

Reconnaisances et Légitimité en français

Ana Paiva Morais

Margarida Esperança Pina

Teresa Almeida

Ile série, numéro 9, janvier 2017
Titre : Reconnaissances et légitimité en français.

Comité de Direction

Directrice:

Maria de Jesus Cabral (Présidente de l'APEF)

Codirecteurs:

Ana Clara Santos (Vice-Présidente de l'APEF)

José Domingues de Almeida (Vice-Président de l'APEF)

Dominique Faria (Vice-Présidente de l'APEF)

Sous-directeurs:

Ana Isabel Moniz (Secrétaire de l'APEF)

Ana Maria Alves (Secrétaire adjointe de l'APEF)

João da Costa Domingues (Trésorier de l'APEF)

Comité éditorial:

José Domingues de ALMEIDA (Univ. do Porto)

Teresa ALMEIDA (Univ. Nova de Lisboa)

Cristina ÁLVARES (Univ. do Minho)

Maria Natália Pinheiro AMARANTE (Univ. Trás-os-Montes e Alto Douro)

Marta Teixeira ANACLETO (Univ. de Coimbra)

Kelly BASÍLIO (Univ. de Lisboa)

Maria de Jesus CABRAL (Univ. de Coimbra)

Leonor COELHO (Univ. da Madeira)

Paula Mendes COELHO (Univ. Aberta)

Dominique FARIA (Univ. dos Açores)

Maria do Rosário GIRÃO (Univ. do Minho)

Fernando GOMES (Univ. de Évora)

Ana Isabel MONIZ (Univ. da Madeira)

Ana Paiva MORAIS (Univ. Nova de Lisboa)

Maria de Fátima OUTEIRINHO (Univ. do Porto)

Maria Eugénia PEREIRA (Univ. de Aveiro)

Luís Carlos Pimenta GONÇALVES (Univ. Aberta)

Margarida Esperança PINA (Univ. Nova de Lisboa)

Ana Clara SANTOS (Univ. do Algarve)

Isabelle TULEKIAN LOPES (ISCAP-Instituto Politécnico do Porto)

Comité Scientifique:

Jean-Michel ADAM (Univ. de Lausanne, Suíça)

Marta Teixeira ANACLETO (Univ. de Coimbra, Portugal)

Encarnación Medina ARJONA (Univ. de Jaén, Espanha)

Paul ARON (Univ. Libre de Bruxelles, Bélgica)

Kelly BASÍLIO (Univ. de Lisboa, Portugal)

Bruno BLANCKEMAN (Univ. Sorbonne Nouvelle - Paris III, França)

Maria João BRILHANTE (Univ. de Lisboa, Portugal)

Helena BUESCU (Univ. de Lisboa, Portugal)

Maria de Lourdes CÂNCIO MARTINS (Univ. de Lisboa)

Jean-Louis CHISS (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, França)

Maria Paula Mendes COELHO (Univ. Aberta, Portugal)

Ana Paula COUTINHO (Univ. do Porto, Portugal)

Manuel Bruña CUEVAS (Univ. de Sevilha, Espanha)

