l'internaute de choisir cette fois *ses* favoris, de façonner *son* panthéon, et de le « partager » avec sa communauté (Doueihy). Le modèle anthologique proposé, parce qu'à géométrie variable, se prête ainsi aux appropriations personnelles, même si la voix de S. Sauquet reste prégnante. UTUJ propose d'ailleurs à ses utilisateurs de constituer des anthologies personnalisées à offrir. Mais à étendre ainsi le périmètre des classiques que chacun peut élire à son panthéon personnel à l'aune de ses propres critères, que reste-t-il de leur universalité et du canon ? Le développement d'UTUJ tente ainsi de concilier la normativité collective instituée avec la valorisation de l'expérience et du goût des individus, guidés par des influenceurs culturels divers.



Fig. 2. La fonctionnalité « favoris » d'Un Texte Un Jour.
Capture d'écran sur apps.apple.com

« Classique(s) populaire(s) », reconnus par la critique et appréciés d'un grand nombre de lecteurs, certains des auteurs valorisés dans les applications ne sont d'ailleurs pas « classicisés » au sens strict du terme ou ne le sont plus guère. Ils n'en constituent pas moins des références (re)connues et partagées, formant patrimoine, à l'instar de la Déclaration d'indépendance des États-Unis (qui figure dans A Text A Day). Sans doute est-ce l'une des raisons pour lesquelles les applications sont plébiscitées par un large public qui se retrouve dans cette culture commune que les institutions culturelles dédiées mais aussi les industries culturelles (chanson, cinéma, télévision) et les médias ancrent dans l'imaginaire collectif.⁷

L'ampleur du corpus couvert explique aussi l'attrait qu'exerce UTUJ auprès des lecteurs étrangers, en particulier dans les pays et régions francophones qui partagent un héritage linguistique, littéraire et culturel avec la métropole française et dans les pays francophiles. Quant aux Français de l'étranger, ils se plaindraient à penser à la « mère-patrie » autour d'un classique qui évoque un sentiment d'appartenance nationale lui aussi caractéristique de la définition du « grand texte ». À cet égard pourtant, l'application anglophone ouvre l'horizon aux classiques étrangers, de même que l'intérêt porté à des auteurs francophones (le Québécois Émile Nelligan, par exemple) témoigne d'un dépassement du canon métropolitain originel.

Profils de lecteurs

L'outil statistique développé par les plateformes de téléchargement fournit des données utiles pour esquisser les profils des internautes gagnés aux applications. D'après ces données, anonymes, UTUJ intéresse de façon croissante des amateurs de littérature en général, de classiques en particulier, désireux de se cultiver.⁸ Les applications constituent par conséquent des outils commodes pour parfaire une éducation déjà bien entamée à l'École et à la maison, et ce à moindre frais, pour le lecteur qui ne peut ou ne veut se contenter de parler sophistiquement des « classiques qu'il n'a jamais lus » (Bayard). Ce sont des lecteurs pour qui une bibliothèque patrimoniale littéraire constitue un capital culturel à faire prospérer, ceux-là même sans doute pour qui la culture repose sur le socle des classiques (Guy, 9-10). Le développement d'une des nouvelles fonctionnalités sur les applications va dans ce sens depuis septembre 2018 : l'internaute peut demander une aide à la rédaction de textes professionnels enrichis par des références littéraires. Aujourd'hui, le lectorat est composé à 70 % d'adultes, à 20 % d'étudiants, à 10 % de lycéens (Cheramy).

Plus précisément, on observe l'intérêt des jeunes actifs et citoyens pour les applications qu'ils consultent dans les transports ou à domicile.⁹ Le grand

nombre de connexions aux jeux au moment des repas (petit-déjeuner et déjeuner) est remarquable, tandis que le pic d'utilisation du dimanche midi suggère une utilisation familiale. C'est donc que la consultation des applications s'est ritualisée.¹⁰ D'ailleurs, des notifications ritualisent la réception du texte sur l'appareil personnel de l'utilisateur : le texte vient à lui qui l'attend quotidiennement.¹¹ Autre frange de la population séduite, les seniors, moins « gros lecteurs » que jadis (Donnat et Lévy), désireux de renouer avec des souvenirs de lecture, d'entretenir leur bonne forme intellectuelle et de transmettre un héritage culturel à leur progéniture.

Ces éléments soulèvent plusieurs questions : à vouloir suivre les pratiques et les usages contemporains de lecture (de consommation !) pour maintenir les classiques dans l'air du temps, ne risque-t-on pas d'opter pour des outils qui alimentent, qu'on le veuille ou non, la culture du zapping et un rapport accéléré au temps ? Ne doit-on pas craindre de réduire le temps de lecture suivant un rythme effréné, peu propice à l'esprit d'analyse et à la réflexion que la découverte des classiques pourrait précisément encourager d'après les vertus qu'on leur prête et qui expliquent justement leur canonisation ?

Partant, une ligne de fracture socio-culturelle ne se fait-elle pas jour entre lecteurs occasionnels et lecteurs assidus, entre les internautes qui se satisfont de ce zapping et ceux qui sont dotés d'un capital culturel, d'un esprit de curiosité et de réflexion, mais aussi ceux qui disposent de temps et qui veulent investir quelque temps et quelque argent pour découvrir les classiques sur leurs écrans, d'abord sous forme fragmentaire, ensuite en version intégrale (de plus en plus délaissée) ? À cet égard, l'emploi de l'expression « salon littéraire du XXI^e siècle » dans la communication d'UTUJ¹², souligne peut-être, malgré son ambition louable, le périmètre possiblement délimité du public concerné, acquis à la cause des classiques et formant une communauté autour de rituels plus ou moins discriminants (Lilti). Toujours est-il que certaines fonctionnalités des applications comme du blog ont trait à la « conversation » qui animent ces réunions. À commencer par le « salon » que tient en quelque sorte S. Sauquet sur son blog.

Par ailleurs, les rubriques « qui sommes-nous », « contacts » et les renvois aux réseaux sociaux établissent un dialogue entre les internautes et les cofondatrices Dominique et Sarah Sauquet. Les commentaires laissés par les utilisateurs, sur les réseaux sociaux, sur les plateformes de téléchargement et sur le blog, dessinent ainsi une communauté (Rebollar). Il ne semble pas néanmoins que les lecteurs-internautes se prêtent en masse au jeu du commentaire. La plateforme [Tipeee](#) affiche également un petit nombre de participants. Tout porte donc à croire que le choix du support numérique et les outils de mise en relation correspondants chez UTUJ ne bousculent pas radicalement la pratique

personnelle de lecture et les sociabilités associées, bien que l'interactivité soit encouragée (Bélisle, 19 sq.).

Le parti-pris du texte et de la sobriété

Les applications comme le blog affichent une énonciation éditoriale (Jeanneret et Souchier) sobre, pour ne pas dire austère, qui les rattache une fois encore au modèle scolaire.¹³ Les extraits littéraires s'affichent sur un écran dont la mise en page rappelle celle du manuel (Jeanneret 2008b) : titre du morceau choisi, nom d'auteur avec ses dates, introduction. Le ton est lui aussi empreint de sérieux. Or cela n'a pas toujours été le cas puisque, aux origines du blog, S. Sauquet le considérait comme un espace où parler de littérature de façon décalée.¹⁴ Mais les utilisateurs ont rapidement montré une préférence pour des articles plus sérieux.¹⁵

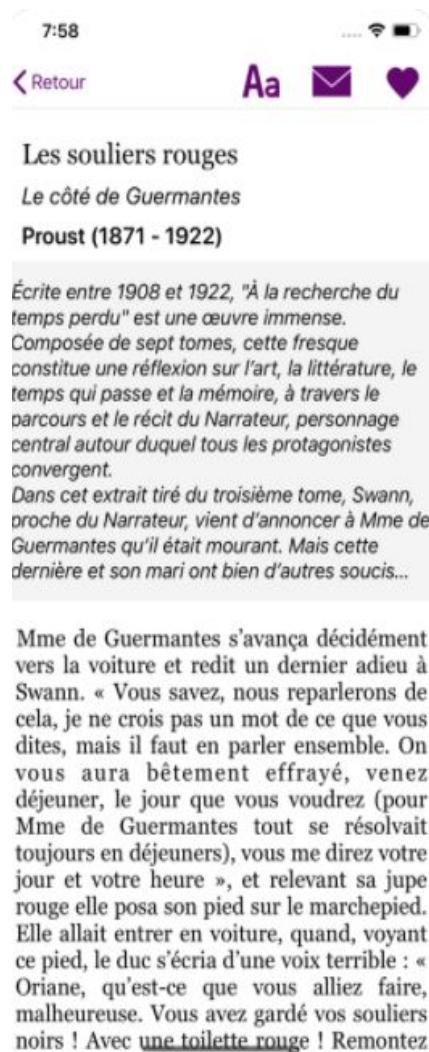


Fig. 3. Extrait de l'application Un Texte Un Jour.
Capture d'écran sur apps.apple.com

UTUJ adopte ainsi un parti-pris fondamentalement textuel qui fait de l'internaute et utilisateur un lecteur. Car le fragment, s'il est amputation, permet la célébration et facilite ainsi la transmission. Il est aussi familier de tous : l'École continue de le faire circuler, comme les anthologies qui fleurissent en librairie et sur la Toile. Le modèle anthologique est donc susceptible de plaire pour sa familiarité, pour l'exemplarité et la représentativité des morceaux choisis, leur variété et leur brièveté. Ces qualités assurent d'ailleurs le bon fonctionnement d'une application qui s'organise autour de textes courts appréhendés d'un coup d'œil sur l'écran.

Le modèle anthologique adopté n'en est pas moins classique : il repose sur les éléments structurels de l'histoire littéraire façonnée par Gustave Lanson et ses émules, éléments que l'École s'est réappropriés après l'ère structuraliste (Vaillant, 79 *sq.*). Il s'agit d'une histoire littéraire marquée par la figure des grands auteurs qui incarnent la littérature. On notera d'ailleurs l'intérêt porté aux visages des auteurs, comme dans les notices biographiques de dictionnaire, d'encyclopédie ou les manuels du secondaire. De fait, les chapeaux introductifs des extraits remettent en perspective l'œuvre et le passage correspondant dans la vie de l'auteur et dans le contexte de l'époque selon une approche lansonienne (Jey). Cette dernière conditionne aussi les *posts* sur les réseaux sociaux¹⁶ et la promotion des textes journaliers, lancés pour certains à l'occasion de dates-anniversaires conformément à des rituels commémoratifs, familiers des pratiques savantes (Régnier 2019), que relaient certains utilisateurs.¹⁷ En retour, cette filiation avec la tradition savante accroît l'autorité et la légitimité du discours de médiation. En ce sens, les applications n'innovent pas fondamentalement ; elles transposent dans une certaine mesure les codes du genre anthologique.

De même, UTUJ ne recourt pas aux adaptations audiovisuelles (à l'instar de [Lumni](#)) et icono-textuelles (la bande dessinée au premier chef), pas plus qu'il n'en produit (comme le [Boloss des Belles Lettres](#), par exemple). Clos sur lui-même, le système UTUJ n'utilise pas non plus d'hyperliens, parfois gênants pour la lecture il est vrai, qui renverraient à d'autres contenus ou d'autres supports.¹⁸ Enfin, UTUJ se démarque d'un parti-pris tourné essentiellement vers le jeu, lequel jouit des faveurs des médiateurs et des publics, comme l'illustre la pléthore de quiz disponibles sur le Web, dans les librairies et autres commerces. Ce faisant, on peut se demander si ce parti-pris textuel ne risque pas de maintenir à distance certains publics éloignés des classiques, de prime abord attirés par des formats interactifs avant d'en venir aux textes eux-mêmes.

Pour autant, UTUJ intègre des activités ludiques à ses activités, marquées du sceau de l'École, encore une fois, notamment avec les jeux du défi (réponse

à une question dont la solution est donnée le lendemain) et du portrait, particulièrement populaire (le portrait d'un auteur se dévoile à mesure que l'internaute répond correctement à des questions masquant son visage). De la sorte, l'application intègre un procédé de gamification favorable aux appropriations en tout genre (Robert et Ayerdi-Martin), même s'il reste sommaire comparé aux scénarios policiers sur fond de storytelling type *Cluedo*, ou à des expositions virtuelles aux allures de jeu vidéo (fantasy.bnf.fr).



Fig. 4. Jeu du portrait avec Maupassant.
Capture d'écran sur www.lexpress.fr

Consommer le classique

Certaines fonctionnalités des applications concourent à réintroduire un classement au sein du palmarès déjà constitué : des algorithmes déterminent en effet quels textes sont les plus lus et les plus appréciés, les deux catégories ne se recouvrant pas nécessairement d'ailleurs et étant très dépendantes de l'actualité médiatique d'UTUJ. De ce point de vue, l'offre de contrepartie proposée au « tipeur » (donateur sur la plateforme Tipeee) se distingue. Elle délaisse les classiques des applications pour sortir des sentiers battus et s'adresser aux *happy few* :

Pour chaque don et selon la somme versée, nous proposons de vous envoyer des citations et textes littéraires que nous voulons originaux, *hors des sentiers battus* et surtout absents de toutes nos plateformes. Vous pourrez ainsi, tout en nous aidant, vous constituer une anthologie personnelle et singulière. (Tipeee ; nous soulignons).

En dehors de ces recettes promotionnelles, le « classique » d'UTUJ répond aux valeurs qui lui sont communément attachées : universalité des thèmes abordés, intemporalité et permanence à travers les siècles (Viala). Le classique est aussi associé à une forme d'exigence intellectuelle et de qualité esthétique : les textes invitent à réfléchir et à faire un effort d'identification pour reconnaître notre réalité dans les situations qu'ils présentent.

Ainsi, UTUJ engage des actions de médiation qui désignent en creux la situation particulière des classiques dont la transmission ne s'impose plus avec la même évidence que par le passé (encore que) et pas avec la même (relative) facilité que les écrits contemporains. La médiation entreprise autour des classiques procède précisément de la volonté de conférer de la valeur au classique aux yeux de ceux pour qui il n'en a (plus) guère et de proposer un outil de valorisation susceptible de susciter quelque intérêt pour le texte en retour. S'il faut « dépolvériser » le canon – pour reprendre un élément de langage tiré de la communication d'UTUJ (Tipeee) et de sa réception (Charreau ; Duffé) – n'est-ce donc pas reconnaître implicitement qu'il n'est pas *si* intemporel que cela ? En outre, certains classiques sont réputés fastidieux par leur volume, quand l'estampille « lecture obligatoire » et le formatage académique des exercices correspondants ne rebutent pas les moins récalcitrants.

Pas de renoncement chez UTUJ donc, mais un pari qui peut en rebuter certains : sortir de l'œuvre intégrale d'une part, et du livre d'autre part (même des versions abrégées et simplifiées, *a fortiori* des manuels scolaires), car inhibants, au profit de fragments de texte commentés, de pratiques et d'outils de lecture commodes qui, parce qu'ils sont en phase avec les compétences et les usages technologiques contemporains (Bélisle, 29 ; Fraisse 2012) conféreraient *automatiquement* quelque intérêt aux contenus véhiculés et faciliteraient leur transmission, notamment auprès des jeunes (Frayssé, § 23). On peut néanmoins se demander si l'attrait associé à ces outils numériques est suffisamment durable et fort pour séduire les internautes, sans compter l'obsolescence qui guette.

Dans tous les cas, UTUJ entend remédier aux idées préconçues grâce au choix de textes universellement évocateurs qui auraient encore quelque chose à dire à chacun d'entre nous. Mais ce sont là des représentations construites autour du classique auxquelles une certaine éducation accoutume, comme en témoigne le commentaire d'une utilisatrice pour qui les activités d'UTUJ sont d'« utilité publique ».¹⁹ Le blog rend compte de cet aspect des choses dans l'onglet « Classiques mais modernes » : les billets sont adressés en particulier aux *parents* des jeunes internautes.²⁰

Mais il est un autre angle par lequel UTUJ peut capter l'attention des internautes qui ne se reconnaîtraient pas dans cette voie. La rubrique évoquée

précédemment fait la part belle aux lieux littéraires (bibliothèques, maisons-musées, *etc.*) que l'enseignante apprécie, mais aussi aux lieux dont les responsables ont sollicité auprès d'elle un coup de pouce promotionnel.²¹ Le blog s'inscrit de fait dans la « communication d'influence » (Faillet) : sous couvert de parler de la manière dont les marques valorisent les classiques, le blog en assure la publicité. Le blog traite, par exemple, des créations parfumées d'Alice Biguine pour la marque « Jardins d'écrivains » ou des activités déployées par la société des hôtels littéraires, partenaire d'UTUJ.²² Ces deux marques ont en commun d'inscrire leur activité lucrative dans le commerce de la valorisation du patrimoine littéraire sous la forme d'objets et de lieux dérivés dont la raison d'être tient à l'exploitation communicationnelle de valeurs, de pratiques et de discours associés à la littérature (Wrona et Thérenty). Ce faisant, elles participent de l'« esthétisation du monde » que le capitalisme artiste déploie autour de la littérature notamment (Lipovetski et Serroy). Toutefois, si l'intégration de la littérature au capitalisme artiste est largement répandue, elle est particulièrement observable parmi les citoyens dont le capital culturel se marie au capital économique et social. Par conséquent, le blog désigne en creux une autre catégorie d'utilisateurs qui ne recouvre pas nécessairement le public scolaire et familial déjà évoqué. L'interprétation des statistiques de fréquentation des applications va dans ce sens, ainsi que le nombre d'utilisateurs assidus aux *posts* figurant sur Twitter et Instagram que l'on sait familiers des jeunes et des jeunes actifs.²³

La présence et la promotion de ces enseignes sur le blog n'étonne donc pas au vu de l'identité des publics. En outre, la médiation entreprise se revendique de l'hybridité des discours, des genres, des usages et des mondes qu'elle met en relation en dépassant les limites entre les institutions scolaires et culturelles, et entre le monde marchand et le secteur associatif. La participation de S. Sauquet, invitée aux conférences [TEDxWomen](#) et à celles de l'association [Diversidays](#), est révélatrice de ce positionnement, à la croisée de mondes (Tramuta), encore assez rétifs les uns vis-à-vis des autres.

La rencontre des « littéracteurs »

De fait, l'École ne s'est pas approprié officiellement les outils d'UTUJ malgré une rencontre ministérielle et plusieurs invitations à des tables-rondes ou des numéros de revues (Boublil et Crinon). Serait-ce pour défendre la lecture sur (livre) papier et celle de l'œuvre intégrale ? Les choses ont bien évolué (tableau, manuel, livres numériques) malgré de nombreuses réticences (Bihoux et Mauvilly). Sans doute l'institution scolaire préfère-t-elle les outils homologués par les institutions culturelles publiques consacrées, en dehors des circuits

commerciaux. Les activités numériques de S. Sauquet rendent compte dans tous les cas de la remise en cause du monopole des autorités traditionnelles et institutionnelles sur la médiation et l'action culturelles.

C'est sans doute la raison pour laquelle certaines de ces institutions s'ouvrent justement à ces « littéracteurs » dans un souci de renouvellement et d'étoffement de leur offre numérique : par exemple, Gallica a confié à S. Sauquet la rédaction de billets de blog et la constitution d'anthologies d'hyperliens renvoyant à des œuvres intégrales sur son site.²⁴ Ceux-ci alimentent une section « Été apprenant », en phase avec l'essor de l'enseignement à distance au temps du COVID-19. Par cette initiative, Gallica met à profit le savoir-faire anthologique de S. Sauquet, sa légitimité d'enseignante et sa réputation sur Internet, pour promouvoir les fonds de la bibliothèque numérique à l'adresse des lycéens et d'étudiants en CPGE.

Aujourd'hui, la co-fondatrice d'UTUJ enseigne toujours. Mais, forte du succès des applications dont elle a rédigé les discours d'escorte et lectrice portée à l'écriture depuis l'enfance, S. Sauquet publie des livres imprimés qui assurent la pérennité de son travail face au risque d'obsolescence des technologies.²⁵ Les applications et le blog ont certainement conféré un statut et une légitimité d'auteur supplémentaire à la médiatrice auprès de la critique et des maisons d'édition parisiennes : c'est que l'imprimé continue de jouir d'une aura auprès des auteurs, des éditeurs comme d'une partie du lectorat attachée au support papier. En retour, les maisons d'édition grand public bénéficient d'un coup de projecteur : « Folio classique », par exemple, est partenaire de l'application Un Texte Une Femme. Après deux ouvrages sur la rencontre amoureuse et sur les prénoms empruntés aux héros littéraires, S. Sauquet s'apprête pour sa part à faire paraître des anthologies thématiques, décidément reines, et un volume qui transpose l'application-mère dans un titre évoquant malicieusement Jules Verne : *Un texte Un jour. Traverser la littérature en 365 jours*.²⁶ L'anthologie, moyen de locomotion express pour parcourir l'immensité d'un territoire littéraire miniaturisé ?

Conclusion

Le modèle anthologique d'UTUJ accompagne les appropriations des classiques qu'il encourage au niveau individuel. On assiste ainsi à un déplacement de la fonction canonisante de l'anthologie vers des modes de consommation littéraires et paralittéraires où chacun puise à son goût et fait son marché dans le magasin patrimonial. Dans le même temps, la prise en charge auctoriale et éditoriale des médiations par S. Sauquet, *via* un discours d'escorte et un fonctionnement systémique, s'efforce d'encadrer la médiation des classiques en

fournissant aux internautes des repères stables, d'autant plus légitimes qu'ils sont établis par une enseignante, incarnation de l'autorité scolaire, mais en dehors du cadre inhibant de la classe et du livre. Les médiations proposées par UTUJ offrent ainsi une bibliothèque littéraire à géométrie variable qui diffère de nombreux outils numériques, davantage ouverts sur les ressources externes interconnectées (Soumagnac) et sur l'interactivité du Web 2.0 (Fenniche).

Voilà donc un « *nouveau* Lagarde et Michard, version légère et digitale »²⁷ qui s'inscrit à la croisée de formes de médiation et de discours traditionnelles et actuelles, qui se sont développées autour de la littérature datant des années 2000-2010. L'originalité du projet tient enfin à l'intérêt manifesté envers d'autres « littéracteurs » et les applications qu'il dote de valeurs pédagogiques, récréatives, sociales et de personnalisation, lesquelles maintiennent la visibilité des classiques sur le Web.

De façon générale, l'expérience conduite chez UTUJ témoigne de ce que le « grand texte » doit peut-être sa survie auprès d'un vaste public à des mécanismes de transmission en dehors du livre qui reposent sur sa fragmentation, sa miniaturisation (morceau choisi, extrait, citation, « mot »), sa mise en série anthologique aux côtés d'adaptations multimédia, autant d'appropriations conformes aux pratiques culturelles contemporaines, notamment à la culture numérique. Pour être encore « assimilable », le classique serait-il donc voué à être dégraissé dans autant de *reader's digests* qui, au mieux, donnerait rapidement accès à la « substantifique moëlle » (Rabelais), au pire un avant-goût ?

Notes

1. Les chiffres ont été communiqués par S. Sauquet, 3 septembre 2020, à partir des données disponibles sur les plateformes de téléchargement des applications.
2. « La littérature par les femmes : Sarah et Dominique Sauquet », gallica.bnf.fr, 7 mars 2020.
3. Ces données et les suivantes sont tirées d'un entretien avec S. Sauquet (3 septembre 2020), et des informations fournies par les plateformes de téléchargement. Le co-financement sur Tipeee est marginal.
4. Voir par exemple « Connaître ses classiques », lesjolismotsdeclem.com, 29 janvier 2020 ; *Étude sur la représentation culturelle – Rapport d'étude qualitative*, modernisation.gouv.fr, mars 2016, 12 sq.
5. Entretien avec S. Sauquet, 3 septembre 2020.
6. Voir les programmes du Lycée général et technologique sur eduscol.education.fr.
7. On notera à cet égard que le nom Un Texte Un jour rappelle l'émission de télévision *Un livre, un jour*, présentée à l'origine par Olivier Barrot.
8. D'après les commentaires des internautes sur les sites de téléchargement.

9. Voir le commentaire de l'utilisatrice maariionpr sur apps.apple.com, 6 septembre 2018 : « Idéal [...] en attendant son bus ou entre deux métros. ».
10. Voir le commentaire de l'utilisateur fouchardphotographe sur apps.apple.com, 9 septembre 2020.
11. Emmanuel Souchier et Yves Jeanneret, « Médias informatisés et énonciation éditoriale », intervention au colloque « Les écritures d'écran. Histoire, pratiques et espaces sur le Web », du 18 au 19 mai 2005, Université d'Aix-en-Provence, cités par Saemmer, 65.
12. « Notre nouvelle application Un texte Une femme », untexteunjour.fr, 3 mars 2020. Voir aussi Rebollar.
13. Voir le commentaire de l'utilisateur SergeFfffffffffffffffff sur apps.apple.com, 21 septembre 2013.
14. « De "Grand Corps Pensant" à "Grand Corps Nasal" : les slameurs de la littérature classique », untexteunjour.fr, 26 septembre 2016.
15. Entretien avec Sarah Sauquet, 8 septembre 2020.
16. Par exemple : « Connaissez-vous Juliette Adam [...] qui était [sic] née le 4 octobre 1836 ? » www.facebook.com, 4 octobre 2020.
17. Voir le commentaire de l'utilisatrice ProfEmma sur apps.apple.com, 30 août 2020.
18. Encore convient-il de noter les réticences de nombreux étudiants vis-à-vis de la lecture numérique de textes *in extenso* et des hyperliens, jugés gênants (Saemmer).
19. Voir le commentaire de l'utilisateur Tarass Boulba sur apps.apple.com, 29 février 2020.
20. Voir par exemple « Quels classiques pour vos enfants ? *Les quatre filles du docteur March* de Louisa May Alcott », untexteunjour.fr, 19 avril 2020.
21. « Si Nohant-Vic m'était contée : la maison de George Sand », untexteunjour.fr, 17 août 2020.
22. « Les jardins d'écrivains d'Anaïs Biguine », untexteunjour.fr, 24 octobre 2016 ; « Du château des cœurs perdus à la félicité retrouvée : L'Hôtel littéraire Gustave Flaubert », untexteunjour.fr, 2 janvier 2017.
23. Voir Allison Gauss, « INFOGRAPHIC: Social Media Demographics By the Numbers », www.classy.org, s.d. ; « L'Année Internet 2019 », www.mediametrie.fr, 20 février 2020.
24. Sarah Sauquet, « 50 classiques à télécharger pour la classe prépa », gallica.bnf.fr, 11 juin 2020.
25. « Autrui, l'engagement, l'espace : 3 nouveaux livres avec Librisphaera », untexteunjour.fr, 23 août 2020.
26. « Du digital au papier : Un texte Un jour, le livre ! » untexteunjour.fr, 27 octobre 2020.
27. Vidéo : « Comment présenter Un texte un jour en un SLAM de 5 min top chrono ? » www.facebook.com, 25 septembre 2016.

Ouvrages cités

- Étude sur la représentation culturelle – Rapport d'étude qualitative*, modernisation.gouv.fr, mars 2016.
- Jan Baetens, *Adaptation et bande dessinée. Éloge de la fidélité*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2020.
- Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977.
- « Réflexion sur un manuel » dans *Le Bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, 49.

- Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.
- Claire Bélisle (dir.), *Lire dans un monde numérique*, Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2011.
- Philippe Bihouix et Karine Mauvilly, *Le désastre de l'école numérique : plaider pour une école sans écrans*, Paris, Seuil, 2016.
- Yaël Boublil et Jacques Crinon (dir.), « Un texte, un jour par Sarah Sauquet », *Les Cahiers pédagogiques*, hors-série « Littérature et numérique », 42, mars 2016, 67-68.
- Soledad Bravi et Pascale Frey, *Avez-vous lu les classiques de la littérature*, 2 t. Paris, Rue de Sèvres, 2018 et 2019.
- Nathalie Casemajor Loustau, « Diversifier les figures du public : l'appropriation du patrimoine culturel sur le Web », *Communication*, 29:2, 2012.
- Marion Charreau, « "La première fois que Bérénice vit Aurélien, elle le trouva franchement con" – Sarah Sauquet dépoussière les classiques », territoiresdeslangues.com, 7 mai 2017.
- Jean Cheramy, « Un Texte Un Jour, l'application qui permet de (re)découvrir les classiques », www.lettresnumeriques.be, 9 novembre 2018.
- Christèle Couleau et Pascale Hellégouarc'h (dir.), « Les blogs : écritures d'un nouveau genre ? », numéro spécial d'*Itinéraires*, 2, 2010.
- Olivier Donnat et Florence Lévy, « Approche générationnelle des pratiques culturelles et médiatiques », *Culture prospective*, 3:3, 2007, 1-31.
- Milad Doueïhi, *Pour un humanisme numérique*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.
- Julien Duffé, « VIDEO. À Paris, la prof 2.0 qui veut dépoussiérer les grands classiques littéraires », www.leparisien.fr, 31 mars 2017.
- Isabelle Escolin-Contensou, « Le blog, nouvel espace littéraire entre tradition et reterritorialisation », *Itinéraires*, 2, 2010, 13-22.
- Équipe Gallica, « La littérature par les femmes : Sarah et Dominique Sauquet », gallica.bnf.fr, 7 mars 2020.
- Victor Garcia, « Un texte, Un jour : l'application qui (re)donne le goût de lire », *L'Express*, 10 février 2014.
- Caroline Faillet, « La communication d'influence : être au cœur du parcours de l'internaute », *I2D – Information, données & documents*, 54:2, 2017, 39-40.
- Raja Fenniche, « Hyperlecture et culture du lien », dans Claire Bélisle (dir.), *Lire dans un monde numérique*, Villeurbanne : Presses de l'enssib, 2011, 164-178.
- Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997.
- « Enseignements littéraires et œuvres de référence : entre l'ancien et le nouveau », *Le français aujourd'hui*, 172, 2011, 11-24.
- « Lecture, littérature, apprentissages : les effets de la numérisation », *Le français aujourd'hui*, 178, 2012, 27-39.
- Patrick Fraysse, « La médiation numérique du patrimoine : quels savoirs au musée ? », *Distances et médiations des savoirs*, 12, 2015.
- Jean-Michel Guy, *Les représentations de la culture dans la population française*, Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2016.
- Yves Jeanneret, *Penser la trivialité t. 1 : la vie triviale des êtres culturels*, Paris, Éd. Hermès-Yves, coll. « Communication, médiation et construits sociaux », 2008a.
- « La page à l'écran : entre filiations et filières », dans Semir Badir et Nathalie Roelens (dir.), *Visible*, 3, numéro spécial « Intermédialité visuelle », 2008b, 153-172.

- Yves Jeanneret et Emmanuël Souchier, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », *Communication & langages*, 145, numéro spécial « L'empreinte de la technique dans le livre », 2005, 3-15.
- Martine Jey, « Gustave Lanson : De l'histoire littéraire à une histoire sociale de la littérature ? », *Le français aujourd'hui*, 145, 2004, 15-22.
- Antoine Lilti, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005.
- Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, coll. « Hors-série connaissance », 2013.
- Brigitte Louichon, « Le patrimoine littéraire : un enjeu de formation », *Tréma*, 43, 2015, 22-31.
- Priscilla Parkhurst-Ferguson, *La France, nation littéraire*, trad. Rossano Rosi, Bruxelles, Labor, 1991.
- François Rabelais, « Prologue de l'auteur », *Gargantua*, 1542, disponible sur renom.univ-tours.fr (version modernisée).
- Patrick Rebollar, *Les salons littéraires sont dans l'internet*, Paris, PUF, coll. « Écritures électroniques », 2002.
- Marie-Clémence Régnier, « Centenaires, jubilés, commémorations, "toasts" : les cortèges de la mémoire ». Introduction générale aux actes de la journée d'étude *Centenaires, jubilés, commémorations*, *Atelier du XIX^e siècle de la SERD*, 2019.
- « Valorisation du patrimoine littéraire dans les Hauts-de-France : tour d'horizon des routes littéraires et des dispositifs numériques », journée d'étude *Dynamiser la mémoire patrimoniale et territoriale. Patrimoine immatériel, mémoires et traditions des Hauts-de-France*, Arras, Université d'Artois, 18 février 2020. Actes à paraître.
- Thierry Robert et Claude Ayerdi-Martin, « La gamification de la médiation numérique : la conception de jeux en ligne spécialisés pour les bibliothèques », *Documentation et bibliothèques*, 58:2, 2012, 69-76.
- Alexandra Saemmer, « Le texte résiste-t-il à l'hypermédia ? », *Communication & langages*, 155, numéro spécial « L'écriture au risque du réseau », 2008, 63-79.
- Karel Soumagnac, « La construction de la médiation littéraire sur internet : vers un changement de paradigme des pratiques d'écriture », *Études de communication*, 31, 2008, 175-188.
- Lindsey Tramuta, *The New Parisienne, The Women and Ideas shaping Paris*, New York, Abrams, 2020.
- Ruiz Ugo, « Blogs d'écrivain et écrivains-blogueurs : Internet et l'hybridation de la littérature », *Communication & langages*, 198, 2018, 101-118.
- Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2017.
- Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Bulletin des bibliothèques de France*, 1, 1992, 6-15.
- Adeline Wrona, « Petites anthologies numériques : Facebook, ou la littérature en fragments partagés », dans *Les Formes brèves dans la littérature Web, Cahiers virtuels du Laboratoire NT2*, 9, 2017.
- Adeline Wrona et Marie-Ève Thérenty, *Objets insignes, objets infâmes de la littérature*, Paris, Édition des archives contemporaines, 2019.

Charlène Clonts

MÉDIATIONS POÉTIQUES À L'ÈRE DU CONFINEMENT :
Quelques exemples belges et français

RELIEF – Revue électronique de littérature française 14 (2), 2020, p. 150-167

DOI: doi.org/10.18352/relief.1094

ISSN: 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org

This article is published under a CC-BY 4.0 license

Cet article fait le bilan des propositions des acteurs de la poésie de langue française en Belgique et en France à l'ère du confinement. Il s'agit de mettre en évidence les orientations pragmatiques et documentaires de ces médiations poétiques, tout en s'interrogeant sur leur nouveauté et leurs modalités. On en souligne les processus, les adaptations et les fonctions dans les conditions très particulières où la vie sociale et l'activité économique sont en suspens.

La création poétique a souvent été liée à des situations de réclusion. La poésie mystique coïncide ainsi avec les lieux de réclusion volontaire comme dans les textes d'Hadewijch d'Anvers. La prison est aussi un lieu d'écriture imposé pour des poètes comme Théophile de Viau, Paul Pellisson, Sade ou André Chénier. Pour les poètes de la modernité, tels Paul Verlaine, Guillaume Apollinaire ou Fernand Dumont, l'incarcération apparaît comme un moteur de l'écriture. Les prisonniers des camps de concentration créent aussi des poèmes, à l'instar de Damien Sylvère. De nos jours, François Bon propose aux détenus une approche différente de la poésie lors d'ateliers de création. L'enfermement des poètes est en même temps celui des asiles et des hôpitaux psychiatriques, comme le montrent l'œuvre d'Antonin Artaud et la production poétique de Paul Éluard à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban, où se rend aussi Tristan Tzara (Mabin, 1-12). De manière métaphorique, l'écriture poétique est souvent associée à une bulle ou à un repli sur soi comme le signale Lauralie Chatelet (115-119) qui oppose le lieu de la réclusion à ceux de la déambulation dans l'œuvre d'Emil Cioran. De même, les écrivains voyageurs se détachent volontiers du monde social, comme Sylvain Tesson qui écrit des poèmes éphémères dans la neige sibérienne. De la sorte, l'enfermement métaphorique est généralement associé à son contraire et procède à des cohabitations oxymoriques (réclusion/élévation, enfermement/libération, fermeture/ouverture, déplacement/sédentarisation).

C'est dans cette lignée contrastée que s'inscrivent les œuvres poétiques apparues lors de la pandémie du COVID-19 qui a parfois créé des conditions proches de la réclusion, vécue comme un moment privilégié ou comme une épreuve. On étudiera à ce sujet le cas de la Belgique de langue française et celui de la France. L'article se restreint à ces zones géographiques pour trois raisons principales. Tout d'abord, le confinement général de la population française (17 mars – 11 mai 2020) et celui de la population belge (18 mars – 4 mai) sont issus de politiques strictes et inédites en réponse au risque sanitaire encouru par les populations. Les conditions de leur confinement se rapprochent suffisamment pour que l'on puisse considérer ensemble les créations issues des deux populations à ce moment donné. De plus, la comparaison entre les pratiques poétiques peut s'appuyer sur la proximité linguistique, mais aussi sur celle des circuits culturels qui ont de fortes similarités structurelles et opératoires. Recensé de manière systématique dans les publications journalistiques (radio, journal, télévision), institutionnelles, associatives et individuelles (blogs, vlogs, réseaux sociaux), le corpus d'étude est constitué de l'ensemble des pratiques poétiques présentées au public pendant la durée du confinement du printemps 2020 en France et en Belgique de langue française. C'est de cet ensemble que l'on tire les exemples les plus représentatifs des phénomènes exposés dans cet article. Si l'on considère cet objet d'étude de manière quantitative, la majeure partie des productions poétiques pendant la durée du confinement sont le fait d'initiatives individuelles. Ces dernières étant majoritaires, elles sont étudiées en premier lieu et de manière plus extensive. Sur la petite trentaine d'événements recensés pendant sept semaines et qui constituent le corpus, plus de la moitié d'entre eux ont été initiés par des anonymes ou des personnalités publiques. L'autre moitié est le fait de politiques institutionnelles et, dans une moindre mesure, d'initiatives associatives.

Il s'agit donc de s'interroger sur la nouveauté et les modalités des moyens de transmission de ce corpus d'événements poétiques, mais aussi d'en souligner les processus et les adaptations lorsque la vie sociale et l'activité économique sont en suspens. On cherche simultanément à questionner l'authenticité et la pertinence de la transmission poétique dans ce que l'on a régulièrement qualifié de 'nouveau monde', c'est-à-dire dans une situation historico-sociale exceptionnelle. Autrement dit, dans quelle mesure les acteurs de la médiation poétique mettent-ils à profit cette situation particulière ? Parviennent-ils à réinventer les modes de transmission poétique du XXI^e siècle ? Enfin, quelles tensions cette transmission poétique articule-t-elle et quelles fonctions sont ainsi octroyées à la poésie ? L'article en souligne donc les orientations pragmatiques, entendues comme « ce qui relie [un discours] aux circonstances particulières et immédiates

de sa production » (Lahire, 6). Il en signale les orientations documentaires, en ce qu'elles « [font] de chaque discours un document sur le monde, une ouverture sur la réalité sociale » (*ibid.*). Enfin, il met en évidence les aspects matériels et formels de la poésie, puisque les médiations et la matérialité entretiennent un lien étroit (Dirkx, 95), et il met en valeur leurs effets et les fonctions poétiques qui en découlent.

Tout d'abord, et très concrètement avec la fermeture provisoire des commerces dits non essentiels, des acteurs de la médiation poétique se sont trouvés dans l'embarras, financièrement et socialement. La littérature étant un « circuit d'échanges » muni d'un « appareil de transmission » (Escarpit, 5), la question principale, outre celle des ventes, est donc le maintien de la relation-clientèle. L'exemple des vidéos-lectures de [La Chouette Librairie](#) d'Hélène Woodhouse (Lille) souligne la réactivité et l'engagement personnel des librairies indépendantes, ainsi que l'apport qualitatif (comme le conseil et la possibilité de faire d'un lieu de vente un espace d'échanges à différents niveaux) qu'elles confèrent à la vente brute de livres. Parmi les librairies qui offrent des vidéos-lectures, celle-ci est l'une des rares à proposer de la poésie. Les textes lus peuvent être des poèmes ou des écrits de poètes contemporains comme Jacques Josse, même si le roman domine, ce qui reflète la réalité du marché de l'édition. Si la diffusion par la librairie est généralement considérée comme territoriale, cela devient moins vrai avec l'aide d'Internet qui élargit le circuit de distribution que les 'géants du numérique' concurrencent. Les lectures de la librairie lilloise ont pour but de réaffirmer sa place de conseillère dans la société, ce qui leur attribue une performativité sociale. Grâce aux médias numériques qui évoquent ce type d'initiatives, les lectures de libraires se placent sur le 'chemin' virtuel et quotidien du confiné, tout en refusant la standardisation démagogique.

De même, les éditeurs indépendants sont des acteurs de la médiation poétique en confinement. Ainsi, aux Éditions Maelström ReEvolution, David Giannoni (Bruxelles) enregistre les vidéos-lectures *Poésie d'au-delà du confinement*, des interviews de poètes et des réflexions personnelles, se rapprochant alors du vlog. L'éditeur met aussi en évidence la poésie traduite, souvent lue dans les deux langues, faisant de la médiation poétique un passe-muraille comme l'indique le titre de sa série, ainsi qu'une ouverture sur le monde et une quête de continuité. Ces pratiques de médiation insistent donc sur l'importance du « livre-compagnon » (Escarpit, 119) qui supprime temporairement le rapport de l'individu au confinement et reconstruit de nouvelles relations à son univers. Elles soulignent en même temps le déséquilibre et le rapport de forces qui existent entre l'individu, la crise du COVID-19 et sa gestion politique.

Ces rapports de force ont une visibilité médiatique. Parmi les personnalités publiques qui emploient le *medium* poétique, on trouve des artistes, des acteurs (cinéma, théâtre) et des hommes politiques. On peut légitimement s'interroger sur la gratuité de ces interventions : les uns tentant de pallier l'absence de grands rassemblements, les autres s'évertuant à conserver un lien de proximité avec la population. Cependant, le choix de la poésie comme *medium* de prédilection de la part d'acteurs du monde du spectacle (cinéma, théâtre, variété) et du domaine de la politique souligne la spécificité de ce genre littéraire dans des conditions particulièrement difficiles pour les personnalités publiques : la forme brève permet notamment une transmission fulgurante qui va de pair avec la numérisation des relations en confinement ; en outre, la poésie est étroitement liée depuis le XIX^e siècle à la parole politique ; enfin, elle porte encore en elle les traces des poèmes radiophoniques et des 'codes' poétiques employés par les Résistants pendant la Seconde Guerre mondiale (poèmes lancés depuis les avions ou utilisés comme déclencheurs, alertes, symboles).

Ainsi, l'emploi de la poésie à des fins politiques n'est pas nouvelle. La poésie dite engagée est d'ailleurs l'une des fonctions enseignées dans le secondaire, indiquant sa patrimonialisation. En confinement, la poésie engagée et réactualisée est mise en abyme dans le discours politique lui-même. Le sénateur communiste Éric Boquet (Nord) a ainsi posté chaque jour sur Facebook une lecture filmée. Les textes choisis, comme ceux de Louis Aragon ou d'André Breton, reflètent ses tendances politiques. L'homme politique explique cette sélection de textes de « la poésie de combat, d'humanisme » par leur « dimension politique au sens large » (Bidault). La condition partagée permet la résonance de l'engagement éthique chez le récepteur car il suscite des réactions concrètes (changement, générosité, indignation), ce qui rappelle l'injonction sartrienne de la nécessaire prise de conscience (Dirkx, 98-99). Outre ce versant lié aux formes d'écriture du XX^e siècle, le sénateur lit des poèmes plus canoniques recommandés par l'École (Jacques Prévert, Raymond Queneau, Jean de La Fontaine, etc.). Il évoque le désir de proposer une évasion et de donner du plaisir à son public (Bidault). On reconnaît les fondements d'une culture commune que le système éducatif établit en tant qu'assise collective, permettant l'appel au plus grand nombre. Cette culture commune n'est pas toujours celle de l'École car le sénateur lit des poèmes en patois, s'appuyant alors sur le régionalisme et s'éloignant de l'uniformisation des modèles institutionnels. Ce type de médiation qui se présente sous une forme didactique et compassionnelle, dont l'élection locale et l'idéologie sont aussi le moteur, reste toutefois rare.