Michel DELON (Univ. Paris-Sorbonne, Paris IV, França)
Gérard DANOU (Univ. Paris Diderot, Paris VII, França)
Catherine DUMAS (Univ. Sorbonne Nouvelle- Paris III, França)
Pascal DURAND (Univ de Liège, Bélgica)
Diana LEFTER (Univ. de Pitesti, Roumanie)
Charmaine Anne LEE (Univ. de Salerno, Itália)
Eric FOGÈRE (CRLV, Univ. Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, França)
Georges FORESTIER (Univ. Paris-Sorbonne, Paris IV, França)
José Oliver FRADE (Univ. de la Laguna, Canárias)
Marc FUMAROLI (Collège de France, Académie Française)
Simon GAUNT (Univ. King's College, Londres, Reino Unido)
Ignacio Ramos GAY (Univ. de Valência, Espanha)
JeanYves GUÉRIN (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, França)
Florica HRUBARU (Univ. Ovidius, Constanta, Roménia)
Jacques ISOLERY (U. de Corse)
Vincent JOUVE (Univ. de Reims, França)
Maria Eduarda KEATING (Univ. do Minho, Portugal)
Wladimir KRYSINSKI (Univ. de Montréal, Canadá)
Francisco LAFARGA (Univ. de Barcelona, Espanha)
Clara FERRÃO TAVARES (Instituto Politécnico de Santarém, Portugal)
Maria Herminia LAUREL (Univ. De Aveiro)
Lucie LEQUIN (Univ. Concordia, Montréal, Canadá)
Véronique LE RU (Univ. de Reims, França)
Daniel-Henri PAGEAUX (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, França)
Ana PAIVA MORAIS (Univ. Nova de Lisboa, Portugal)
Alicia PIQUER (Univ. Barcelona, Espanha)
Daniel MAGGETTI (Univ. de Lausanne, Suíça)
David MURPHY (Univ. de Sterling, Reino Unido)
Ofélia PAIVA MONTEIRO (Univ. de Coimbra, Portugal)
Martial POIRSON (Univ. Stendhal-Grenoble 3, França)
François PROVENZANO (Univ. de Liège, Bélgica)
Marc QUAGHEBEUR (Archives et Musée de la Littérature, Bruxelas, Bélgica)
Cristina ROBALO CORDEIRO (Univ. de Coimbra, Portugal)
Alfonso SAURA (Univ. de Murcia, Espanha)
Franc SCHUEREWEGEN (univ. de Anvers, Bélgica)
Maria Alzira SEIXO (Univ. de Lisboa, Portugal)
Alicia YLLERA (Univ. Nacional de Educação à Distância, Espanha)
Christine ZURBACH (Univ. de Évora, Portugal)

Design de la couverture:

Rui Rica

Edition:

Ana Paiva Morais
Margarida Esperança Pina
Teresa Almeida

Mise en page:

João Leite

Adresse web: <http://ler.letras.up.pt/apef/carnets>

Adresse e-mail : carnetsapef@gmail.com

©2016 APEF- Association Portugaise d'Études Françaises

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
Alain Viala	
Querelles et légitimations : Quand le spectre de la mort de la littérature hante les débats.....	6
Paul Aron	
Les débuts du surréalisme français : reconnaissance littéraire et reconnaissance médiatique	22
Jean-Claude Pinson	
Poésie : un regain ?	34
Paul Dirkx	
Le corps de l'écrivain, instrument et enjeu de reconnaissance	45
Helder Godinho	
La pluralité du moi dans quelques textes médiévaux	64
Marie-Manuelle da Silva et Eduarda Keating	
Complexités des prix littéraires et littérature française ou en français. Paradoxes, mythes et enjeux d'une certaine idée de la littérature	73
Pilar Andrade Boué	
Jean-Marie Gustave Le Clézio et Patrick Modiano dans le champ intellectuel Européen	84
Nieves Ibeas Vuelta et Antonio Gaspar Galán	
Discours et légitimation. L'initiative « Raconter la vie » de Pierre Rosanvallon	99
Ana Isabel Moniz et María-Pilar Tresaco	
Traductions portugaises des <i>Voyages extraordinaires</i> de Jules Verne (1863-1905)..	114
Dominique Faria	
La traduction, instrument de légitimité littéraire. Le soutien de l'État français à la traduction au Portugal	129
Ana Clara Santos	
Légitimation du répertoire théâtral français sur la scène portugaise	140
Silvia Baage	
Discours de l'exiguïté comme littératures-mondes ? Le cas de l'anthologie et de la nouvelle d'origine insulaire	155

Cristina Álvares

Du bon et du mauvais usage du pseudonyme. Reconnaissance et délégitimation
de *Lila dit ça*, de Chimo 172

Gabriella Bandura

Littérature et sciences cognitives : apports et légitimité d'une lecture transversale.... 182

José Domingues de Almeida

La légitimité des littératures francophones. Aspects théoriques, critiques et
didactiques 193

Sidi Omar Azeroual

Ce que nous devons à l'enseignement de la Littérature (française) 203

INTRODUCTION

Parler de légitimité et de reconnaissance de la littérature revient à plonger au plus profond du phénomène littéraire. Depuis les temps les plus reculés, on n'a cessé de reprendre ces questions, de les reformuler, d'en proposer des réponses pour les déclarer tout de suite insuffisantes et les faire rebondir vers de nouvelles interrogations, dans un *continuum* d'inquiétude qui constitue la littérature dans toutes ses situations de production et de lecture. Une réflexion qui appelle l'héritage critique de Bourdieu (Bourdieu, 1979), bien sûr, tout en engageant bien des problématiques qui nous mènent vers une histoire de la légitimation.