À l'inverse, l'action des artistes et des comédiens compose la proportion la plus grande des actions individuelles (plus d'un tiers). Il s'agit d'interven-

tions 'académiques' de poésie-spectacle. Via YouTube et Dailymotion, [Thierry Hellin](#) lit un poème de Charles Ducal, [Marie-Paule Kumps](#) un texte de Milady Renoir et [Nicolas Buysse](#) un poème de Vincent Tholomé (Crousse). Tandis que ces derniers lisent des textes d'auteur(e)s contemporain(e)s, signalant la vitalité actuelle de la poésie, Fabrice Luchini propose quant à lui une 'révision des classiques'. Il publie sur Instagram ses lectures journalières des *Fables* de Jean de La Fontaine (Duplessi et Lellouche), comme le montre la [vidéo-lecture du texte « La Besace »](#). Les lectures s'accompagnent d'un paratexte (voix, geste) dans lequel Luchini évoque les raisons pour lesquelles il lit La Fontaine et dans lequel il propose son interprétation personnelle (quête du sens, mise en voix). Le comédien ne bénéficiant plus d'un rapport traditionnel à la scène, au jeu d'acteur et à la représentation de soi, la vidéo-lecture est un moyen détourné produisant des conditions proches de celles du plateau scénique. Le texte appris par cœur permet un face-à-face du spectateur et du lecteur, semblable à celui de l'épopée contée par l'aède. En même temps, le comédien installé dans son fauteuil crée des modalités d'écoute intimistes mimant le tête-à-tête ou la conversation informelle et faisant du public un *alter ego*. Si le comédien pédagogue souligne les aspects techniques (arrêt sur la lecture, répétition, mise en évidence de l'intonation et du rythme), cette posture de l'interprète se rapproche de l'échange, bien qu'il soit forcément tronqué en raison du décalage temporel entre le moment de la lecture et le moment de l'écoute. L'auditeur peut faire retour sur son expérience en écrivant un commentaire, même si cela atténue la simultanéité de la conversation. Les poèmes choisis le sont généralement pour leur lien avec le confinement et poussent à une réflexion sur cette expérience, comme avec la fable « Le Lièvre et les Grenouilles » :

Un Lièvre en son gîte songeait
(Car que faire en un gîte à moins que l'on ne songe ?) ;
Dans un profond ennui ce Lièvre se plongeait :
Cet animal est triste, et la crainte le ronge. [...]

Luchini établit un lien entre un animal peureux soudainement rassuré par le fait qu'il y ait plus peureux que lui, et les confinés (dont il fait partie) qui peuvent trouver du réconfort dans l'idée qu'ils ne sont pas seuls, dans la communauté des émotions vécues en confinement, et ce malgré les disparités. L'humour véhiculé par les *Fables* permet de se délester de l'angoisse et de combler les plages temporelles qui s'étirent pour les confinés en manque d'action.

Influencées par l'esthétique intermédiaire des arts plastiques depuis les années 1990 (Ruffel, 64-65) et liées à une demande plus globale du monde de la culture, les lectures des comédiens se mêlent à la musique qui participe à l'at-

tractivité de la poésie. L'acteur Pierre Richard lit ainsi des poèmes d'Andrée Chedid accompagné par le compositeur-interprète -M-. Le spectacle poético-musical *Andrée Chedid, l'anniversaire* est transmis sur Facebook, remplaçant une lecture-concert faite pour une salle à taille humaine. Contrairement à l'intervention de Fabrice Luchini, celle de Pierre Richard avec -M- est ouvertement signalée comme un spectacle musical dont on respecte les codes de retransmission : discours d'introduction, studio acoustique, salutations au public et à l'équipe technique, mise en scène du départ des artistes, générique de fin. Il s'agit pour ces personnalités de poursuivre leur travail, même de manière imparfaite, c'est-à-dire coupée du public. Si le spectacle a été interprété en direct la veille du confinement, la vidéo a été publiée sur YouTube pendant le confinement et rattachée au *hashtag* #ensemblealamaison, probablement mis en place par un réseau de promotion d'artistes. Celui-ci souligne à la fois la présence d'un *marketing* qui doit dès lors fonctionner en créant des contacts autres avec les spectateurs et en renouvelant les approches artistiques de la scène afin de survivre à l'interruption de tout événement de grande ampleur. Cette adaptation du médium s'accompagne d'une adaptation des discours, comme l'indique la présence du poème « L'Espérance » d'Andrée Chedid en générique de fin :

[...] J'enracine l'espérance
Dans le terreau du cœur
J'adopte toute l'espérance
En son esprit frondeur.

Le chanteur clôt le générique par la phrase « Prenez soin de vous. », souvent répétée lors des échanges numériques en pleine pandémie et restant un symbole discursif des inquiétudes individuelles et altruistes. Enfin, l'emploi d'un poème à la première personne du singulier tend à fondre le « je » poétique avec l'individu -M-, dans une filiation légitime puisqu'il est le petit-fils de la poète. Mais c'est aussi un « je » poétique dont le spectateur peut se saisir et qu'il peut faire sien, parant alors aux difficultés et à l'aphasie des grands désastres.

La transmission des lectures poétiques sur les réseaux sociaux pose la question du potentiel viral de la poésie, presque ironique en temps de confinement. Les réseaux sociaux parent à la suspension de ce temps de la transmission. Le modèle de l'exposition urbaine de Timotéo Sergoï sur la commune de Saint-Gilles (Bruxelles-Capitale) s'est trouvé complètement approprié à la situation. Le poète utilise depuis longtemps la technique des « mots décollés de la page » (Tison, 11') : il pratique la poésie hors du livre et les « mots ouverts » (25'40). Il placarde des poèmes autocollants sur les vitrines des commerçants et accroche des poèmes-affiches dans la ville selon un parcours topographique. En

réinvestissant l'espace public, sa poésie itinérante balise le quotidien des habitants de la commune, s'inscrivant alors dans ce que David Ruffel nomme « la poésie contextuelle » (64). Contrairement aux injonctions sanitaires quotidiennes, l'affiche poétique s'adresse à l'individu d'une façon non réglementaire. Les habitants animent leurs sorties par la quête des mots et en repèrent d'autres hors-parcours, le poète ayant aussi pratiqué « la désobéissance civile » (Tison, 8') en collant des textes-pirates, faisant de la poésie un *street art*. Les passants sont en quelque sorte interpellés, ce qui peut ralentir leur déplacement et les rendre plus attentifs aux détails de l'espace urbain, contrairement à l'effet produit par les annonces marchandes. Des anonymes affichent à leur tour des poèmes autocollants de Timotéo Sergoï (12') ; ils les recopient sur des objets qui circulent (comme une banane) ou sur du mobilier urbain (comme un poteau) (34'20). Ils « sème[nt] la poésie » (16'50) qui appartient à tous (17'50) en tous lieux. Elle est alors vue et lue par le voisinage, ce qui élabore une lecture partagée et simultanée, et ce qui confère à la poésie une fonction de socialisation. La Maison du Livre (Bruxelles) publie des photographies de ces œuvres sur [sa page Facebook](#) et participe de la sorte à une remédiation des poèmes *in situ* par le numérique. Cette poésie exposée est donc une poésie participative qui redouble la médiation à l'infini et qui trouble la relation habituelle à la poésie des recueils.



Figures 1 et 2. Timotéo Sergoï, balade poétique,
La Maison du Livre, Bruxelles, reprogrammée le 26 juillet 2020,
avec l'aimable autorisation du poète et de l'association © T. Sergoï.

Ce type de contagion poétique est aussi le fait d’anonymes, comme [Ronan Le Fur](#) qui décide d’accrocher un poème-pancarte au mobilier urbain pour recréer un lien social avec sa voisine à Plouguerneau (Finistère). La viralité du phénomène vient du fait qu’un anonyme lance une initiative individuelle humoristique, qu’il sait contraire aux règles d’urbanisme veillant à éviter l’affichage sauvage ; celle-ci est ensuite reprise par des voisins en réponse à son humour ; enfin, Christine Legal, directrice de la médiathèque, rejoint le mouvement dans un cadre familial et propose ensuite une balade poétique et une remédiation sur sa page Facebook professionnelle. L’initiative individuelle est donc relayée par le voisinage et par les acteurs locaux de la médiation culturelle.

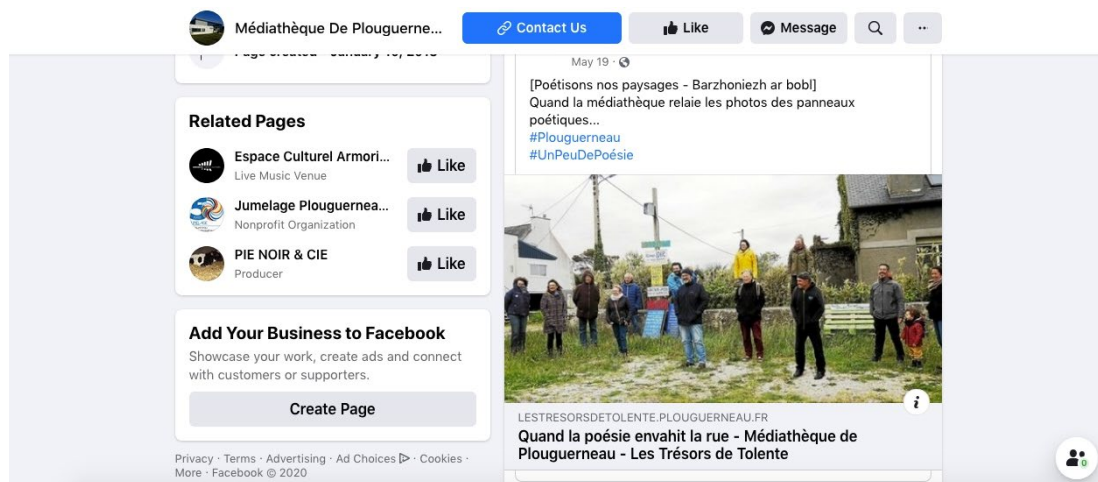
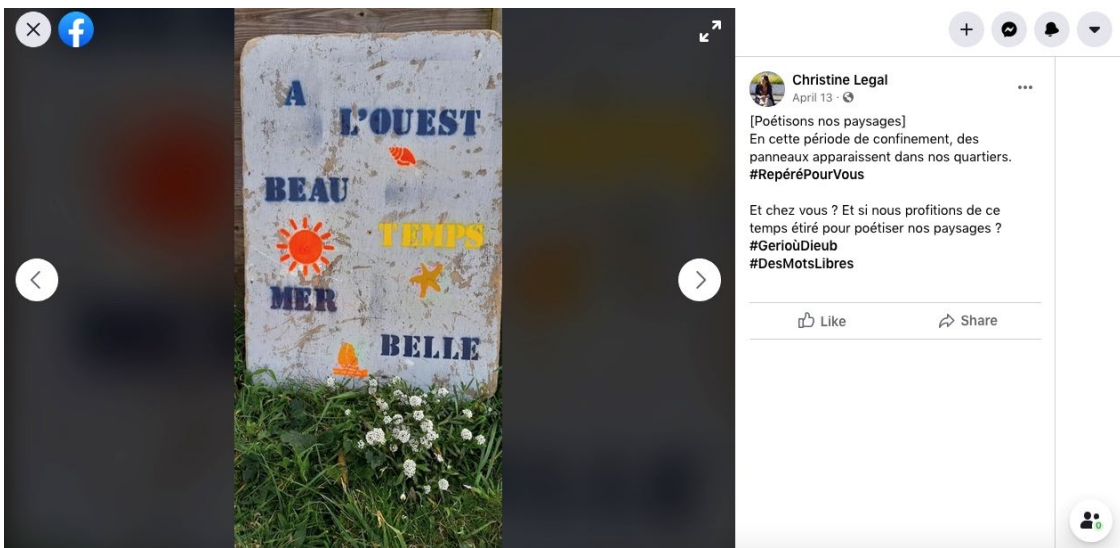
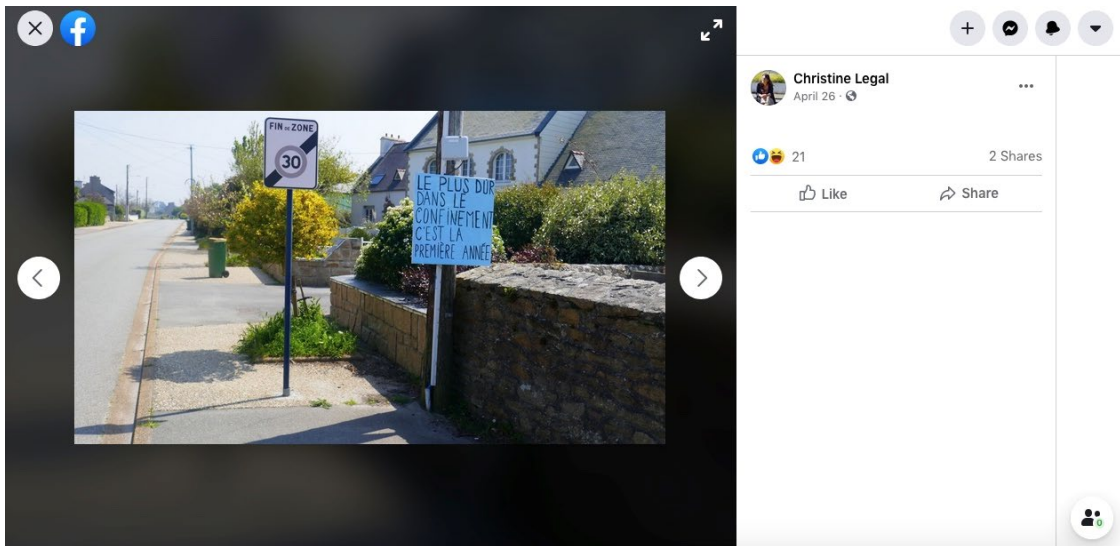
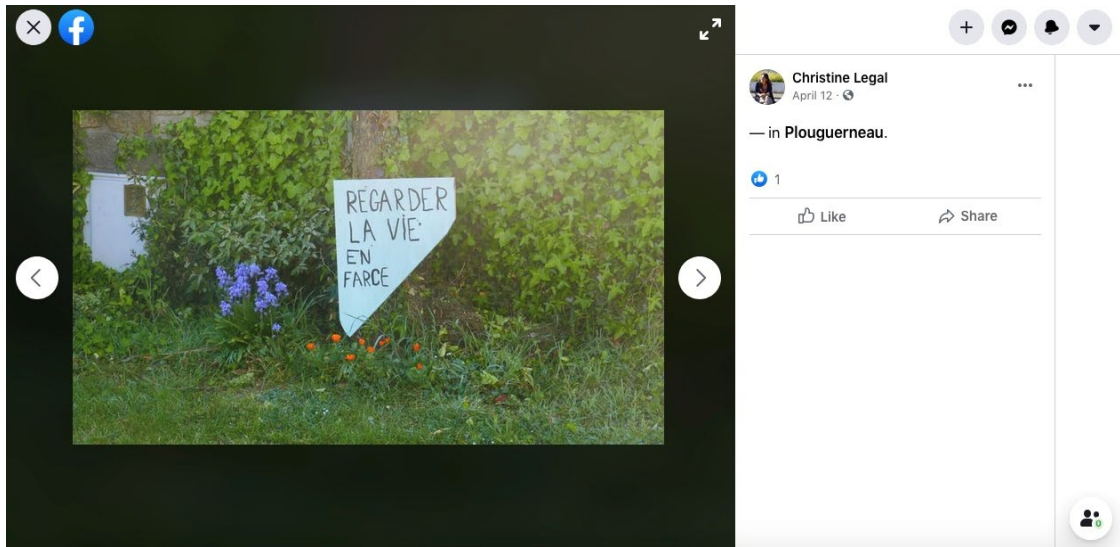


Figure 3. Capture d’écran de la page Facebook de la Médiathèque de Plouguerneau [30 août 2020], avec l’aimable autorisation de C. Legal.

Les rues du bourg sont ponctuées de poèmes-pancartes et les habitants qui ont lu les panneaux ou participé à l’action poétique s’interrogent sur le devenir de ces textes : les uns aimeraient que ce patrimoine soit pérenne avec l’idée d’en faire une attraction touristique ([Tébéo](#), 4’) ; les autres s’accommoderaient de leur disparition (4’32). Les Plouguernéens proposent donc deux visions concurrentes de la poésie urbaine : celle qui laisse une trace et constitue un marqueur culturel et temporel, et celle qui se présente comme un art éphémère. Les poèmes font concurrence aux slogans publicitaires et politiques, ainsi qu’aux panneaux de signalétique. Souvent humoristiques, ils comportent des calembours, des paronomases et des métagrammes. Ils sont aussi librement inspirés de l’acrostiche, de la maxime ou du *haiku*, comme le montrent les vers suivants : « L’AVENIR N’EST PAS / CE QUI VA ARRIVER / MAIS CE QUE NOUS ALLONS FAIRE » ; « RALENTIR LE TEMPS / LAISSER GRANDIR LA PENSÉE / DES RETROUVAILLES ».



Figures 4-6. Captures d'écran de la page Facebook de la Médiathèque de Plouguerneau [30 août 2020], avec l'aimable autorisation de C. Legal.

Généralement adaptée au panneau, leur forme est brève, mais on trouve des poèmes-pancartes plus longs (9 à 15 vers), comme celui de Glenmor :

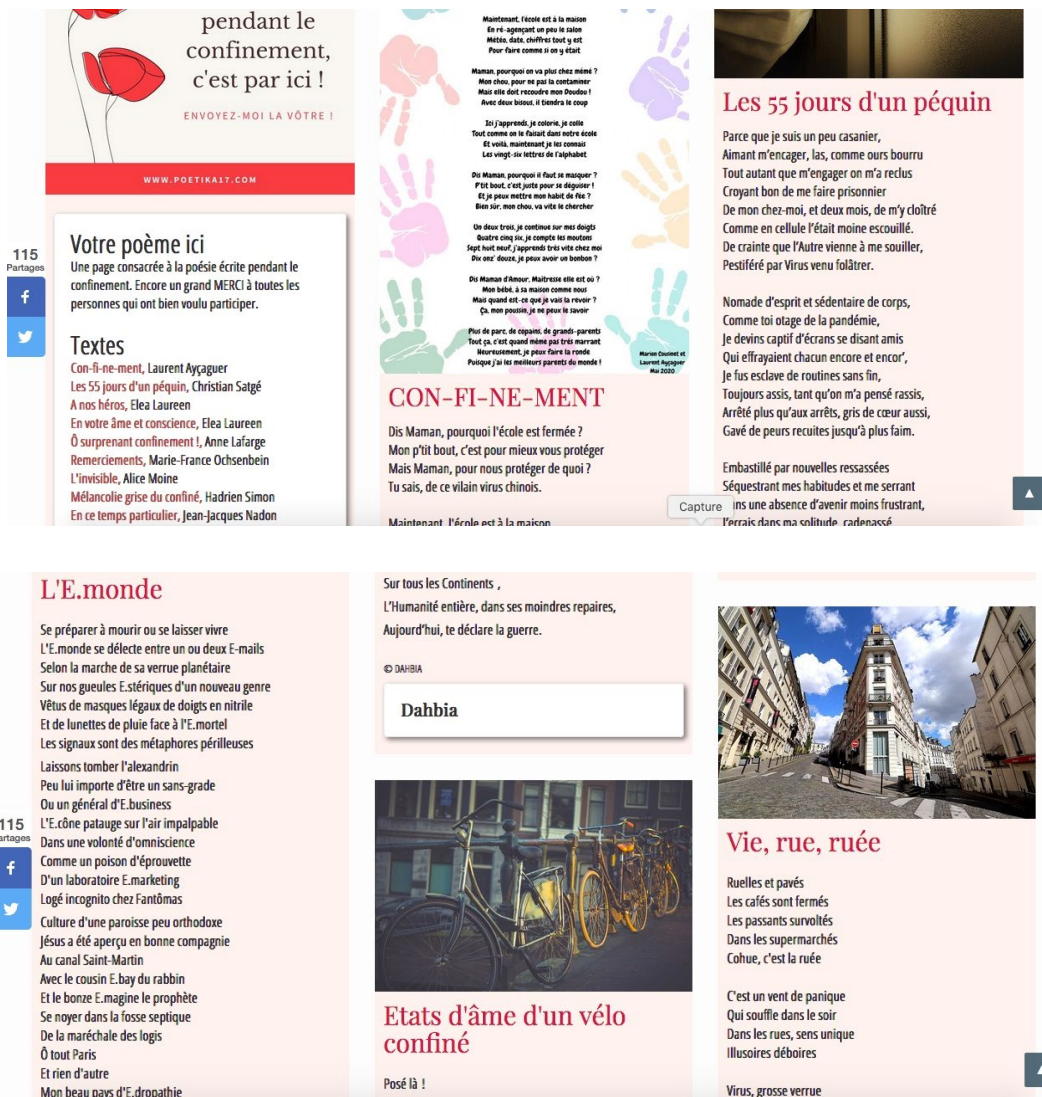
Nous avons partagé
Les mêmes vents le même pain
Nous avons tous deux flâné
Le long des mêmes chemins
SI JE PARTAIS DEMAIN
Pour le plus long des voyages
JE TROUVERAIS SUR MON CHEMIN
TON SOURIRE MOUILLÉ
TES LARMES de COPAIN (Tébéo, 2'30)

Poésie relationnelle, le texte insiste sur l'intersubjectivité par l'association des pronoms « nous » et « je » aux possessifs « ton, tes ». On constate que la poésie urbaine de Plouguerneau est liée aux thématiques de circonstances, comme la maladie, la mort et l'amitié. On peut surtout souligner les jeux typographiques, comme l'emploi des majuscules, la colorisation des lettres, la coïncidence formelle à la manière du calligramme par le découpage du matériau-support et par la spatialisation du texte sur laquelle les calembours créés s'appuient presque tous. Ils sont les traces d'une composition et d'une syntaxe, c'est-à-dire de rapports établis entre l'espace de présentation et le texte. L'absence de ponctuation est aussi quasi systématique. Ces remarques indiquent que l'héritage des pratiques poétiques modernes est profondément intégré.