La légitimation de la littérature correspond à une entrée de ce qui est dit littéraire dans le cadre de la loi, dans une sorte de norme acceptée et reconnue généralement, même si, comme on pourra lire dans ce volume, la reconnaissance se produit parfois dans la méconnaissance de ces propres conditions. Or, le contraste entre cette dynamique normalisatrice de la reconnaissance et la production littéraire en tant qu'action créatrice n'a jamais cessé de provoquer et d'interpeler le public autant que les auteurs eux-mêmes. Comment la littérature peut-elle comprendre à la fois ce geste libérateur, singulier et singularisant par excellence, et l'exigence de se faire tout de suite accueillir par une communauté de lecteurs ? A quel point la légitimation n'est-elle toujours une autolégitimation, une garantie de l'auteur en tant que tel, qui suppose aussi à son tour, bien sûr, une hétérolégitimation, la présence de l'autre, une politique de la rencontre, donc (Derrida, 2005) ? Voici le paradoxe sur lequel se dressent les stratégies de la légitimation littéraire et de la reconnaissance. Du côté de la production, établir la légitimité c'est valoriser l'énergie séminale de la parole littéraire et les conditions de l'émission des textes, du côté de la réception, la légitimité dépend des stratégies de la reconnaissance, des constructions sociales et symboliques de la transmission et de l'acceptation des textes littéraires, solidement imbriqués dans des pratiques culturelles.

Depuis le Moyen Âge, les questions de légitimation et de reconnaissance de la production et de la transmission littéraire ont posé des défis aux poètes et ont animé les discussions et nourri la pensée des philosophes aux théologiens, des trouvères, troubadours et jongleurs aux artistes, soucieux à la fois d'appivoiser et de se laisser prendre par cet instigateur phénomène poétique. La création poétique en langue vulgaire, mise de bonne heure sous surveillance, a été perçue comme une menace dans un système qui prônait la reproduction des modèles comme forme de glorifier la création

divine toute-puissante, manifestée surtout dans la langue des choses sacrées, le latin. Les modalités de contrôle et de validation de la production fictionnelle passent, dès lors, par l'établissement de circuits de production et de diffusion, l'institutionnalisation des agents, la hiérarchisation des genres, et elles sont allées jusqu'à des modalités plus complexes de contrôle interne comme la parodie.

Dans une perspective plus large, on voit les pratiques institutionnelles de la littérature s'approfondir, grâce, en large mesure, aux développements technologiques. La technologie du livre qui se développe au cours des XVII^e et XVIII^e siècle met en évidence la complexité de l'instance d'auteur, dont les enjeux sont souvent dramatisés par le conflit des voix dans les préfaces, contre-préfaces, dédicaces, avis au lecteur, en somme, des dispositifs paratextuels qui soulignent l'appartenance inexorable du texte à un fond social dont, à proprement dire, il ne se distingue pas.

Le mouvement oscillatoire que nous avons évoqué plus haut, entre l'isolement que suppose la production du nouveau et l'élan vers l'autre, les destinataires des œuvres, la société, est bien à la source de l'ensemble d'études réunies ici, qui se penchent sur les modalités qu'a prises cette problématique dans la littérature en français. Les spécificités perçues dans l'ensemble d'études présentés rangent des querelles littéraires aux littératures marginales et migrantes, des phénomènes de transculturalité et de transferts culturels, tels que la traduction et autres formes de médiation, à la notion de valeur – en particulier la valorisation sociale du texte littéraire et les stratégies institutionnelles de la renommée de l'auteur, mais aussi la dévalorisation qui est parfois la circonstance de nouvelles valorisations –, des questions de l'identité – la problématique du héros, le repli sur soi lié à l'insularité, ou les créations artistiques nationales, par exemple –, aux problèmes de l'autre, de l'étranger ou de l'acculturation, pour proposer, encore, des réflexions sur la dynamique spatiale que peuvent prendre la légitimation et la reconnaissance dans la littérature insulaire, de banlieue ou périphérique et l'espace même du corps de l'écrivain comme forme de son engagement dans les dimensions somatiques, symboliques et sociobiologiques.