De plus, comme dans l'espace urbain breton qui résiste à l'homogénéisation linguistique, les langues bretonne et française se côtoient en poésie. Goulven Loaëc, l'un des participants, traduit ses textes ; la traduction ne se trouve pas nécessairement en regard : il faut parfois déambuler afin de la trouver (ou non). Pour ceux qui ne parlent pas le breton, la traduction reste alors en suspens, le passant gardant en tête la musicalité des mots et restant dans l'expectative d'en saisir le sens. Cette pratique se détache de celles du quotidien, où l'immédiateté de la référence à Internet contrarie la mémorisation et l'apprentissage de la patience ou du temps long. Vivante et authentique, elle resserre les liens de voisinage et permet de dépasser temporairement les conflits. La multiplicité des interprétations possibles fait surgir des conversations dans les foyers. La poésie devient motrice et produit un effet de courroie de transmission. Elle expose une intimité qui propose d'être décryptée, exhibant le dedans au dehors, littéralement et métaphoriquement sur le seuil. De manière pragmatique, elle crée un but pour les promeneurs qui ne peuvent se déplacer que sur un rayon d'un kilomètre. Elle permet aussi des rencontres *in absentia* : l'une des habitantes du bourg emploie d'ailleurs les expressions de « rencontre par la parole » (Tébéo,

3'40) et de « parole en liberté » (3'44). La poésie est vécue dans ce cas comme l'expression d'une subjectivité, comme un ciment social et un moyen d'écriture sans frontière.

Les pratiques d'écritures numériques participent à cette viralité poétique. Les amateurs de poésie qui sont présents sur les réseaux sociaux ou qui tiennent un blog se mobilisent, comme le graphiste, photographe et poète amateur [Alban Faucher](#) (Marne). Ce dernier trouve dans la pratique intermédiaire de la poésie avec la photographie un contrepoint aux informations anxiogènes véhiculées par les médias (Nouaille 2020). Dans un monde ceint de quatre murs, sa poétique du regard ouvre des fenêtres et un autre cadrage. Elle répond de manière positive au décompte quotidien des morts. Cette poésie-médicament ou de convalescence est aussi visible sur le blog [Le Monde de Poetika – Poésie & tutti quanti](#).



Figures 7 et 8. Captures d'écran du blog *Le Monde de Poetika* [30 août 2020], avec l'aimable autorisation de C. Talazac.

À l’opposé de la culture numérique néolibérale, la poète et créatrice du site Christiane Talazac (Charente-Maritime) fait de son blog le réceptacle de la poésie du confinement. Elle diffuse de la poésie écrite de contemporains (pas forcément les plus connus), de blogueurs-poètes et d’amateurs qui lui envoient des textes. Les poèmes ont pour thème principal la maladie, la solitude, le désir de liberté, les héros de la pandémie, l’introspection, le retour à l’essentiel et l’omniprésence du numérique. On trouve des réécritures de textes canoniques, comme « Liberté, j’écris ton nom » de Paul Éluard, qui réactualisent une forme de poésie nomade et qui insistent sur ses qualités réparatrices en temps de crise. Le blog donne aussi de la visibilité à la lecture poétique sonorisée, comme celle d’[Alice Moine](#) avec le texte « L’Invisible » qui évoque le quotidien parisien en confinement :

[...] Des sous-sols des parkings, on s’évadait.
Combien de temps l’exode ? Qui le savait ?
Moi, je suis restée.
[...] Un monde à portée de main d’un kilomètre au loin,
[...] Prisonniers de quatre murs près d’un cimetière.

La fête était finie, voilà tout. [...]

L’emploi de la première personne matérialise le besoin de relation sociale, le désir de correspondre à/avec l’autre, que l’écrivaine signale par le montage sonore (surimposition des voix de ses proches et d’enregistrements de conversations en vidéo-conférence). L’identification du lecteur confiné permet une coïncidence étroitement ajustée à l’écriture, en raison de l’enfermement imposé à toute une population. C’est ce qui se produit avec la poésie chantée proposée sur le blog de [Poetika](#), comme celle de la compositrice-interprète Lily Jes (Charente-Maritime). Cette dernière est une salariée de supermarché (en deuxième ligne, comme l’ont souligné les médias) qui met en scène son quotidien et dont les chansons à texte [Depuis le Covid](#) et [Un Français ordinaire](#) ont connu un succès sincère (Laisney). Le fait que ces chansons, rejoignant parfois le slam, soient sous-titrées est certes lié à la mode du *karaoke* et au visionnage des vidéos sur le téléphone, mais montre surtout le besoin d’inscrire la poésie des délaissés de la parole publique, d’en permettre l’accès à tous et de pénétrer les intérieurs pour toucher l’autre.

Ce type de création littéraire trouve un écho dans l’image de la bouteille lancée à la mer et de l’inconnu-sauveteur qui reçoit le message, proposée par le sociologue Robert Escarpit pour définir les tensions entre distance et proximité qui résident entre l’écrivain et son lectorat (25). Ainsi, la revendication de bénévolat, de liberté de sélection et de publication fait des blogs comme celui de

Poetika une alternative à la consommation proposée par les groupes industriels du numérique et de l'édition, ainsi qu'un espace de visibilité pour les marges de la création poétique, contrecarrant « l'effet de corps » (Bourdieu, 439) parfois imperméable du champ de production culturelle. En confinement, ces initiatives ont fait plus profondément encore converger le lecteur et l'auteur, ce qui entre dans la définition même de ce qu'est la littérature d'après Robert Escarpit (29-30). Que le poète ait été provisoire ou non, le public a eu le temps d'effectuer une lecture plus attentive, aux yeux (et aux oreilles) décillés, une lecture qui correspond à des besoins vitaux comme le contact humain, le partage ou la 'vie vivante'.

À côté des nombreuses initiatives individuelles, les institutions et les associations se partagent celles des autres événements poétiques du confinement, en nombre proportionnellement plus restreint. La situation inédite semble avoir bloqué le développement rapide de nouvelles offres qui ont néanmoins émergé, sous des formes parfois différentes de celles étudiées précédemment. Les radios nationales, plus que les télévisions, ont pourtant permis la médiation poétique, renouant avec la poésie orale du théâtre grec antique et avec la poésie radiophonique de la deuxième moitié du XX^e siècle. La radio a pris le relais de la télévision lorsque la pandémie s'est trouvée sans image nouvelle face au vide des rues et au trop-plein des hôpitaux. La RTBF a ainsi transmis sur les ondes de *Musiq3* des lectures de Laurence Vielle. Elle-même poète et performeuse, son engagement politique en poésie signale les frontières qui peuvent exister entre les langues, notamment dans l'espace belge actuel, et tente de les dépasser en soulignant l'existence commune d'une culture poétique belge.

Comme Carl Norac, élu poète national par le Poëziecentrum (Gand), la Maison de la Poésie (Namur) et Vonk&Zonen (Anvers), des figures publiques relient la poésie à l'actualité nationale. Le recueil numérique bilingue *Fleurs de funérailles/Gedichtenkrans* intervient comme une compensation minimale à l'impossibilité des cérémonies funéraires et donc du deuil des familles confinées. Celles-ci peuvent obtenir un poème personnalisé, renouant avec la tradition des œuvres de commande, ou se servir de l'un de ceux en accès libre (vidéo-poème, poème écrit) pour en faire un éloge funèbre, un hommage ou tout simplement une lecture réconfortante. Le plurilinguisme de cette pratique souligne l'importance pour le comité organisateur de ne pas se restreindre à une partie de la population belge. En ce sens, il cherche à produire des effets de reliance. Poésie orale et poésie écrite de circonstance à l'écho remarqué (*RTBF Info*), les mots des écrivains comme Jean-Pierre Verheggen ou Werner Lambersy font face à la froideur des statistiques. Ils sont mis au service de la cause nationale, au profit

des individus en déshérence, en manque de cohésion, de repères et de rituels, réitérant la fonction sociale de la poésie dans la cité grecque antique.

On comprend aussi que dans un espace littéraire séparé qui se trouve hors de leur portée, les « institutions de la vie littéraire » (Aron et Viala, 82), qui sont des organes d'organisation et de hiérarchie (Dirkx, 134), tentent de réaffirmer leur rôle. C'est le cas des théâtres ou des centres culturels. Les comédiens et les performeurs sont en quête d'un théâtre à distance qui puisse permettre de recréer les conditions scéniques et l'émotion qu'elles procurent. Leurs difficultés ne sont pas exactement les mêmes que celles des indépendants car ils portent une mission publique financée à toutes les échelles : locale (Théâtre de la Ville de Paris, Ville de Tournai), régionale (Maison de la Poésie de Paris), nationale (Théâtre National de la Colline). La poésie constitue pour ces acteurs « une forme décloisonnée » (Serrell 2020) dans laquelle on peut recouvrer l'authenticité de la vérité poétique, noyée au quotidien par les discours innombrables. Grâce à leur *Vidal poétique*, les Consultants Poétiques parisiens lisent ainsi par téléphone des poèmes internationaux en français ou traduits en français à des anonymes qui en font la demande explicite. Cette chaîne curative très prisée est similaire à la ligne téléphonique *Au Creux de l'oreille* du Théâtre de La Colline. Les acteurs détournent le rapport au téléphone, tout en soulignant la relation affective à l'objet et l'émotion du contact (Meghraoua 2020). Ils renouvellent ainsi les pratiques surréalistes de la rencontre objective et du hasard provoqué. L'onde téléphonique s'introduit dans le quotidien des interlocuteurs confinés qui partagent provisoirement un même temps et un même espace virtuel. Reste aussi l'éventualité de l'erreur et des perturbations extérieures qui matérialisent une humanité et un processus poétiques sans achèvement.

De la même manière, les centres culturels essaient de faire fonctionner les circuits d'échanges, notamment par l'affichage et par la pratique participative. La circulation de la poésie *in situ*, proche du *street art* viral comme l'est celui de l'artiste Invader, est l'un des objectifs de la Maison de la Poésie (Paris) en association avec l'Oulipo (*Quatre A4*) et de la politique culturelle de la Ville de Tournai avec l'auteure Françoise Lison-Leroy (*Vitamine P*). Dans les deux cas, par le biais du concours ou du volontariat, il s'agit de diffuser la poésie et l'action des agents institutionnels, mais surtout de trouver de nouveaux publics et des médiations moins conventionnelles tout en formant un réseau. Les participants créent et collent un court poème à la fenêtre et le photographient en cadre large pour les réseaux sociaux. Cette poésie exposée sous verre détourne l'effet de la vitrine de musée et celui du monument : la poésie vitrifiée n'est pas la poésie pétrifiée car elle présente des énonciations inédites tournées vers

l'autre et rendues tangibles dans leur pluralité, tandis que le regard du passant devient captation de l'autre dans son intérieur et son intériorité.

Travaillant souvent sur fonds propres, et faisant face aux difficultés financières et aux responsabilités sanitaires, les associations tentent elles aussi de résister en proposant des événements poétiques très divers. Trois actions majeures se distinguent : celle de l'association normande La Factorie, celle de l'association bruxelloise des Midis de la Poésie et les *Permanences poétiques* du Théâtre Universitaire de Dijon. Outre la poésie téléphonée des étudiants dijonnais qui proposent un contact sensuel (« Laissez-vous susurrer un poème ») grâce à un menu poétique à sélectionner pour 'se faire du bien', les deux associations normande et bruxelloise diversifient leurs approches. La Factorie propose des vidéos-poèmes, des vidéos-lectures (« *Murmure-moi un poème* »), des poèmes écrits (journaux locaux, réseaux sociaux, blogs), des poèmes illustrés, des poèmes chantés et des poèmes sonores *in situ* (« *Poèmes à crier par les fenêtres* », poésie-spectacle). Les *Midis de la Poésie* offrent des citations poétiques, des *ateliers d'écriture poétique en vidéo* (*haiku*, poésie urbaine, écritures à contraintes), des *newsletters* avec poèmes écrits, de la poésie téléphonée et des *criées de vidéos-poèmes*. Les associations insistent donc sur la multiplicité des types de *medium* de la poésie et récusent l'idée absolutiste d'une Poésie unique. Elles reprennent globalement les formes poétiques déjà évoquées qui s'appuient sur l'intermédialité, la spectacularisation du genre, la diffusion numérique et la participation du public. Ayant pour objectif de « briser l'entre-soi » (*Midis de la Poésie*), elles s'adressent aux particuliers d'un public diversifié. Elles répondent aussi à des réseaux locaux en quête de reliance, notamment pour vaincre la solitude en EPHAD ou pour apporter un soulagement provisoire aux parents confinés avec leur enfant handicapé (comme la Factorie pour l'ADAPEI 27).

Pour conclure, on constate que la plupart des cas recensés se situent géographiquement dans la moitié nord de la France et en Belgique, ce qui correspond aux zones plus durement touchées par la pandémie au printemps 2020, même s'il existe des actions périphériques qui signalent une solidarité. Dans ce contexte, la poésie est un document qui scénarise des formes de vies. Elle a d'abord une fonction curative. Si elle existe en zone rurale, la médiation poétique est plus courante dans les grandes villes, répondant aux difficultés croissantes dans des logements plus exigus. Elle est favorisée par cette période d'inactivité pour une partie de la population et par la disparition des péri-activités (rencontre, trajet, sport, fête) pour les travailleurs dits essentiels. Face à l'angoisse, à la solitude et à la possibilité de l'*otium* (opposé au *negotium* et qui peut être à la

fois studieux et méditatif), les références à une culture scolaire rassemblent et rassèrent par le souvenir d'enfance, en réaffirmant des lieux communs dans un « rapport admiratif à l'œuvre » (Dirkx, 34), geste perçu comme une prémonition de la disparition du monde d'avant. S'il peut être instrumentalisé, l'appel à la poésie engagée forge néanmoins un contrepoint au discours politique martial, tout en le légitimant paradoxalement. Il fait aussi référence à la défense des arts, en articulant sous couvert du « désintéressement statutaire » (Bourdieu, 354) les tensions entre les champs de pouvoir, de l'économie, des institutions, des arts et de l'habitus (353). Par la célébration des poètes canoniques élevés au rang de fétiches (378), la médiation poétique permet aux acteurs du monde du spectacle de faire face à la précarité et aux incertitudes de l'avenir.

Elle fonde aussi une « trahison créatrice » (Escarpit, 31) puisque la poésie réorganise et porte de « nouvelles intentions supposées, compatibles avec les besoins d'un public nouveau » (71), indiquant sa littéarité même et sa pluri-vocité. Cette circulation littéraire, en changeant de médiation et de médiateur, conserve son efficacité car elle indique une appropriation. Elle tend aussi à rééquilibrer les disparités des rapports de sexes dans la patrimonialisation de la poésie, notamment par le biais des institutions et des amateurs, même si les classiques auxquels on fait référence sont souvent des écrivains masculins. Elle reste pourtant le lieu privilégié de la manifestation des fractures et des contradictions sociales mais aussi des écritures minoritaires (notamment féminine, régionaliste, diglossique, prolétarienne).

La poésie-spectacle étant une pratique courante au XXI^e siècle, elle souligne le fait que la poésie se lit autrement, hors du livre, en lien avec la psychologie des foules et la transformation des rapports à la littérature, mais aussi en lien avec le plaisir qu'on peut en tirer. Dans les cas étudiés, elle permet de s'extraire du confinement pragmatique afin de rassembler sous l'égide d'une subjectivité partagée, qui est parfois plurilingue. Elle peut être alors considérée comme une pratique relationnelle, opposée à l'image du poète maudit et asocial née au XIX^e siècle. Cela rejoint la loi lansonienne du livre comme « organe coordinateur, unitaire » (Aron et Viala, 24). De fait, le livre n'a pas disparu : dans les vidéos-lectures, il reste entre les mains du lecteur, semblable à une caution. Sur les panneaux et les affiches, la poésie est aussi lue et vue. Deux mouvements se distinguent alors : l'œuvre va à la rencontre du public (poésie affichée, exposée) et le public va vers l'œuvre (poésie-spectacle). La transmission par Internet modifie toutefois ces deux mouvements car les remédiatisations sonores (radio) et iconotextuelles (vidéo, photographie) permettent de remplacer le déplacement physique par le déplacement intellectuel.

L'aspect ludique de ces médiations est souvent associé à l'idée de récréation poétique, répondant à des sentiments mêlés (besoin de nourriture spirituelle et d'exutoire, sentiment de punition et d'injustice). La poésie en confinement produit des effets théâtraux qui 'font présence' et qui participent à sa démocratisation et à sa circulation. Elle prend parfois des formes plus académiques et plus dirigistes comme la lecture publique, dont les institutions culturelles se font aussi le relais et qui signale l'ascendant de textes-refuges canoniques. Mais la poésie du COVID est la plupart du temps le résultat de projets individuels tendant vers le collectif, qui véhiculent des écritures et des pratiques marginales, authentiques et vivantes. Leur visibilité, selon « le principe de hiérarchisation externe » (Bourdieu, 356) des médias et du 'grand public' montre qu'ils ont renversé au moins temporairement et localement les rapports mineurs/majeurs dans les champs du pouvoir et de l'économie. L'anonymat de certaines actions poétiques est la preuve d'un plaisir esthétique profond qui provient de la distance prise avec le champ économique et donc d'un fort degré d'autonomie. Les pratiques numériques, vidéos, sonores, souvent *via* les réseaux sociaux et les infrastructures de type *cloud*, montrent l'aptitude de la poésie à être l'écho sonore et graphique de populations en souffrance ou en quête de relation. L'aliénation par le numérique, accrue pendant le confinement, est détournée au profit d'une réconciliation avec une poésie qui n'est pas toujours d'évasion, ni même lyrique, et qui est souvent cathartique et humoristique. On crée alors une « bibliothèque circulante » (Escarpit, 95), notamment par l'enregistrement des pratiques *in situ* et téléphoniques de la poésie contextuelle.

Ouvrages et enregistrements cités

- « Confinement. À Plouguerneau, des mots et des poèmes en liberté », *Ouest-France*, 20 avril 2020.
- « Coronavirus en Belgique : quand la poésie apaise les douleurs de la perte d'un proche », *RTBF Info*, 17 avril 2020.
- « Les poèmes de la patrie », *Poète national(er) Dichter des Vaderlands*, 17 mars 2020.
- « Poteaux, poésie et confinement à Plouguerneau », émission *Le Moulin à images*, Tébéo – TV Bretagne Ouest, 17 juin 2020.
- Paul Aron, Alain Viala, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 2006.
- Cécile Bidault, « Sur internet ou par téléphone, des lectures pour vous évader pendant le confinement », *France Bleu Nord-Pas-de-Calais*, 24 avril 2020.
- Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1998.
- Lauralie Chatelet, « Retrouver son lieu – Le penseur privé entre réclusion et déambulation », *Alkemie*, 24, 2019, 115-129.
- Nicolas Crousse, « Les comédiens s'emparent des mots des poètes », *Le Soir*, 8 mai 2020.

- Paul Dirkx, *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2000.
- Auréli Duplessi et Mélinda Lellouche, « Culture à domicile : la poésie, un moyen pour s'élever pendant le confinement », [France 3 Normandie](#), 9 avril 2020.
- Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 1958.
- Bernard Lahire, « Pour une sociologie de la littérature », *Idées économiques et sociales*, 186, 2016, 6-14.
- René Laisney, « Coronavirus. Une salariée de la grande distribution chante son confinement et son travail », [France 3 Nouvelle Aquitaine](#), 5 avril 2020.
- Dominique Mabin et Renée Mabin, « Art, folie et surréalisme à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole pendant la guerre de 1939-1945 », *Mélusine*, mars 2015.
- Lila Meghraoua, « "Au Creux de l'oreille" : un peu de poésie dans ce monde de confinés », [Usbek & Rica](#), 23 mars 2020.
- Hélène Nouaille, « Un peu de poésie dans un monde en confinement », *L'Union – Épernay*, 28 mars 2020.
- David Ruffel, « Une Littérature contextuelle », *Littérature*, 160, 2010, 61-73.
- Mathilde Serrell, « La Poésie, antidote des confinés », émission [La Théorie](#), Radio France Culture, 23 avril 2020.
- Pascale Tison, « Façons de voir : Timotéo Sergoï, les affiches poétiques », émission [Par Oui-dire](#), RTBF, Radio La Première, 14 mai 2020.

« ESPACE NORD », UNE COLLECTION DE LITTÉRATURE BELGE DE LANGUE FRANÇAISE : Entretien avec Tanguy Habrand

RELIEF – *Revue électronique de littérature française* 14 (2), 2020, p. 168-178

DOI: doi.org/10.18352/relief.1098

ISSN: 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org

This article is published under a CC-BY 4.0 license

La collection « Espace Nord », qui rassemble plus de 360 titres du patrimoine littéraire francophone belge, est un important outil de valorisation des auteurs belges auprès du monde scolaire et du public. Jan Baetens discute avec Tanguy Habrand, assistant à l'Université de Liège et responsable de la collection « Espace Nord », du travail de médiation littéraire accompli à travers cette collection exceptionnelle.

Jan Baetens (JB) – Il existe de par le monde bien des collections 'patrimoniales', qui mettent à la disposition du grand public l'essentiel d'une certaine tradition littéraire, mais le cas d'« Espace Nord » est singulier à plus d'un titre. Pourriez-vous situer un peu les objectifs de la collection au moment de sa création en 1983, c'est-à-dire au lendemain des grands débats sur la 'belgitude' ?

Tanguy Habrand (TH) – L'identification de la littérature belge et la définition de ses rapports à l'espace local a connu un tournant autour de 1980. La naissance de la Communauté française de Belgique, que l'on nommera plus tard la Fédération Wallonie-Bruxelles, a vu la région se doter d'une série de lieux et d'instances capables de promouvoir la littérature francophone de Belgique en toute autonomie. Un événement majeur en a donné le signal de départ : le Festival Europalia 1980, consacré à la Belgique. La littérature a bénéficié à cette occasion d'un grand coup de projecteur, notamment au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, où une librairie temporaire donnait à voir l'étendue de la production locale, centrée sur les œuvres de quatre-vingts auteurs contemporains.

Les pouvoirs publics, soucieux de prolonger l'opération, ont institué en 1981 l'association sans but lucratif Promotion des Lettres belges de langue française. Elle préfigurait alors le Service général des Lettres et du Livre, qui dépend aujourd'hui du Ministère de la Culture. La « Promotion des Lettres » a pérennisé la librairie du Palais des Beaux-Arts, organisé des rencontres, des

animations et des expositions autour de la littérature belge, réalisé des publications parmi lesquelles la revue d'actualité *Le Carnet et les Instants* (1982). C'est aussi autour de la Promotion des Lettres que s'est élaborée une politique du livre en bonne et due forme, avec toute une série de commissions et d'instances d'avis remettant des bourses, des aides à l'édition, des prix, etc. Le travail a porté d'un côté sur la création contemporaine, et de l'autre sur le patrimoine. Ce dernier était le socle historique absent, car largement méconnu, sur lequel l'avenir pourrait se construire.

La collection « Espace Nord » est née dans ce cadre-là. Il s'est agi à l'origine d'une création des pouvoirs publics, venue prendre le relais de la collection « Passé Présent » (1976) de l'éditeur Jacques Antoine, laquelle bénéficiait déjà d'un certain soutien de la part de l'État. L'aide apportée à « Espace Nord » va prendre la forme d'un contrat-programme, une première dans l'histoire de l'édition belge. Au rang des points communs avec « Passé Présent », on peut citer la redécouverte des grands textes de la littérature belge et la publication d'une préface signée par un écrivain belge contemporain, complétée par des éléments documentaires en fin de volume. Là où « Espace Nord » prend véritablement ses distances avec son modèle, c'est dans le choix du format de poche. L'enjeu est alors de proposer des ouvrages à prix attractif, qui puissent être notamment lus dans les écoles. Cette dimension pédagogique se retrouve d'ailleurs dans le profil de l'éditeur auquel les pouvoirs publics ont confié la collection : Labor, un éditeur à la fois littéraire et scolaire.

JB – Telle qu'elle fonctionne aujourd'hui, la collection a beaucoup évolué par rapport à ses premières années. Elle s'est renouvelée, mais sans renier ses origines. Quels sont les grands changements, en matière de gestion mais aussi en matière de politique éditoriale, qu'on peut distinguer dans la trajectoire d'« Espace Nord » ? Comment se justifie par exemple la décision de mélanger classiques et œuvres plus récentes ?

TH – Une des évolutions qui se sont produites en quarante ans est liée à la coexistence, en « Espace Nord », d'une logique de canonisation et d'une logique de réédition qui est celle de l'édition de poche. Ces deux logiques ne s'excluent pas. Elles représentent des tendances plus ou moins fortes en fonction des époques. Il est d'ailleurs important de souligner que la prise en considération du contemporain n'est pas tout à fait neuve au sein de la collection « Espace Nord ». Tout dépend de ce que l'on entend par « patrimoine ». Le premier titre publié en 1983 était un roman de Georges Simenon, *Le Bourgmestre de Furnes*, certes daté de 1939, mais que l'on devait à une légende vivante des Lettres belges. Dans le même esprit sont apparus très vite des auteurs comme Hubert

Juin, Marcel Moreau ou Madeleine Bourdouxhe. Dès l'origine, « Espace Nord » a moins suivi une logique de panthéonisation que de nobélisation.

Je dirais que c'est à la fin des années 1990 que la collection a commencé à adopter, sans renier ses missions patrimoniales, le fonctionnement plus traditionnel de l'édition de poche. C'est particulièrement visible avec la publication coup sur coup d'André-Marcel Adamek, d'Armel Job et de Thomas Gunzig. Un exemple plus récent de cette logique est le roman *Un monde sur mesure* de Nathalie Skowronek, publié en 2017 chez Grasset et en 2019 en « Espace Nord ». Cette évolution est à la fois due à des raisons de nécessité éditoriale (le patrimoine littéraire belge n'est pas inépuisable, sauf à s'attaquer à des œuvres du passé dans une pure perspective scientifique, historique, mais forcément limitées à un public restreint de spécialistes), de nécessité commerciale (parce que le montage financier de la collection ne permet pas d'évacuer la question des ventes : elles sont essentielles à la survie du projet), de stratégie des pouvoirs publics (le catalogue comme vitrine de la production en Fédération Wallonie-Bruxelles) et d'image.

Précisons toutefois qu'il n'y a pas, d'un côté, des classiques réservés aux plus lettrés et, de l'autre, des textes contemporains accessibles à tous. Il suffit de parcourir le catalogue pour s'en rendre compte : certains textes contemporains sont, en raison de leur caractère expérimental, beaucoup moins accessibles que des textes du passé. Il n'y a donc pas de corrélation entre la jeunesse des projets publiés et ce que l'on pourrait appeler un niveau général d'exigence.

JB – Bien que gérée par vous, au sein de la maison d'édition [Les Impressions Nouvelles](#), « Espace Nord » est une collection qui appartient à un acteur public, à savoir la Fédération Wallonie-Bruxelles. Quel est le cahier des charges de la maison à qui la Fédération a confié la gestion de la collection, tant du point de vue « culturel » que du point de vue « commercial » ? Et comment se fait l'évaluation de votre gestion ?

TH – Avant d'être rachetée par la Fédération Wallonie-Bruxelles en 2010, la collection « Espace Nord » a appartenu pendant une vingtaine d'année aux Éditions Labor. Suite à la faillite de cet éditeur en 2007, elle est passée en un temps très court aux mains des Éditions Luc Pire, puis de La Renaissance du Livre. Ce dernier n'a pas souhaité continuer à exploiter « Espace Nord », dont il avait hérité accidentellement au gré de différents rachats.

Pendant toutes ces années, la collection « Espace Nord » a été soumise à un régime de contrat-programme assez strict, qui ne prévoyait pas seulement un quota de parutions, mais un ensemble d'obligations. On peut dire que ce système ressemblait très fort à celui qui prévaut aujourd'hui, à la différence près

que la gestion de la collection « Espace Nord » est désormais régie par un marché public. De ce fait, le gestionnaire remet son mandat en jeu tous les quatre ans. Il n'est donc pas assuré que Les Impressions Nouvelles resteront en charge de la collection aussi longtemps qu'elles le souhaiteraient, car le marché public est soumis aux lois de la concurrence quantitative et qualitative des dossiers de candidature. C'est la règle.

Le cahier des charges prévoit un nombre minimum de parutions par an, fixé à 16 titres, qui se répartissent entre nouveaux titres publiés (la suite de la collection) et rééditions d'anciens numéros de la collection. Car en quarante ans, certains titres nécessitent d'être repris, retravaillés, quand ils ne sont pas tout simplement épuisés. Un nombre plus réduit de titres numériques est attendu (dix), de même que la réalisation de ressources pédagogiques. Ce sont les tâches essentielles en matière de production. À côté de cela, qui est le cœur de l'activité, il existe toute une série de contreparties en matière de diffusion et de promotion, de même qu'un certain nombre d'interdits (relatifs aux soldes ou au pilon par exemple, qui doivent faire l'objet d'une discussion préalable avec les pouvoirs publics). L'objectif est d'éviter qu'une certaine paresse ne s'installe, que la gestion ne parte dans une mauvaise direction. À titre d'exemple, les Éditions Labor finissantes avaient pris certaines libertés par rapport à « Espace Nord » qui auraient pu totalement briser l'identité de la collection : publication de titres d'auteurs français et britanniques, création d'un grand format pour des inédits (« Grand Espace Nord »), et cession de 50 titres du fonds à un soldeur qui les avait bradés au prix de 1 euro, ce qui a été catastrophique en termes d'image.

Indépendamment d'une évaluation qui a lieu deux fois par an, en réunion avec des responsables de la Promotion des Lettres (Nadine Vanwelkenhuyzen et Laurent Moosen), notre travail est encadré par un comité dont l'existence est elle-même fixée par le cahier des charges. Ce comité qui compte un peu moins de dix membres se compose de spécialistes de la littérature belge, choisis en fonction de leurs activités : universités, librairies, bibliothèques, enseignement, auteurs. D'un côté, ce comité fait des propositions de titres à paraître dans la collection, participe aux débats sur la pertinence de tel ou tel titre. Son avis est un avis consultatif, à savoir que l'éditeur peut, en cas de désaccord, ne pas tenir compte de cet avis – dans les faits, c'est extrêmement rare. De l'autre, le comité sert en quelque sorte de garant permanent de la qualité du travail accompli, et du respect de l'esprit « Espace Nord », aussi bien à l'échelle globale que sur des aspects plus particuliers comme la validation des postfaces.

La gestion de la collection « Espace Nord » s'inscrit par conséquent dans un dispositif à la fois contraignant et relativement ouvert. Contraignant dans la mesure où il y a un certain nombre de règles à respecter. Mais ouvert puisqu'il

existe une véritable autonomie de fonctionnement à l'intérieur de ce cadre. La liste des parutions de la collection « Espace Nord » n'est pas édictée d'en haut. Chaque décision en matière de publication fait l'objet d'une réflexion collective et le comité sait se montrer attentif à la réalité du marché, dont nous discutons plutôt avec notre diffuseur-distributeur Harmonia Mundi.

JB – Une des singularités d'« Espace Nord » est d'avoir opté pour le format de poche (d'où le sobriquet typiquement belge, si on ose dire, de « Pléiade du pauvre »). Ce choix paraît judicieux en vue des objectifs de démocratisation culturelle de la littérature. Mais quels sont en fait les avantages et les inconvénients du poche dans le contexte plus large d'une politique de patrimonialisation ?

TH – La notion de « Pléiade du pauvre » est une expression qui prête à réfléchir. Et elle ne s'applique d'ailleurs pas seulement à « Espace Nord ». Elle s'est également cristallisée autour des collections « Bouquins » (qui a pratiquement le même âge qu'« Espace Nord ») chez Robert Laffont et « Quarto » chez Gallimard. Il y a quelques années, j'avais pris l'habitude de dire qu'« Espace Nord » était une sorte de « Pléiade avec un esprit Marabout » (pensant aux collections littéraires de la maison dans les années 1950-1970, lorsqu'elle était établie à Verviers), mais je ne suis plus très friand de la comparaison. Elle sous-entend en effet que tout effort de patrimonialisation mené en dehors de l'édition de luxe consisterait en une version dégradée.

Les avantages liés à l'édition de poche sont évidemment les plus connus. La révolution permanente du livre de poche est d'abord liée à une question de prix, qui permet de toucher un public plus large. Je vois néanmoins deux principaux inconvénients. Le premier, c'est le fait que l'économie du livre de poche est fondamentalement industrielle. Le livre de poche n'atteint l'équilibre financier que parce qu'il est produit en un grand nombre. Le format est pensé à l'origine pour des valeurs sûres, qui ont déjà fait leurs preuves en première édition. Ce n'est pas le cas d'« Espace Nord », puisque la redécouverte y occupe une place essentielle, et que nous représentons un espace littéraire marginal de la francophonie, dominé, par rapport à la France. C'est là toute la raison d'être de la participation active des pouvoirs publics, dont l'intervention consiste à rendre possible ce qui ne pourrait exister sans elle au format de poche. Le deuxième inconvénient a trait à la concurrence interne au monde du livre de poche. Pour les raisons que je viens d'exposer, « Espace Nord » entre en concurrence avec des titres à fort potentiel commercial, et il faut souvent faire preuve d'inventivité pour exister dans ces espaces. Le format semi-poche de la collec-

tion « Espace Nord », légèrement plus grand, permet néanmoins de circuler plus librement en librairie, en n'étant pas forcément soumis à la catégorie poche.

JB – Une collection comme « Espace Nord » ne se définit pas seulement par rapport à des auteurs et des œuvres, mais aussi par rapport à des institutions et surtout par rapport à des idées qu'on se fait sur ce qu'est la littérature belge (de langue française, car l'horizon de cette littérature semble moins la Belgique que la France). Or, dans cette discussion, interminable sans doute, « Espace Nord » n'est pas un acteur passif : loin de simplement refléter les transformations de nos idées sur cette littérature belge, elle les informe, les infléchit, les invente peut-être. Comment voyez-vous cette dynamique ?

TH – Cela tient à la fois aux choix éditoriaux posés (qui contribuent évidemment à fixer une certaine image, bien qu'incomplète, de la littérature francophone de Belgique) et au travail critique mené au sein de la collection. Car « Espace Nord » est aussi le lieu d'un discours sur la littérature belge, lieu qui a connu des évolutions au fil du temps. À l'origine, les volumes de la collection « Espace Nord » comportaient une préface et une lecture placée en fin de volume. La préface était généralement confiée à un auteur, de manière à introduire le livre, mais aussi à établir une filiation. La fonction de la préface était de tisser des liens entre le passé et le présent, au cours d'un bref exercice d'admiration qui pouvait être pris en charge par un descendant artistique ou un témoin. Dès les années 1990, les préfaces se sont faites plus rares. Il n'y avait plus de systématisme dans leur publication. Lorsque nous avons réfléchi aux contours de la collection « Espace Nord » en 2012, avec la Fédération Wallonie-Bruxelles et le comité d'accompagnement de la collection, nous avons pris la décision de ne pas renouer avec la rédaction de préfaces, sauf exception.

Pour leur part, les postfaces (on parlait de « lectures » à l'origine) ont toujours eu pour objectif de faire parler l'œuvre, en l'analysant et en la situant dans son contexte. Dans l'absolu, la fonction de ces textes critiques a peu évolué avec le temps, si on compare les années 1980-1990 et les années 2010. Entre ces deux périodes, leur histoire a toutefois été mouvementée, car elles ont disparu pendant plusieurs années de la collection « Espace Nord ». Cela correspond à une époque où la collection s'est très nettement convertie aux principes de l'édition de poche. On peut y voir une simplification des procédures (il faut programmer très longtemps à l'avance un titre quand on souhaite qu'il ait une postface), une réduction des coûts de production, la peur aussi, peut-être, que les postfaces n'aient quelque chose d'intimidant pour le lecteur : dans l'esprit de certains éditeurs, la postface a tendance à trop « faire science ». Autre hypo-

thèse, le fait que l'on ne savait peut-être pas trop comment, à cette époque, rédiger un commentaire relatif à des contemporains.

Au niveau du recrutement des auteurs, la plupart des postfaces ont été confiées historiquement à des universitaires (enseignants, chercheurs, assistants). C'est un axe de travail que nous avons maintenu en grande partie, mais la spécialité prime sur la fonction. Ce qui nous importe avant tout, c'est de trouver la personne (le ou la *critique*) qui sera la plus apte à produire un discours original, construit et pertinent sur l'œuvre dont il est question. La vocation de ces postfaces est d'informer le lecteur, de servir la cause de la critique de la littérature francophone belge, et si possible de faire référence. La postface doit être accessible à tous, elle a une fonction pédagogique, mais elle n'est pas un outil pédagogique à part entière : nous réalisons parallèlement des dossiers pédagogiques qui assurent cette fonction, hors livre.

JB – « Espace Nord » est une collection éminemment « située » : elle vise un certain public tout comme elle programme un certain usage. Mais ce public est-il seulement belge, et cet usage est-il seulement didactique ? Et comment la collection se positionne-t-elle par rapport à la possible pluralité de ses publics comme par rapport à l'éventuelle diversité de ses usages ? Ces publics et ces usages ont-ils évolué au cours des temps ?

TH – Dans les discussions qui se tiennent en comité et avec la Fédération Wallonie-Bruxelles, la dimension pédagogique occupe une place déterminante, mais elle n'est pas première. Je veux dire par là que la collection « Espace Nord » n'est pas une collection scolaire qui s'adresserait accidentellement au grand public des lecteurs. Il s'agit d'abord d'une collection littéraire au sens traditionnel du terme, fondée comme la plupart des collections sur une contrainte (comme on parle de texte à contrainte, au sens de principe générateur), en l'occurrence de lieu ou d'origine.

Pour toucher le public scolaire, nous pouvons travailler à trois niveaux au moins : en choisissant de publier certains titres qui peuvent répondre aux attentes de l'enseignement (aux attentes et non à un programme, car il n'y a pas de « programme » imposé d'auteurs belges à lire en classe, la littérature belge n'est d'ailleurs pas une matière officiellement inscrite dans les matières de l'enseignement secondaire) ; en réalisant des documents à caractère pédagogique, qui ont leur existence propre en dehors des volumes (ils ne se confondent donc pas avec les postfaces, qui demeurent un texte critique sans ancrage pédagogique au sens strict) ; en communiquant auprès des enseignants et des écoles, au travers d'envoi d'informations ou de formations.

Pour le reste, nous sommes évidemment sensibles à la diversité des publics, dont nous tâchons de tenir compte dans nos choix. Cela passe notamment par la variété des genres (roman, poésie, théâtre) publiés, et des genres au sein des genres, comme le fantastique ou le roman policier. Nous constatons également qu'il existe de grandes disparités dans la réception de la collection en Belgique et en France. De manière générale, les auteurs qui parviennent à se faire une place en France sont ceux qui bénéficient de la plus grande notoriété. Des auteurs tels que Maurice Maeterlinck, Simon Leys ou Dominique Rolin y sont très bien identifiés et circulent sans difficulté. Il est beaucoup plus difficile d'imposer des auteurs qui n'ont pas pu s'imposer en France au préalable. Nous devons composer avec ce prisme, qui n'est pas seulement une question de domination : c'est aussi le propre des échanges internationaux. Après tout, nous fonctionnons de la même manière en Belgique avec la littérature québécoise ou suisse romande.

JB – Sauf erreur de ma part, « Espace Nord » ne signe jamais de contrats exclusifs pour la reprise de tel ou tel titre, ce qui fait que pas mal de ses volumes sont également disponibles en d'autres collections. Quels sont les atouts de la collection sur le marché hypercompétitif du livre de poche et constatez-vous qu'« Espace Nord » bénéficie aujourd'hui d'une image de marque solide et commercialement viable ? Quelle est par exemple la position de la collection sur le marché français ?

TH – Les volumes de la collection « Espace Nord » qui existent dans une autre collection de poche sont assez rares. Cela peut concerner les ouvrages du domaine public, comme Maurice Maeterlinck ou Georges Rodenbach, ou des ouvrages plus récents pour lesquels nous n'aurions effectivement pas l'exclusivité. Mais d'une certaine façon, le marché du livre de poche s'autorégule et n'aime pas trop les doublons en dehors des classiques absolus. Pour un ouvrage récent, c'est donc assez exceptionnel (je pense par exemple au *Nom de l'arbre* d'Hubert Nyssen, également publié en « Babel » chez Actes Sud). En revanche, il est assez fréquent que la première édition grand format continue à exister. Cela ne nous dérange pas, dans la mesure où les deux formats semblent mener des vies parallèles sans se télescoper.

J'ajoute ici que vous avez parfaitement raison d'aborder le volet juridique, car c'est un paramètre invisible, auquel peu de gens pensent, et qui est pourtant déterminant dans la conduite d'une collection comme « Espace Nord » – et dans le regard extérieur, analytique, qui peut être posé sur elle. Car la notion de catalogue en dépend. En effet, le catalogue « Espace Nord » n'est pas totalement le reflet exact de nos choix. Il faudrait y ajouter tous les titres que nous n'avons

pas eu le droit de publier, alors qu'il nous semblait crucial de les faire entrer en « Espace Nord ». Il y a parmi ces refus quelques auteurs francophones belges qui ne souhaitent pas être assimilés à des institutions belges. Leur carrière se fait en France, et ils voient d'un mauvais œil que l'on puisse les réduire à la Belgique. Il y a également les livres dont les éditeurs premiers ne souhaitent pas nous céder les droits, ou veulent nous les céder à des prix prohibitifs.

Malgré ces obstacles, « Espace Nord » est sans doute l'une des marques à bénéficier de la plus grande légitimité et notoriété en Belgique francophone, aux côtés de Casterman, de Dupuis ou du Lombard dans une veine plus industrielle, ou de Marabout première mouture qui appartient désormais au passé. Cette légitimité me semble être reconnue à la fois par les lecteurs, par le monde des éditeurs et des libraires, par la critique et bien entendu par les auteurs, pour lesquels le fait d'entrer en « Espace Nord » est aussi une forme de reconnaissance symbolique.

JB – Le catalogue d'« Espace Nord » est à la fois impressionnant (360 titres, presque tous réellement disponibles) et très original (la collection accueille beaucoup de textes vraiment surprenants). Quels sont les grands succès mais aussi les grands échecs et quelles sont selon vous les grandes tendances qui se sont dégagées (mais qui sont peut-être en train de changer depuis peu) ?

TH – Au moment de fêter la sortie du cinquantième titre en 1988, la collection enregistrait déjà de beaux succès de librairie : *La Comtesse des digues* de Marie Gevers et *Le Bourgmestre de Furnes* de Simenon s'étaient écoulés chacun à plus de 15 000 exemplaires, *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck à près de 10 000 exemplaires. En 2005, le chef-d'œuvre de Maeterlinck a atteint les 35 000 exemplaires vendus, et va se trouver dépassé par *Le Pendu de Saint-Pholien* de Simenon et *La Femme de Gilles* de Madeleine Bourdouxhe, tous deux vendus à 40 000 exemplaires, dans une région où la barre des 10 000 exemplaires apparaît comme un échelon hors de portée pour un éditeur littéraire.