Alain Viala se penche sur des querelles littéraires en considérant que ces moments de crise constituent de situations révélatrices de certaines problématiques liées à la légitimité, et l'analyse des débuts du surréalisme français et Paul Aron s'intéresse en particulier aux avant-gardes en tant que ruptures qui mettent en question la légitimité avant de remettre parfois plus tard en place le mécanisme de légitimation. La notion de frontière est convoquée afin de mettre en évidence « le caractère conventionnel des frontières et des codes artistiques qu'elles instituent » et à quel point sont conventionnelles les séparations entre l'art et le non-art ou les disciplines et le monde

artistique, et il développe en particulier le cas de l'émergence du surréalisme dans les années 1919-1924. Cette discussion sur les problèmes de la légitimité littéraire se poursuit dans la réflexion proposée par Jean-Claude Pinson au sujet du statut, voire du manque de statut actuel de la poésie en France. La restriction de l'espace de lecture de la poésie, l'absence d'une fonction claire et de valeurs sociales et humaines autrefois associés à l'écriture poétique sont autant de traits révélateurs d'une perte de prestige symbolique de la poésie qui est un trait propre de la modernité, comme l'avait dénoncé jadis Baudelaire. Il n'empêche que ce recul est en même temps l'occasion d'un regain qui se produit sous des formes complexes et subtiles dans une dynamique de la légitimité problématique qu'il faut saisir. Un autre axe de cette réflexion initiale proposé par Paul Dirx concerne la notion de reconnaissance littéraire, qui est examinée à la lumière de la théorie des champs, pour arriver à une autre notion, l'incorporation, et à «considérer les écrivains dans leurs dimensions inséparablement somatiques et symboliques, 'sociobiologiques'» en partant du principe que les démarches et les dispositifs de la reconnaissance reposent sur la 'croyance' dans une valeur unique et irremplaçable de la littérature, qui n'est pas exclusive de l'esthétique, par exemple, une valorisation qui est caractéristique de la littérature en langue française contemporaine, croyance qui concerne la 'littérisation' en tant que «socialisation dans ses dimensions littéraires». Helder Godinho, quant à lui, se tourne vers la littérature du Moyen Âge pour parler des problèmes d'identité et de la complexité du moi autour de la figure du héros, en prenant comme exemple les vies des saints et des textes du cycle arthurien, tout en convoquant d'autres textes narratifs médiévaux afin d'élargir la discussion et de cerner le fond mythique transversal de la légitimité problématique du héros.

La valeur littéraire est prise dans le cadre de l'attribution du prix Nobel de littérature à des auteurs français par Marie-Manuelle Silva et Eduarda Keating afin de cerner une «nation littéraire» française bâtie autour de mythologies associées aux écrivains et la construction de modèles du prestige littéraire, et Pilar Andrade Boué revient sur la question du prix Nobel, en prenant les cas de Le Clézio et de Modiano, afin de dégager en quelle mesure les dispositifs mis en place par les écrivains eux-mêmes, par les maisons d'édition et la diffusion jouent un rôle dans la reconnaissance de l'écrivain et dans son succès. Toujours concernés par la valorisation individuelle, Nieves Ibeas Vuelta et Antonio Gaspar Galán s'intéressent aux récits de la vie en tant que moyens de valorisation sociale, c'est-à-dire, de productions d'une histoire collective et de reconnaissance sociale des individus à partir de d'une lisibilité plus nette de la société, qui contribuent à rendre plus nets des valeurs tels que la solidarité, l'intégration, la réorganisation sociale et la naissance d'un sentiment identitaire collectif.