La situation des uns et des autres a évolué en raison de divers facteurs. À titre d'exemple, les droits de Madeleine Bourdouxhe sont aujourd'hui gérés par Actes Sud, et il n'est plus permis à la collection « Espace Nord » d'exploiter ce titre. Le succès de Maeterlinck ne s'est jamais démenti, mais il faudra voir sur le long terme quel est l'impact, sur nos ventes, de son entrée dans le domaine public – qui a vu différents éditeurs se mettre à rééditer son théâtre et ses essais. Les fluctuations ne sont toutefois pas toujours fonction de concurrence éditoriale : les modes changent avec le temps, et des auteurs qui comptaient à une époque finissent tôt ou tard par perdre en intensité.

À l'heure actuelle, je dirais qu'il y a trois grandes catégories de titres à fort potentiel commercial au sein de la collection : les grands classiques (Camille Lemonnier, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach), des figures de la littérature de genre comme Jean Ray, et des auteurs plus contemporains accessibles et bien identifiés (André-Marcel Adamek, Armel Job). Et puis des percées tout à fait remarquables, comme le roman *Rodéo* d'Aïko Solovkine, dont on ne peut prédire encore le comportement dans la durée.

Je préfère ne pas nommer explicitement les échecs, car cela pourrait donner une fausse idée de leurs auteurs. Mais je dirais qu'il peut y avoir, d'une part, des choix très pointus portés sur le Patrimoine : des œuvres anciennes qui n'ont pas accédé au statut de chef-d'œuvre, et dont nous ne réussissons pas à amorcer la redécouverte. D'autre part, des œuvres plus contemporaines qui n'avaient pas, lors de leur première édition, réussi à s'imposer auprès du public. Il faut toutefois apporter ici une précision importante : nous savons par avance que certains titres connaîtront des ventes faibles, parce que nous ne pouvons pas transformer en *best-seller* (par la seule magie d'une marque et d'un format de poche) un titre qui est par définition voué à un public restreint. Mais cela fait partie de notre mission patrimoniale. Le tout est d'équilibrer les projets en fonction.

JB – Quelle est au juste votre fonction au sein de la collection, et comment se situe le travail de gestion et d'accompagnement didactique par rapport à la politique éditoriale proprement dite, qui relève d'un comité de lecture dont les membres sont désignés par l'acteur public ?

TH – Techniquement, je dirige la collection d'un point de vue opérationnel, mais je n'estime pas être directeur de collection, qui a généralement tendance à prendre les décisions en matière de choix éditorial. Je pense d'ailleurs que la collection « Espace Nord » ne devrait pas être confiée à un directeur de collection, car le risque de biais serait énorme. Je suis plutôt « responsable éditorial », désigné pour un temps par les pouvoirs publics. Tout au long de ce mandat, mon rôle consiste à faire dialoguer les instances qui interagissent autour de la collection, et à faire suivre à la collection une ligne qui tienne compte de la diversité de ces points de vue. Très pratiquement, je suis en contact avec la Fédération Wallonie-Bruxelles, j'anime les réunions du comité, j'échange avec le diffuseur-distributeur, je m'occupe de toutes les négociations de droits, j'établis la programmation définitive, je supervise le travail des postfaciers, et je conçois les couvertures par goût personnel pour le graphisme.

Le volet didactique se répartit entre plusieurs personnes. Tout d'abord ma collègue directe, Émelyne Bechet, qui s'occupe également du suivi de la production et de la communication. Nous pouvons également compter sur les membres du comité qui ont un lien avec l'enseignement, et depuis quelques années sur le soutien d'un détachement pédagogique organisé au sein de la Fédération Wallonie-Bruxelles. À l'heure actuelle, c'est Laura Delaye, enseignante, qui a été désignée par les pouvoirs publics pour remplir toute une série de missions relatives à l'enseignement de la littérature francophone de Belgique. Parmi ses missions figurent des activités liées à la collection « Espace Nord », qui vont de la réalisation de dossiers pédagogiques à l'organisation de formations pour les enseignants.

Camille Van Vyve

L'EXPOSITION LITTÉRAIRE COMME CONSTELLATION.

Entretien avec Christophe Meurée (Archives & Musée de la Littérature)

RELIEF – *Revue électronique de littérature française* 14 (2), 2020, p. 179-196

DOI: doi.org/10.18352/relief.1101

ISSN: 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org

This article is published under a CC-BY 4.0 license

Romaniste, docteur en langues et lettres, Christophe Meurée est Premier assistant recherche et rayonnement aux Archives & Musée de la Littérature (AML) de Bruxelles. Dans le cadre de ses fonctions, il a été impliqué dans la conception et la réalisation de plusieurs expositions récentes de l'institution. Cet entretien s'inscrit dans le cadre d'une [enquête](#) menée par le réseau international de Recherches interdisciplinaires sur la muséalisation et l'exposition de la littérature et du livre ([RIMELL](#)) au sujet des lieux d'exposition de la littérature et du livre.

Camille Van Vyve (CVV) – Quel est votre parcours de vie et de formation ?

Christophe Meurée (CM) – Après avoir travaillé comme assistant à l'Université catholique de Louvain, j'ai soutenu en 2009 une thèse de doctorat sur le suspens du temps dans le récit contemporain. J'ai majoritairement travaillé sur la littérature contemporaine (de 1945 à nos jours). Je me suis néanmoins laissé tenter par deux ou trois petites excursions dans le XIX^e siècle. Je me suis toujours occupé d'auteurs belges aussi bien que d'auteurs français. Ensuite, j'ai fait un postdoc à l'UQÀM (Université du Québec à Montréal). Puis, je suis revenu à Louvain-la-Neuve avec un mandat de quatre ans, en tant que chargé de recherches du FNRS. Pendant cette période, Marc Quaghebeur, qui à l'époque dirigeait les Archives & Musée de la littérature, m'a demandé si je souhaitais y travailler. J'ai commencé une année plus tard ici, aux AML, et j'y suis depuis presque cinq ans.

CVV – Quelles sont vos tâches au sein des AML ?

CM – Je suis Premier Assistant recherche et rayonnement. Autrement dit, je suis le chercheur qui est censé superviser le travail des autres chercheurs. Cela étant, je fais majoritairement de la recherche sur la littérature contemporaine. Marc

Quaghebeur m'avait également engagé en tant que spécialiste de littérature contemporaine, pour que je puisse aller vers les écrivains d'aujourd'hui, parce que c'est dans le contact avec les écrivains que se décide souvent le choix du lieu où ils déposent leurs archives. Par exemple, à l'automne 2019, nous avons récupéré la première partie des archives de François Emmanuel, écrivain sur l'œuvre duquel je travaille depuis longtemps. C'est toujours plus facile quand les écrivains donnent leurs archives à l'avance. Par ailleurs, je travaille aussi, évidemment, sur la littérature antérieure. Notamment sur Verhaeren.

CVV – *Travaillez-vous en priorité sur les fonds qui sont ici aux AML ?*

CM – Oui. Cela m'a amené à publier pas mal de choses, notamment le premier volume des pièces de théâtre de Verhaeren, *Le Cloître* et *Philippe II*, dans une édition critique, avec les variantes du texte, ainsi que des introductions qui donnent une idée du contexte et de la genèse des œuvres.¹ Nous avons une collection spécifique, « Archives du futur », qui nous permet de faire vivre les fonds des AML. J'ai également édité un volume des œuvres de Paul Willems, dont nous conservons toutes les archives, même si certaines nous arrivent encore, parce que son fils vide progressivement la maison.² Il s'agit d'une maison que la famille possède depuis le XIX^e siècle, il y a donc énormément de tri à faire et cela prend beaucoup de temps.

Je suis en outre engagé pour faire vivre nos fonds par le biais de conférences et d'expositions. En 2016, l'année où je suis entré au musée, j'ai participé directement à l'élaboration de l'exposition *Des lieux du fleuve à la lumière de la peinture*, montée à l'occasion du centenaire de la mort de Verhaeren au Musée des Beaux-Arts de Tournai. J'ai également co-dirigé avec Marc Quaghebeur un livre destiné à accompagner l'exposition.³ Ce livre reprend juste quelques textes phares intéressants, soit de Verhaeren, soit de ses contemporains qui parlent aussi de lui, ainsi que des œuvres d'art. Le livre reproduit par exemple un dessin de sa femme, qui était peintre, ou encore les deux célèbres tableaux de Verhaeren et de sa femme par Van Rysselberghe. Cela a impliqué un travail de numérisation de ces documents. Ce travail m'a vraiment mis dans le bain et permis de voir comment procéder pour organiser une exposition littéraire.

Fin 2016, j'ai conçu une exposition avec ma collègue archiviste Saskia Bursens. Il s'agissait de l'exposition consacrée à André Sempoux, qui est un écrivain belge, peut-être moins connu que d'autres, mais dont l'œuvre littéraire vaut le détour : *André Sempoux : l'écrivain, le critique, l'italianiste*. Par ailleurs, en 2018, j'ai également élaboré une exposition sur Paul Willems. Notre intention était de sortir le volume des œuvres que j'ai mentionné précédemment lors du

vernissage. Finalement, le livre a paru pour la fin de l'expo, parce que nous avons pris du retard. Ce genre de choses arrive souvent. En l'occurrence, des documents essentiels pour l'édition critique nous sont parvenus tardivement et j'ai dû postposer la parution. Ce sont les trois expositions auxquelles j'ai participé. J'en ai vraiment conçu deux : celle consacrée à André Sempoux et celle consacrée à Paul Willems, qui ont toutes les deux eu lieu dans la salle de lecture des AML.⁴ *In illo tempore*, si on remonte à avant mon arrivée au musée, j'ai participé, avec David Martens et beaucoup d'autres, à l'exposition *Écrivains : mode d'emploi*, au Musée royal de Mariemont, qui est d'ailleurs le point d'origine du site www.litteraturesmodesdemploi.org, en 2012. J'ai participé au catalogue et à l'élaboration, avec Myriam Watthee-Delmotte, d'une des salles, celle qui était dédiée aux rapports des écrivains avec le sacré.

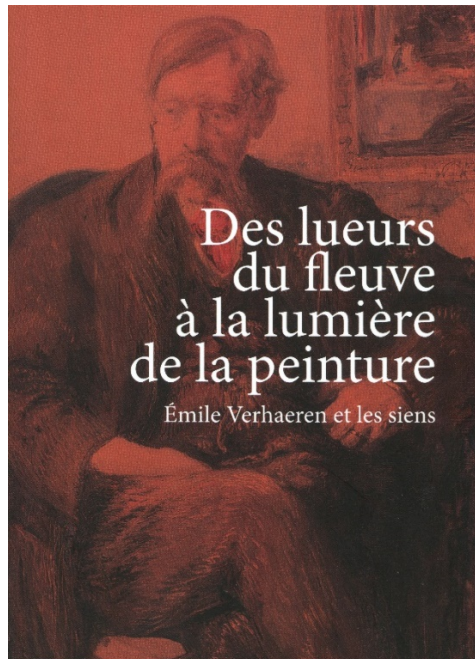


Fig. 1. *Des lueurs du fleuve à la lumière de la peinture*, éd. Marc Quaghebeur et Christophe Meurée, Bruxelles, AML Éditions, 2016.

CVV – *Qu'est-ce qui est concrètement mobilisé dans votre formation pour réaliser des expositions ?*

CM – Beaucoup de choses. Mon travail scientifique a toujours été centré sur l'inscription du sujet *écrivain* dans le temps, mais aussi du sujet *personnage*. Progressivement, en travaillant non plus seulement sur les textes, mais aussi sur les conditions de leur production et de leur mise en valeur, notamment par un travail que j'ai réalisé avec David Martens sur les entretiens d'écrivains, je me

suis progressivement intéressé de plus en plus à la façon dont l'Œuvre se construit depuis la genèse, depuis les manuscrits, jusqu'aux expositions consacrées à la littérature. Du coup, j'ai vraiment pris la mesure de la manière dont les écrivains et leurs œuvres s'inscrivent dans le temps. Les textes sur lesquels nous travaillons en général sont le plus souvent ceux qui sont passés à la postérité. Nous sommes la postérité de textes antérieurs et moi, je me demande : « Qu'est-ce qui fait qu'une œuvre va passer à la postérité ? », « Comment un écrivain devient-il une figure suffisamment intéressante pour qu'on lui consacre des expositions ? » Parce que, une exposition sur littérature, ce n'est pas évident... Il faut pouvoir raconter une histoire, mais pas uniquement à partir de textes. Une exposition qui ne se composerait que de textes à lire n'en vaudrait pas la peine. Autant publier un livre ! Il s'agit d'une question vers laquelle je me suis dirigé progressivement.

J'ai aussi beaucoup travaillé sur la posture des écrivains, sur la façon dont ils se présentent au public. Je pense qu'un des premiers articles que j'ai publiés sur la façon dont le sujet s'inscrit dans le temps, doit être un article sur la façon dont Marguerite Duras se décrit physiquement dans *L'Amant*. Quel peut être l'intérêt aujourd'hui, dans un monde centré sur l'image, de cette projection écrite d'un visage, qui est en fait un visage connu par les médias ?

Enfin, ayant commencé à travailler sur les expositions d'écrivains et à en réaliser par moi-même, nous avons commencé, avec Laurence Boudart, à travailler en duo sur la question de l'exposition, notamment en participant à un colloque sur les émotions littéraires à travers les expositions.

CVV – *Quand était-ce ?*

CM – C'était en décembre 2016. Le colloque était organisé par Aurélie Mouton-Rezzouk et Bérengère Voisin, à Saint-Denis. Nous avons présenté une communication qui portait sur Verhaeren.⁵ Il s'agissait d'une réflexion théorique qui essayait de réfléchir à la question de ce qui, depuis les postures qu'adopte l'écrivain, est utilisé dans l'exposition pour créer de l'émotion. Nous avons examiné l'exemple de Verhaeren, parce qu'en Belgique, peut-être *ex aequo* avec Maeterlinck, il est probablement le premier écrivain qui a pris conscience de ce qu'était l'image médiatique.⁶ D'ailleurs, nous en avons partout ici, aux AML, des têtes de Verhaeren : on ne peut pas le manquer, avec ses énormes moustaches ! (*Rires.*) J'ai d'ailleurs écrit sur les moustaches de Verhaeren, aussi.⁷ En fait, on se retrouve face à une abondance d'images : tableaux, sculptures, photographies. Mais comment utilise-t-on cela dans les expositions ? De quelle façon parvient-on à capter ce qui paraît être le plus authentique ?

Nous avons par conséquent abordé le sujet à travers la question de l'authenticité, qui est le terrain le plus favorable à l'émotion. L'authenticité favorise une forme de connexion avec ce qui est montré : les objets qui ont appartenu à l'écrivain, par exemple.⁸ Nous avons également travaillé sur la sacralisation des objets liés à l'écrivain, non seulement ses manuscrits, mais aussi ses représentations, ainsi que ce qui était pour lui des objets quotidiens. Mais *a posteriori*, on les sacralise d'une certaine façon et on augmente ainsi le capital de sacralisation par l'exposition même, qui présente l'objet comme précieux. Ce principe rejoint ce qu'a démontré Walter Benjamin lorsqu'il avançait que le côté sacré de l'art vient justement des pratiques religieuses, à l'occasion desquelles on dévoilait certaines œuvres en fonction de certains événements de la vie culturelle. Il en va toujours ainsi dans notre monde médiatique. On continue à aller voir les tableaux aux Offices ou au Louvre. Pourquoi, en fait ? On peut y avoir accès par l'écran. Mais nous éprouvons une nécessité de nous confronter à quelque chose qui est authentique *et* que l'on sacralise. C'est ce double mouvement que Laurence Boudart et moi avons essayé de mettre en lumière. Ce travail était vraiment phare et moteur d'une recherche que nous souhaitons poursuivre.

CVV – Est-ce le principal enjeu pour vous : une exposition doit éveiller des émotions ?

CM – Ce n'est pas le principal enjeu. L'enjeu est aussi didactique, d'une certaine façon. C'est-à-dire que les expositions sur les écrivains drainent à mon sens deux types de publics. D'une part, c'est celui des amateurs éclairés, qui savent ce qu'ils vont voir et, justement, qui viennent voir des expositions par passion pour l'auteur qu'ils sacralisent. D'autre part, il y a le public qui vient voir une exposition consacrée à la littérature pour découvrir quelque chose qu'il ne connaît pas. Nous devons tenir compte de ces deux publics. Le côté didactique s'adresse davantage au public qui n'y connaît absolument rien. Il faut par conséquent jouer sur les deux tableaux et s'adresser à la fois aux deux publics, en leur racontant une histoire. Mais pour que cette histoire qu'on raconte à travers le parcours d'une exposition parle vraiment à tous les publics, il faut d'une certaine façon susciter de l'émotion, parce que l'émotion véhicule le désir d'apprendre. Si on surprend le visiteur éclairé, si on lui montre des choses qu'il ne connaît pas, des objets auxquels il n'avait jamais songé, on l'accroche plus facilement. Si on montre des choses qui ont l'air extrêmement familières et intimes au spectateur qui n'y connaît pas grand-chose, là aussi on va l'accrocher. C'est pour cela que même montrer une pièce de vêtement peut avoir de l'intérêt. Il y a un côté fétichiste, bien sûr, mais c'est un fétichisme que nous partageons tous.

CVV – *Parce que cela éveille quelque chose de personnel ?*

CM – Voilà. C'est très personnel. Cela crée une relation d'intimité qui vient davantage accrocher la personne. En fait, toute cette réflexion, je l'avais déjà partiellement élaborée dans mes travaux sur les entretiens, que ce soit avec David Martens, ou seul de mon côté. Justement parce qu'il y a une création d'intimité qui est nécessaire aujourd'hui dans notre monde médiatique, dans la mesure où l'on éprouve toujours davantage le besoin d'associer le texte à une personne. Il devient très rare pour un lecteur de lire un livre sans connaître le visage de l'écrivain, alors qu'on n'a pas besoin de le connaître. Il y a d'ailleurs des écrivains qui n'ont jamais montré leur visage, où à peine, comme Blanchot, Salinger, etc. Mais il y a quand même une curiosité, qui résulte d'un désir d'entrer dans une relation un peu intime avec celui qui a écrit un livre qui nous touche. Je pense que c'est sur ce fil-là qu'on joue quand on crée une exposition. On montre des choses – on dévoile en fait, pour reprendre le terme benjaminien – de manière temporaire et c'est l'aspect éphémère conjoint à l'authenticité des pièces présentées qui les rendent exceptionnelles, parce qu'elles dévoilent de l'intime et non pas seulement pour leur valeur didactique. Leur caractère didactique se fonde en fait sur cette relation d'intimité. Cette relation présente un caractère d'authenticité.

Je reviens d'un colloque consacré à Jean-Philippe Toussaint.⁹ C'est un des écrivains francophones les plus lus dans le monde, avec une œuvre qui est magnifique. Je suis allé parler, en duo avec Maria Giovanna Petrillo, de sa posture, parce que lui aussi joue exactement de ces mêmes ressorts, en créant une forme d'intimité avec ses lecteurs. Dans *Made in China*, en particulier, il se met lui-même en scène, comme dans une espèce de *making of* de ses travaux antérieurs, non seulement ses romans, mais aussi les courts-métrages qu'il réalise. C'est aussi une manière de créer une relation d'intimité : on a l'impression de connaître cette personne, alors que l'on connaît rarement les auteurs qu'on lit.

CVV – *Quels genres d'expositions peut-on distinguer aux AML ?*

CM – Je vais peut-être établir une distinction relative à ce qui motive une exposition. Soit c'est une occasion : un lieu nous demande de préparer quelque chose. Soit c'est un anniversaire, une commémoration quelconque, qui fait qu'on se lance dans le projet. C'est le cas le plus fréquent, parce que nous sommes dans une époque obsédée par les anniversaires et les commémorations. Il m'arrive de temps en temps de recevoir des appels : « On va faire tel colloque à l'occasion du vingtième anniversaire de la mort de... » Mais pourquoi pas le

trentième ? Pourquoi pas le quinzième ? Je pense que c'est une manière de légitimer un désir qui préexiste. Ce n'est d'ailleurs pas toujours le cas. Je vais prendre l'exposition consacrée à André Sempoux (2016-2017) comme exemple. André Sempoux est gravement malade depuis début 2015, sans espoir de guérison, et nous lui avons consacré cette exposition, parce que nous souhaitons qu'il puisse y avoir une exposition qui lui rende hommage de son vivant. C'était saluer un écrivain qui nous avait confié ses archives et avait été d'une générosité extraordinaire, pour lui montrer que son œuvre continuerait à vivre à travers les documents qu'il laissait derrière lui.¹⁰ D'ailleurs, il est venu au vernissage de l'exposition en dépit des difficultés physiques qui étaient les siennes. Il avait écrit un texte pour l'occasion, qu'il a lu lui-même. Il était en chaise roulante, parce qu'il ne pouvait plus se déplacer de lui-même, mais il y tenait absolument, parce que, pour lui, c'était un peu le couronnement de sa carrière, non seulement d'écrivain, mais aussi d'enseignant et de chercheur. Il a été non seulement professeur de littérature italienne, mais aussi critique littéraire, très engagé dans les relations entre l'Italie et la Belgique.



Fig. 2. André Sempoux lors du vernissage de l'exposition
André Sempoux : l'écrivain, le critique, l'italianiste, 12 décembre 2016
© Alice Piemme / AML (cote AML : AMLP 1024/9)

Nous avons essayé de rendre compte de tout cela, notamment en montrant des correspondances qui témoignaient de relations qui n'étaient pas uniquement des relations littéraires. Dans l'exposition, nous avons montré une magnifique lettre d'Antonio Tabucchi, immense figure de la littérature italienne contempo-

raine. Évidemment, Tabucchi s'adressant à un écrivain belge assez peu connu, cela valait la peine d'être montré. Tabucchi répondait à l'envoi d'un roman, mais il connaissait André Sempoux, qui l'avait rencontré dans le cadre de ses fonctions de professeur de littérature italienne. Cela nous a permis de montrer de très belles choses aussi, puisque le dernier livre d'André Sempoux est une plaquette qui n'a paru qu'à vingt exemplaires et que nous avons eue en prêt pour le temps de l'exposition. Ce sont des éléments qui marquent l'imaginaire.

CVV – On n'a pas souvent l'occasion de voir l'écrivain auquel est consacrée une exposition lors d'un vernissage. Qu'est-ce que cela revêt de particulier, de travailler sur un écrivain vivant ?

CM – Pour l'exposition Sempoux, j'ai très peu été en contact avec lui, d'abord parce qu'il n'était pas en forme physique suffisante. Mais il avait délégué son amie Ginette Michaux, qui elle-même a énormément apporté à cette exposition. Elle a prêté de nombreuses pièces, notamment son exemplaire de la petite plaquette tirée à vingt exemplaires. Il s'agit donc d'un cas un peu particulier, notamment dans la mesure où André Sempoux voulait nous laisser la plus grande liberté. Il était dans le bonheur de faire partie des écrivains exposés, parce que c'est une personnalité très généreuse.

Maintenant, je vais me permettre de vous détromper, parce que je pense qu'au contraire, dans le contemporain, de plus en plus d'expositions se font autour d'écrivains vivants et que ces derniers participent à leur conception. J'étais à ce colloque à Bordeaux, sur Jean-Philippe Toussaint, et il se fait qu'il coorganisait une exposition au Musée des Arts Décoratifs et du Design, autour de son œuvre. C'est vrai que cela donne une pression supplémentaire, parce qu'on sait que l'écrivain va lui-même venir voir et on ne peut pas savoir ce que l'exposition peut causer sur le plan émotionnel dans le chef de l'écrivain. Et c'est vrai que j'ai vu André Sempoux très ému de deux ou trois pièces qui étaient montrées, notamment des notes de cours de sa femme, qui était une étudiante de Robert Vivier, poète lui aussi, et également professeur de littérature italienne et de littérature française à l'Université de Liège. Sempoux et sa femme avaient suivi les cours de Vivier et les AML détiennent le carnet de notes de sa femme, qui a une double importance, car il s'agit d'un cours donné par un écrivain, à la femme d'un autre écrivain. Je crois qu'il ne s'attendait pas vraiment à que ce document soit exposé.

André Sempoux a perdu son épouse assez tôt. Son émotion devant ce carnet était palpable. Il en est allé de même pour l'affiche. Nous la lui avons soumise avant l'exposition. Elle était composée d'un dessin d'un de ses amis,

Ignace Vandevyvere, mort quelques années auparavant, et qui était professeur d'histoire de l'art à l'Université catholique de Louvain, où ils étaient donc collègues. Nous avons eu l'idée de mettre une photographie de Sempoux à l'intérieur de ce dessin au trait un peu naïf et, en fait, il a lui-même donné un titre à cet ensemble. Il nous a dit : « J'adore cette affiche. C'est l'homme qui marche dans sa tête ». Je trouvais cela très beau, parce que, en amont de l'exposition déjà, notre travail provoquait une réaction très positive.

Un autre exemple : l'exposition *Paul Willems, le ludique et le tragique* (2018-2019). Évidemment, parmi les écrivains qui ont œuvré avec Willems, certains sont encore vivants. Nous devions dès lors faire attention à ce que nous allions montrer. Dans une vitrine se trouvait une lettre de Le Clézio, qui avait écrit à Willems que *La Cathédrale de brume*, un de ses recueils de nouvelles, faisait pour lui partie des plus grandes lectures qu'il avait eu l'occasion de faire. Avoir une lettre d'un futur Prix Nobel de littérature adressée à un écrivain belge, finalement peu connu en dehors de la Belgique, est quelque chose d'important. De même, j'avais pris la peine de contacter Caroline Lamarche, romancière et nouvelliste belge, parce que je voulais absolument donner à lire un poème qu'elle avait envoyé à Paul Willems alors qu'elle n'était pas encore publiée chez Gallimard, ni chez Minuit d'ailleurs. Pour moi, c'était un inédit. Donc, pour ne pas prendre le risque de montrer un inédit sans le consentement de son auteur, je l'ai contactée en lui demandant l'autorisation de montrer ce poème dans une vitrine. Elle a accepté très gentiment et elle est même venue voir l'exposition avec beaucoup d'émotion aussi d'ailleurs, dans la mesure où elle avait été très proche de Paul Willems : elle lui avait envoyé toutes ses premières œuvres.

Quand l'écrivain exposé est encore en vie ou lorsque ceux qui l'ont côtoyé le sont, il y a des questions qu'il faut se poser. Avec un peu de diplomatie, on peut les résoudre facilement. Nous aurions bien pu ne demander aucune autorisation, mais si quelqu'un avait dit à l'autrice : « Tiens, tu savais que tel poème inédit était montré à l'exposition Willems ? », ç'eût été faire preuve d'indélicatesse à son égard autant que potentiellement porter atteinte à l'intégrité de son œuvre. Même si on fait une exposition sur un écrivain mort, d'ailleurs, il peut y avoir des problèmes. En général, les ayants droit laissent faire, parce qu'ils trouvent très bien de mettre en valeur l'écrivain qui a disparu. Le fils de Paul Willems, par exemple, était très enthousiaste par rapport à l'exposition consacrée à son père. Sa famille nous a laissé vraiment toute liberté. Je n'ai pas eu d'autorisations spécifiques à demander non plus pour l'édition des pièces que j'ai réalisées l'année de l'exposition ; une telle générosité et une telle confiance sont particulièrement appréciables.

CVV – *Comment vient l'idée d'une exposition ?*

CM – En ce qui me concerne, j'ai surtout travaillé sur commande, c'est-à-dire que, chaque fois, il y avait une raison, une commémoration... Verhaeren, c'était le centenaire de sa mort. Sempoux, j'en ai déjà évoqué les raisons. Willems, c'était le 20^e anniversaire de sa mort. Sur l'opportunité qu'offre l'événement vient se greffer un angle d'approche singulier. Par exemple, pour Willems, j'avais choisi le sous-titre *Le ludique et le tragique*, parce que c'était une façon d'aborder l'intégralité de son œuvre. En général, on choisit cette histoire pour qu'elle soit à la fois instructive, mais aussi afin qu'elle jette une lumière un peu nouvelle sur un écrivain. Il s'agit de rester à la fois dans le familier et dans la surprise, ou dans la nouveauté.



Fig. 3. Affiche de l'exposition
Paul Willems : le ludique et le tragique (2018)

CVV – *Est-ce que vous commencez par le fond, le sujet thématique de l'exposition ?*

CM – Pas toujours. Je dirais que cela dépend de beaucoup de choses. La plupart du temps, je composais un livre en même temps que j'élaborais une exposition. Pour Willems, je voyais très bien où aller mais, en même temps, mon travail était presque désorganisé : j'avais une telle masse critique à parcourir ! Je pense

que je devais donner l'impression de partir dans tous les sens, alors qu'en fait je me laissais porter d'une chose à l'autre. Ou bien, en discutant avec une de mes collègues, qui travaille sur Marie Gevers – écrivain qui n'est autre que la mère de Willems –, qui me disait : « Ce serait intéressant de mettre cela en lien avec telle portion du journal intime de Marie Gevers ». Il y a des hasards qui entrent en ligne de compte. Cela dépend aussi du volume de documents à compiler. Sempoux était moins difficile, parce que la masse critique était moins importante. Willems, soyons clairs : je travaille sur ce fonds depuis deux ans et demi, même plus, et je n'en connais toujours pas l'intégralité. C'est tellement vaste !

Parfois, il y a des expôts qui s'imposent d'eux-mêmes, qu'on veut absolument présenter au public. Par exemple, on a montré à l'exposition Willems les objets qu'il retravaillait poétiquement. Il écrivait des poèmes sur des morceaux d'arbres, sur des feuilles mortes... On les a montrés pour la dernière fois, parce que, malheureusement, le matériau est en train de s'abîmer. On les a numérisés avant l'exposition, pour être sûr qu'une trace en soit gardée.



Fig. 4. Poème de Paul Willems sur feuille d'érable
(cote AML : MLT 3880/8)

CVV – Êtes-vous d'accord pour dire qu'il y a un nombre croissant d'expositions littéraires ces dernières années ?

CM – Pour une part, oui. Avant, j'ai l'impression qu'il y avait davantage de grandes rétrospectives. Aujourd'hui se multiplient des tas de petites expositions. Je me souviens qu'au moment du centenaire d'Henry Bauchau, j'avais

participé à l'exposition qui lui était consacrée à Mariemont en même temps qu'*Écrivains : mode d'emploi*. Ma contribution s'était limitée à chercher des expôts à gauche et à droite. Outre cette exposition, il y en avait une aussi sur la relation de Bauchau avec le peintre Lionel au Musée Art & Marges.¹¹ On m'avait demandé de faire une animation. J'avais proposé une espèce de visite guidée, en dialogue avec François Emmanuel.

CVV – Quelle est la spécificité des AML par rapport à d'autres musées et aux maisons d'écrivains ?

CM – C'est une question assez complexe. Nous devons d'abord mettre à la disposition du public l'intégralité des archives que nous avons récoltées au fil du temps. Nous avons une mission de conservation, de mise à disposition, ainsi que de valorisation ; le volet muséal n'est qu'une partie du travail de valorisation. Les publications scientifiques, c'est un autre versant.

Comme spécificité, je dirais que nous avons la diversité des pièces, des types d'archives. Les AML ne s'occupent pas uniquement des archives de la littérature belge de langue française. Nous nous occupons également de la mémoire du théâtre belge francophone, ce qui fait que nous disposons de nombreux fonds issus de théâtres, de metteurs en scène, de comédiens, de scénographes, mais aussi de la mémoire du monde éditorial belge. Je prends deux exemples très récents. L'éditrice Luce Wilquin prend sa retraite et nous confie par conséquent l'intégralité de ses archives. Autre exemple : Henri Thyssens, qui a consacré un très riche site internet sur la vie de l'éditeur Robert Denoël (www.thyssens.com) à partir de documents qu'il a passé quarante ans à rassembler, a décidé de nous céder sa collection. Nous conservons donc désormais des tas de lettres et, comme Denoël a eu une vie très romanesque, c'est formidable de pouvoir se plonger dans les documents de l'enquête menée par Henri Thyssens au fil des années. En plus, il nous a confié des pièces auxquelles on ne s'attendait pas du tout : par exemple un portrait de Denoël par Auguste Mambour, le plus grand peintre africaniste belge. Ce n'était pas un type très recommandable – réactionnaire, colonialiste –, mais il n'empêche que c'est un magnifique peintre, qu'il existe peu de portraits de l'éditeur et que la relation entre les deux hommes appelle à être explorée.

Nous ne sommes que dix-huit personnes à travailler aux AML. Heureusement, nous avons des stagiaires et des bénévoles, qui permettent d'avancer un peu. En dépit du fait que nous avons un personnel très réduit, nous ne nous consacrons pas uniquement à la littérature, ou plutôt, nous nous consacrons aussi à la littérature dans ces relations connexes avec l'édition ou avec le théâtre,

ce qui d'ailleurs permet parfois, de montrer des choses que nous ne montrerions pas dans un autre cadre. Vous évoquiez l'exemple des maisons d'écrivains... Nous avons en gestion trois cabinets du Librarium de la Bibliothèque Royale (KBR) : le cabinet Verhaeren, où on a reconstitué son bureau de Saint-Cloud, le cabinet Ghelderode, où on a aussi reconstitué son intérieur, et le cabinet Max Elskamp et Henry van de Velde. Nous avons aussi reconstitué, dans la salle de lecture des AML, le cabinet de Dominique Rolin. Outre ces cabinets, qui sont déjà des expositions en soi, on nous donne des manuscrits, mais nous avons aussi des maquettes de mises en scène, des films, des archives sonores, des courriers d'éditeurs, ce qui permet d'avoir des expositions assez variées. Nous avons tout ici à demeure. Quand nous avons conçu l'exposition Verhaeren à Tournai, nous avons pu montrer trois photos du *Cloître* de Verhaeren dans la mise en scène qui a eu lieu en 1941, au Théâtre du Parc à Bruxelles. Il se fait que, comme *Le Cloître* avait été monté pendant la Grande Guerre, et présenté au Roi Albert, du côté de La Panne, quand il défendait le front de l'Yser, cette pièce était devenue emblématique d'une résistance à l'envahisseur allemand. Mais, en réalité, ces trois photos-là ne viennent pas du tout du fonds Verhaeren, puisqu'elles sont bien postérieures à sa mort. Nous avons pu les montrer parce qu'elles viennent du fonds d'un comédien, Henri Billen, dont nous détenons les archives et qui interprétait l'un des rôles dans la mise en scène de 1941.

Les croisements entre documents d'origines diverses créent de l'inattendu ou de l'inédit. On retrouve par exemple une petite pièce de théâtre manuscrite de Paul Willems dans le fonds d'un comédien, qui la lui avait commandée. Finalement, c'est de l'inédit qu'on crée aussi à travers les expositions, en mettant en présence des pièces qui octroient une autre lecture de la vie d'un écrivain, de son œuvre, d'un mouvement littéraire, d'une thématique, etc. C'est la raison pour laquelle nous n'acceptons pas seulement les manuscrits, mais que nous prenons aussi en charge les objets et parfois le mobilier ou les vêtements de certains auteurs. Il n'y a pas longtemps, je suis allé négocier la création d'un fonds André-Marcel Adamek avec la veuve de l'écrivain, Ingrid Thelen. En discutant avec elle, nous nous sommes dit qu'il faudrait intégrer au fonds sa collection de pipes, parce qu'elle est très représentative de ce qu'il était. Et elle m'a dit : « Mais j'ai encore aussi une casquette ». Et c'est vrai, c'était un écrivain qui avait toujours le même genre de casquettes. Cela peut paraître très anecdotique mais, en même temps, c'est ce genre de choses qui crée l'effet de surprise, l'authenticité, l'émotion, etc. Ce sont souvent de petits détails qui attirent le regard et suscitent une plus grande curiosité ou une plus grande empathie.

CVV – *Une assez grande richesse et de la diversité dans les fonds... Quels expôts privilégiez-vous lors d'une exposition ?*

CM – Pour ma part, je vise toujours à avoir des documents inédits ou du moins qui créent un effet de surprise ou d'intimité. Cependant, je ne vais pas les sélectionner de manière systématique non plus, parce que je veux que l'exposition raconte une histoire, que ce soit le fil d'une carrière littéraire ou autre chose. Pour prendre un exemple, Paul Willems vivait dans la maison familiale de Missembourg, près d'Anvers, où il avait commencé sa carrière en travaillant avec sa mère, Marie Gevers, pour créer une espèce de théâtre de verdure à l'intérieur de la propriété. Au départ, c'était très ludique : il adaptait des contes pour en proposer une réalisation scénique à l'intérieur du parc. À l'origine, ces représentations s'adressaient aux amis et à la famille, mais elles ont commencé à drainer du monde. C'est ainsi qu'il a commencé sa carrière.

Il se fait que nous avons reçu énormément de documents liés à Willems, non seulement de son fils, mais aussi d'autres membres de sa famille. Nous avons ainsi retrouvé des photos des années 1930 montrant ces spectacles à Missembourg et, dans d'autres ensembles d'archives, il y avait des dessins de costumes de la main de sa sœur Antoinette. Cela nous a permis de mettre côte à côte le dessin du costume avec une photo représentant le personnage dans son costume. À côté, nous avons quelques photographies de la mise en scène, qui utilisait parfois la maison même. J'avais également juxtaposé un dessin de Willems dans lequel il essayait de concevoir la scénographie de son spectacle en utilisant toutes les ressources de la maison. J'avais de plus ajouté une lettre datant de cette époque, ainsi que des photos contemporaines de la propriété de Missembourg. Je trouvais intéressant de montrer également les manuscrits de cette époque, qui sont ses premières pièces de théâtre. J'ai exposé dans la vitrine suivante le cas tout particulier de la pièce *Peau d'ours*, qui est justement née au sein du théâtre de verdure de Missembourg. C'était une des petites pièces que Willems avait créées pour cet entourage familial, mais celle-ci a été publiée et a connu une vraie postérité. Elle a fait un triomphe en Allemagne et elle a même été jouée en Australie ! Cette vitrine permettait de passer de ce qui était les débuts d'un écrivain à une carrière qui s'internationalise.

CVV – *Quels sont les expôts les plus difficiles à présenter, à votre avis ?*

CM – Nous cherchons à montrer de l'intime, mais on ne peut pas exposer des choses trop intimes. Je ne suis pas sûr que nous montrerions facilement certaines lettres d'amour qu'on possède ici, même si les AML ont déjà conçu une expo-

sition sur cette thématique.¹² Il y a peut-être des choses qui sont plus délicates à montrer quand l'écrivain n'a pas toujours eu une vie tout à fait... orthodoxe. D'un côté, il y a la volonté de montrer qui était vraiment l'écrivain, mais, d'un autre côté, on peut parfois faire du tort à sa mémoire. Je vais prendre un exemple où je n'ai pas eu à prendre cette décision. Henry Bauchau a été accusé à la fin de la guerre de collaboration. Il a été blanchi, mais c'est une réputation qui lui colle à la peau. Si je devais faire une exposition sur Bauchau, je ne suis pas sûr que je montrerais des fragments de son journal des années 1950 dans lequel il explique qu'il est en train d'écrire une pièce sur Hitler, parce que cela donnerait de l'eau au moulin de ces jugements hâtifs et entretiendrait une simplification par rapport à sa vie. Oui, il a eu des fascinations douteuses, mais il n'a jamais fait de collaboration, au contraire en fait.

CVV – Trouvez-vous difficile de faire place à la nuance dans une exposition ?

CM – C'est très difficile. On raconte une histoire, mais en quelques points saillants. On fait comme avec une constellation : on voit des étoiles, on les relie et, à partir de là, on doit s'imaginer le dessin. En réalité, chaque pièce d'exposition est une étoile. Le problème est que si l'étoile n'est pas assez brillante ou ne permet pas dessiner un tracé qui soit un petit peu fin, il vaut mieux s'abstenir et ne pas la mettre. De la même manière, je n'excuse pas Bauchau et, dans un article récent, je parle de cette période des années 1950. Je n'ai pas de gêne à en parler, mais en parlant on peut discuter. Si quelqu'un me dit : « Bauchau est un collabo », je vais venir avec des arguments qui démontrent que ce jugement est erroné, ou en tout cas qui tendent à prouver que tel n'était pas le cas. Après, je renverrai à des documents. Mais dans une exposition, nous ne sommes pas toujours présents pour prendre le spectateur par la main.

CVV – S'agit-il selon vous d'un désavantage du médium de l'exposition ?

CM – Oui. On doit simplifier d'une certaine façon le discours, parce qu'on ne sait pas à qui on s'adresse. C'est la même chose quand on fait des articles en ligne. Quand j'écris un article qui est à destination du grand public, je prends paradoxalement beaucoup plus de précautions que lorsque j'écris un article qui ne s'adresse qu'à un public scientifique. C'est un petit peu le même principe. Il y a des risques parce qu'on peut porter atteinte à la mémoire de l'écrivain.

Les centres d'archives conservent tout, sans distinction, et c'est une des missions des AML, mais en tant que concepteur d'expositions, les choix relatifs à ce qui est montré ou non sont cruciaux. Certains diront que le public doit se

faire sa propre opinion, mais le public se fera son opinion en fonction de ce qu'on lui donnera à voir. Je trouve qu'il y a des lieux où on peut tout dire et des lieux où il faut faire davantage attention à ce qu'on dit et, dans la mesure où toute exposition présente une certaine visée simplificatrice, elle ne permet pas de tout dire.

CVV – Quelle est votre opinion par rapport au rôle que le multimédia peut jouer dans l'exposition littéraire ?

CM – Je trouve que l'utilisation du multimédia peut s'avérer extrêmement enrichissante dans certaines expositions, à condition que cela ne prenne pas toute la place, parce que, surtout pour une exposition consacrée à la littérature, si elle devient simplement une exposition multimédia, il me semble qu'on perd l'objectif, qui est aussi de faire retourner les gens au texte. Cela étant, quand j'ai fait l'exposition Sempoux, j'ai utilisé le multimédia, pour pouvoir rendre compte de l'amitié qui a uni Sempoux au peintre René Carcan, avec lequel il a composé trois livres. Un de ces derniers est hors format et vraiment magnifique. Les AML n'en possèdent pas d'exemplaire, mais André Sempoux a prêté le sien et nous l'avons fait numériser pour pouvoir le montrer sur un téléviseur, comme si on feuilletait les pages. En outre, dans cet ouvrage, le texte se lisait sur du papier calque, donc le visiteur pouvait voir le texte en même temps que l'image, ou bien uniquement le texte, ou uniquement l'image. Il y avait donc vraiment un intérêt à utiliser le multimédia, parce que cela permettait au public de feuilleter ce livre. Dans certaines expositions que je suis allé voir, j'ai apprécié de pouvoir avoir un accès par l'image numérique à un manuscrit ancien que je ne pourrais pas tenir dans les mains. Ce type de solution s'avère donc parfois très intéressant, mais il ne faut surtout pas que cela prenne toute la place.

CVV – Pourquoi ?

CM – Je crois que cela doit rester ciblé, en fonction de certaines choses bien précises qu'on veut mettre en place pour offrir une expérience unique au visiteur.

CVV – Est-ce qu'il y a encore d'autres éléments ou étapes qui sont externalisés ?

CM – On externalise souvent des éléments de scénographie. Il arrive qu'on demande des créations de pupitres ou de vitrines ou d'encadrement spécifique pour une pièce ou l'autre. Les grandes campagnes de numérisation, on les exter-

nalise aussi. Quand on a dû réaliser la numérisation du livre de Sempoux et Carcan dont je parlais tout à l'heure, nous avons externalisé non seulement les clichés numériques, mais aussi la création de la vidéo qui mimait un feuilletage de pages. La tendance est à externaliser davantage à proportion de la taille de l'exposition...

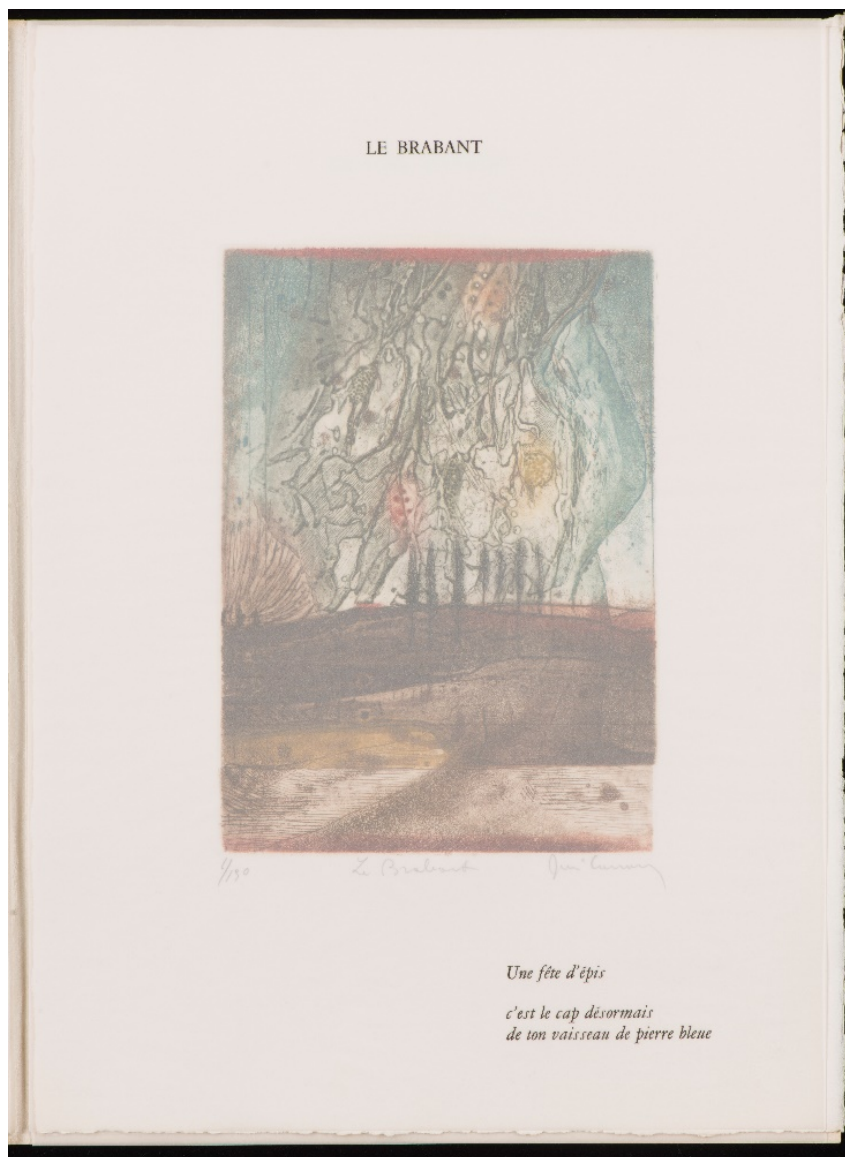


Fig. 5. Extrait de *Mes provinces*, par René Carcan et André Sempoux, Paris, Alain Durvill, 1978 (le déroulé synoptique de l'ouvrage est disponible aux AML sous la cote AMLP 23)

CVV – *Quels sont, à vos yeux, les principaux défis d'une exposition littéraire ?*

CM – Je pense que le principal défi tient à faire découvrir un écrivain ou une œuvre à des gens qui ne les connaissent pas. Bien sûr, il y a un côté utopique, parce que je sais très bien que la plupart des gens qui viennent voir des expo-

sitions sur la littérature sont des connaisseurs qui viennent s’immerger dans l’univers d’un écrivain, lire des choses qu’ils n’ont encore jamais lues. Je pense donc que le principal défi est justement de parvenir à susciter la curiosité de gens qui ne connaissent pas encore l’auteur autour desquels tourne l’exposition. Élargir le public des amateurs, c’est le plus grand défi.

Notes

1. Émile Verhaeren, *Théâtre : Le Cloître – Philippe II*, éd. critique par Michel Otten et Christophe Meurée, Bruxelles, La Renaissance du livre-AML Éditions, coll. « Archives du futur », 2017.
2. Paul Willems, *Œuvres 3 : Il pleut dans ma maison – Warna ou le poids de la neige*, éd. critique par Christophe Meurée, Bruxelles, La Renaissance du livre-AML Éditions, coll. « Archives du futur », 2018.
3. Marc Quaghebeur et Christophe Meurée, *Des lueurs du fleuve à la lumière de la peinture. Émile Verhaeren et les siens*, Bruxelles, AML Éditions, 2016.
4. Depuis mars 2019, les AML ne disposent plus d’un espace d’exposition propre.
5. La communication, intitulée « Objets authentiques, objets sacrés : de la construction de l’émotion patrimoniale », était présentée au colloque « Émotions littéraires, émotions patrimoniales », organisé par Aurélie Mouton-Rezzouk, Bérengère Voisin et Sylvie Gonzales au Musée d’art et d’histoire de Saint-Denis, 1-2 décembre 2016. L’article issu de cette communication est en cours de parution.
6. Laurence Boudart et Christophe Meurée, « “Je n’aime pas à dire ce que je suis mais j’aimerais à le prouver un jour” : Émile Verhaeren au miroir de ses contemporains », *Nouvelle Fribourg*, 3, 2018.
7. Christophe Meurée, « “Un mâle agissant” : les moustaches d’Émile Verhaeren », *Interférences littéraires / Littéraire interférenties*, 21, 2017, 25-38.
8. Au sujet des objets d’écrivain, Laurence Boudart et Christophe Meurée ont depuis conçu l’exposition « Babiotes et trésors : la face cachée de la littérature belge », qui devait se tenir à la Maison du livre de Saint-Gilles (Bruxelles) de novembre 2020 à janvier 2021 et qui a été reportée du fait de la pandémie.
9. Le colloque, qui s’est tenu à Bordeaux en juin 2019, a depuis été publié, de même que la communication qui y avait été présentée : Christophe Meurée et Maria Giovanna Petrillo, « “Dire je sans le penser” : qui êtes-vous, Monsieur Jean-Philippe Toussaint ? », dans Jean-Michel Devésa (dir.), *Lire, voir, penser l’œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2020, 59-68.
10. André Sempoux est décédé en juillet 2019.
11. Ce musée se focalise sur les artistes autodidactes et les frontières des arts plastiques (www.artetmarges.be).
12. *Les Lettres du désir*, Bibliotheca Wittockiana, octobre 2012-janvier 2013.

COMPTE RENDU

Mark Lapprand, *Pourquoi l'Oulipo ?* Québec, Presses de l'Université Laval, 2020. En libre accès sur pulaval.com.

RELIEF – Revue électronique de littérature française 14 (2), 2020, p. 197-199

DOI: doi.org/10.18352/relief.1099

ISSN: 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org

This article is published under a CC-BY 4.0 license

L'Oulipo étant une institution, une vaste bibliothèque documente son histoire et ses créations. Pour le premier aspect on aura avant tout recours à l'étude de Camille Bloomfield, *Raconter l'Oulipo (1960-2000) : histoire et sociologie d'un groupe* (Paris, Champion, 2017), alors que l'*Anthologie de l'OuLiPo* dans la collection Gallimard Poésie (édition de Marcel Bénabou et Paul Fournel, 2009) offre un large panorama des réalisations et que *L'Abécédaire provisoirement définitif* de Paul Fournel et Michèle Aubin (Paris, Larousse, 2014) veut être un atelier de création destiné aux futurs auteurs.

Mark Lapprand, qui de sa part avait déjà publié une *Poétique de l'Oulipo* chez Rodopi en 2004, ne désire visiblement pas ajouter une tantième présentation globale. L'éditeur des œuvres de Vian en Pléiade (nouvelle édition parue en 2020, réunissant des réimpressions récentes des premières éditions de 2010) se propose de parcourir le labyrinthe oulipien par une libre randonnée qui se permet maintes dérives et déviations. Inutile de souligner qu'il imite de la sorte son *corpus* qui se définit tout d'abord par la notion de potentialité.

La question centrale, « Pourquoi l'Oulipo ? », obtient ainsi toute une charretée de réponses plus ou moins tentatives, sans conclusions définitives. Cette stratégie est entre autres facteurs attisée par le dédoublement, voire redoublement, de l'instance critique. En effet, le « je » lapprandien se met d'emblée à dialoguer avec un nommé Xanthiphas qui, par des remarques caustiques et des questions loufoques, nuance et relativise les propos professoraux. En harmonie avec l'affluence féminine au sein du groupe oulipien s'ajoute à un moment idoine Polymnia, la muse de l'éloquence. Ce dialogue à plusieurs voix sera repris à la fin du livre dans le « Post-Xanthiphas » signé Alain Schaffner qui, en zigzaguant entre la trompette de Prephas et les casse-roles de Postphace, remet judicieusement les choses à l'envers.

On aura compris que le bouquin est fort ludique sans pour autant verser dans le grotesque ou l'arbitraire, invitant plutôt à jouer et à déguster. Le cadre esquissé se complète d'ailleurs par une structuration du livre en une dizaine d'étapes dont chacune s'appuie sur la mythologie grecque. Ainsi se reflètent sur les oulipiens la gloire et les misères des habitants de l'Olympe, processus aidé – poussé – forcé par l'auteur. Successivement on voit défiler par exemple Calliopé, Dédale, Hermès, Perséphone, Athéna, Narcisse et Prométhée dont les diverses fonctions sont liées à différentes caractéristiques de l'Oulipo.

Certaines particularités du groupe peuvent ainsi être observées sous une lumière qui verse un lustre spécifique sur leur rôle. C'est notamment Calliopé qui permet d'accentuer l'importance fondamentale et élémentaire de l'apport de la mathématique. Les pères fondateurs, Queneau et davantage encore Le Lionnais, tenaient à ancrer les contraintes de l'écriture dans des dispositifs numériques et géométriques. Même si ces principes initiaux ont évolué, leur rôle pivot n'a jamais disparu, avec comme témoin par excellence Jacques Roubaud. Dans ces points de départ réside aussi une bonne dose de l'originalité de l'Oulipo en comparaison avec des orientations semblables dans le passé, tels les Grands Rhétoriciens ou, plus près, les prestidigitateurs de la langue que sont Jarry, Roussel ou Leiris, dont Lapprand ébauche finement les procédés.

La belle exposition autour des œuvres oulipiennes qui a eu lieu à la Bibliothèque de l'Arsenal en 2014 m'est revenu en mémoire en lisant les pages sous l'en-tête de Dédale. L'auteur, qui a d'ailleurs largement puisé dans les fonds de cette bibliothèque pour nous servir des spécimens savoureux de l'art oulipien, y insiste sur le clinamen que cette exposition avait bien illustré. C'est l'idée de la liberté dans la contrainte, de la possibilité, voire de la nécessité de faire s'incliner la contrainte devant les demandes de l'œuvre. Les romans de Raymond Queneau rôdent ainsi et de manière encore plus pertinente les créations de Georges Perec.

Dans l'historique du groupe se révèlent plus précisément certaines tendances qui ont parfois mené à des dissensions ou même à des ruptures. Pourtant – et c'est la figure de Prométhée qui en témoigne – la productivité perdure et assure par monts et vallées la pérennité de l'Oulipo. Lapprand tente d'autre part de formuler les conditions historiques qui au début sont à la source de ce vaste échafaudage. Parmi d'autres raisons il accentue surtout les conditions sociales et culturelles de la Seconde Guerre mondiale et de ses séquelles. S'opposant en cela au dictamen d'Adorno pour qui après Auschwitz on doit se taire, en contraste avec Sartre qui promeut avant tout l'engagement, les oulipiens de la première heure misent sur la potentialité où se rejoignent la rigueur et la liberté. Et cet héritage est peut-être ce qui lie entre elles les générations succes-

sives avec leurs savoirs multicéphales (placés sous le signe de l'Hydre). À ce niveau-là se manifesterait également une controverse entre ceux pour qui leur atlas est premièrement un viatique pour des créateurs et d'autres qui applaudissent les ateliers, les master-classes, bref le versant pédagogique. Je dois avouer que ces réunions publiques (actuellement un événement mensuel à la BnF), menées avec fougue et entrain par Jacques Bens et Jacques Roubaud parmi d'autres, m'ont séduit à l'époque, quand j'ai pu y assister lors de leur déplacement à Amsterdam.

Justement : le dernier volet, sous la houlette d'Arion, étale le tableau des influences du mouvement à l'étranger. Il y a les « plagiats par anticipation » (ainsi pour ce qui regarde les lipogrammes de Jacques Arago en 1853 et le *Gadsby* de Ernest Vincent Wright en 1939), les prolongements directs (Harry Mathews est exemplaire avec *Les Conversions* notamment, mais encore Christian Bök et son *Eunoia*), et ceux qui de loin ou de près suivent des pistes parallèles. Dans ce dernier groupe Hugo Brandt Corstius mérite d'occuper une place d'honneur. Hermès dirige ce contingent, lui le messager aux sandales ailées qui est pour Lapprand le « creuset de la potentialité » (51) ; « en tant que passeur de savoirs, il ne s'embarrasse pas trop de dire la vérité, ou non, mais fait toujours montre d'une extraordinaire capacité à ruser » (*ibidem*). Michel Serres en fera la mascotte d'un savoir multiforme et savoureux, mais Queneau le considéra déjà comme héraut dans sa *Petite cosmogonie portative*. Hermès, en passeur entre science et fiction, c'est un label de qualité.

De fil en aiguille, du tac au tac, du coq à l'âne parfois, l'auteur de *Pourquoi l'Oulipo ?* nous fait errer et se retrouver, alors que la forme dialoguée fonctionne comme lubrifiant. Pour avoir une idée cohérente ou complète du phénomène OuLiPo on doit sans doute s'adresser ailleurs, mais l'ouvrage de Mark Lapprand, tout en aspirant à se démarquer en tant que « perspective ontologique » (143), est lui-même un instrument potentiel sinon virtuel de moult plaisances.

Sjef Houppermans

COMPTE RENDU

Nicolaas van der Toorn, *Le Jeu de l'ambiguïté et du mot. Ambiguïté intentionnelle et Jeu de mots chez Apollinaire, Prévert, Tournier et Beckett*, Leiden/Boston, Brill/Rodopi, coll. « Faux titre », 2020.

RELIEF – *Revue électronique de littérature française* 14 (2), 2020, p. 200-202

DOI: doi.org/10.18352/relief.1100

ISSN: 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org

This article is published under a CC-BY 4.0 license

« Un livre a toujours deux auteurs : celui qui écrit et celui qui le lit », tel était l'adage de Michel Tournier. Cet adage semble être le point de départ de la présente étude, issue d'une thèse de doctorat soutenue en 2020. L'auteur, Nicolaas van der Toorn, y examine différentes formes de l'ambiguïté intentionnelle et du jeu de mots dans l'œuvre de quatre auteurs – Apollinaire, Prévert, Tournier et Beckett. Ce que ces auteurs, par ailleurs très divers, ont en commun, c'est d'inciter par leurs jeux langagiers le lecteur à une participation créatrice. Van der Toorn s'est laissé mandater par cette incitation implicite à déchiffrer leurs textes dans des micro-lectures méticuleuses et perspicaces.

Le corpus étudié comporte deux poèmes, *Chantre* d'Apollinaire et *Le cheval rouge* de Prévert, deux romans, *Le roi des Aulnes* et *Gilles & Jeanne* de Michel Tournier, ainsi que trois pièces de théâtre de Beckett, *En attendant Godot*, *Fin de Partie* et *Pas*. L'hétérogénéité des textes et des genres s'explique par le fait qu'à l'exception du chapitre sur Prévert, l'auteur a basé son étude sur des essais déjà publiés. Cette hétérogénéité lui a permis d'aborder une vaste variété de jeux langagiers : ambiguïtés lexicales et syntaxiques chez les deux poètes, onomastique et réécritures chez le romancier, interaction entre textes et indications scéniques chez le dramaturge.

Dans une brève introduction l'auteur précise la genèse de son étude et en annonce la structure. La première analyse porte sur le monostique *Chantre* de Guillaume Apollinaire figurant dans *Alcools*, dont l'auteur décrit l'ambiguïté sémantique, la symbolique des nombres, l'iconicité typographique, ainsi que les richesses ludiques des mots et de leurs combinaisons. À la recherche d'une

source possible de ce monostique, il relève les rapports d'Apollinaire avec l'avant-garde internationale à Paris au début du XXe siècle. Pour son poème *Sinfonía en gris mayor*, le poète nicaraguayen Rubén Darío aurait puisé à la même source qu'Apollinaire pour *Chantre*, à savoir la *Symphonie en blanc majeur* (1852) de Théophile Gautier. Et c'est en passant par les sirènes rhénanes que l'auteur élabore les rapports du poème avec le mythe d'Orphée, surnommé le *chantre* de la Thrace. Loin de se contenter d'un tour d'horizon commenté des nombreuses publications sur ce monostique, l'auteur y apporte de nombreux éléments nouveaux : différentes couches significatives, rapports intertextuels et dimensions mythologiques.

Contrairement à un Apollinaire quasiment submergé de commentaires, l'œuvre de Jacques Prévert a été plutôt négligée par la critique académique, dédaigneuse de l'apparente simplicité et de la moralité sociale de son œuvre. À tort, selon Van der Toorn. Dans son analyse du poème *Le Cheval rouge*, figurant dans *Paroles*, il met à jour la richesse cachée de cette complainte d'un amant malheureux – une ambiguïté lexicale jamais gratuite, toute une gamme d'effets stylistiques et de mécanismes poétiques. Ce chapitre se veut, malgré sa brièveté un peu déconcertante, un plaidoyer pour Prévert, poète et scénariste subtil, doué et, de plus, très populaire auprès d'un large public après la publication en 1945 de son premier recueil de poèmes, *Paroles*.

À Michel Tournier, Van der Toorn accorde une place centrale, en lui consacrant deux longs chapitres, basés sur des articles parus en 2009 et 2018, enrichis de commentaires récents. Le jeu langagier revêt évidemment chez Tournier des formes plus complexes que celles pratiquées par les deux poètes. Après avoir exploré le domaine des signes que le protagoniste dans *Le Roi des Aulnes* croit pouvoir discerner dans le monde autour de lui et dans les événements auxquels il est confronté, Van der Toorn centre sa recherche sur l'onomastique, sujet encore peu exploré dans l'exégèse tournérienne. Qu'ils aient été inventés ou puissent être déchiffrés étymologiquement, les noms propres – prénoms, patronymes, surnoms et noms géographiques – sont souvent à double entente. C'est entre autres la double nature des personnages qui s'y manifeste. Ainsi, le prénom du personnage principal, Abel, désigne celui-ci comme victime, son nom de famille, Tiffauges, emprunté au château de Gilles de Rais, comme bourreau. À côté de noms relativement faciles à comprendre, l'auteur en interprète d'autres plus énigmatiques et difficiles par leur forme anagrammatique ou leur caractère connotatif.

Van der Toorn présente les procédés de réécriture de Tournier dans *Gilles & Jeanne* à la lumière de cinq textes sur le même sujet, de Bataille, Huysmans, Georg Kaiser, Roland Villeneuve et Pierre Mertens. Des comparaisons détaillées

entre les textes-source et les textes-cible, présentées en schémas, montrent que le romancier a puisé à cœur joie dans les textes-source pour donner sa propre version de l'histoire de Jeanne d'Arc et Gilles de Rais, sans porter atteinte aux faits historiques. Ce bricolage en fonction de la création mythographique est un jeu qui reproduit, bien qu'à une toute autre échelle, celui de la pratique anagrammatique dans l'onomastique du *Roi des Aulnes*.

L'ouvrage se clôt sur une analyse intéressante de l'œuvre théâtrale de Samuel Beckett. Van der Toorn pratique une approche qui implique la mise en valeur du théâtre beckettien comme texte à lire. L'exploitation par Beckett de l'ambiguïté des textes à dire s'accompagne des doubles voire triples sens que présentent les visualisations sur la scène, réalisées toujours à partir d'indications scéniques véhiculées par la langue. Souvent il est aussi question d'une relation contrastive entre indication scénique et texte à dire. L'interprétation globale d'une pièce de théâtre passe ainsi obligatoirement par celle du texte à dire et des didascalies tout en tenant compte des rapports entre eux. L'auteur illustre cette approche d'exemples repris à *Fin de partie*, *En attendant Godot* et *Fin*.

Le jeu littéraire avec les mots et l'ambiguïté ne sert pas uniquement à divertir comme le veut un stéréotype encore trop généralement adopté, mais il peut être à la base de la représentation de situations sérieuses et parfois même tragiques, ou bien générer ou refléter la structure d'un texte. C'est ce que Van der Toorn montre dans ses analyses, illustrées de nombreux exemples convaincants, sans perdre de vue les aspects ironiques ou humoristiques. Ses micro-lectures détaillées comblent des lacunes dans les études existantes.

Ce qui pourrait surprendre dans une étude aussi scrupuleuse, c'est l'absence d'une contextualisation littéraire et historique et de réflexions sur la poétique dans lesquelles le jeu avec les mots fonctionne. C'est à la sélection de textes hétéroclites, appartenant à différents genres et à différentes périodes, que l'on serait enclin à imputer ces lacunes. Lacunes cependant compensées par les attraits d'un texte varié et animé, témoignant de lectures érudites et assidues, richement illustré et édité avec grand soin.

Manet van Montfrans