La traduction occupe, tout naturellement, une place importante dans un ouvrage consacré aux problèmes de la légitimation et de la reconnaissance. Elle est ainsi étudiée dans plusieurs articles dans la condition de moyen fondamental de légitimation d'un écrivain et de son œuvre. Les éditions et traductions du roman de Jules Verne, *Voyages Extraordinaires*, au Portugal au cours du XIX^e siècle sont prises comme un exemple de cette dynamique transculturelle par Ana Isabel Moniz et María-Pilar Tresaco, qui établissent ici une première table critique de ses éditions en portugais. L'apport de la traduction à la construction de la notion de littérature de qualité est étudié par Dominique Faria montrant les implications de la traduction dans le champ symbolique des littératures nationales, son accroissement ou la consécration d'un auteur, la constitution d'un canon littéraire national et de l'image de la littérature. Les transferts culturels dans la sphère du théâtre sont aussi au centre de ce questionnement de la traduction dans le cadre de la légitimation littéraire. La constitution du répertoire théâtral, décrit par Ana Clara Santos, lié aux médiations transculturelles, aux chemins qui sont frayés entre deux cultures, le cas échéant, aux trajectoires de la création artistique, réfléchit le problème de la perception et de la représentation de l'autre et aux conséquences du reflet des cultures.

Ce numéro comprend aussi des contributions sur les problèmes de l'espace et de la marginalité. Silvia Baage propose de comprendre les connections conceptuelles entre la fonction épistémologique du fragment, la minorisation de l'espace de l'île et du genre de la nouvelle et le rapport entre l'écrivain des marges, et le genre 'mineur' dans le cadre d'une réflexion sur la notion de fragment insulaire. Les enjeux de la légitimation et de la délégitimation littéraires sont aussi examinés en rapport avec la littérature de banlieue par Cristina Álvares. Littératures périphériques, marginales, marginalisées et migrantes sont perçues dans le cadre d'un passé colonial qui a été remplacé par une réalité sociale des cités mais qui n'est pas totalement effacé dans les modèles issus de cette réalité. La légitimité littéraire est, par ailleurs, analysée dans la perspective d'une lecture transversale par laquelle Gabriella Bandura montre comment la littérature peut rejoindre les sciences cognitives et trace une cartographie des textes tout en dégageant des concepts de la cognition dans le texte narratif. La légitimité des rapports entre les deux domaines est l'objet d'une interrogation qui s'appuie sur les apports de la génétique et de la neuroscience dans une lecture transversale qui vise à frayer de nouveaux chemins pour lire les textes littéraires. Les approches théoriques, critiques et didactiques sont aussi le champ de l'interrogation sur la légitimation et de la reconnaissance en littérature. José Domingues de Almeida montre que les littératures périphériques sont un domaine incontestable de la mise en place de stratégies de légitimation ce qui est davantage mis

en évidence par l'enseignement-apprentissage du français langue étrangère, tout comme l'enseignement de la littérature française, ainsi que le conclut Sidi Omar Azeroual, est au cœur même de la formation humaniste.

Ana Paiva Morais

Margarida Esperança Pina

Teresa Almeida

Bibliographie

BOURDIEU, Pierre (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Minuit, coll. Le sens commun.

DERRIDA, Jacques (2005). *Déplier Ponge. Entretien de Jacques Derrida avec Gérard Farasse*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

QUERELLES ET LÉGITIMATIONS

Quand le spectre de la mort de la littérature hante les débats

ALAIN VIALA

Un. d'Oxford /Un. de Paris III

alain.viala@lmh.ox.ac.uk

Résumé : Si l'on essaye de baliser l'histoire du canon littéraire français, deux querelles semblent permettre de repérer les enjeux de la légitimation des auteurs nationaux par leur érection en « classiques ». L'une, la première en date, a vu au premier tiers du XVIII^e siècle, des érudits s'affronter non tant sur la liste des « classiques » qu'il s'agissait alors d'inventer que sur les usages qui pouvaient en être faits. L'autre, la plus récente en date, advenue autour des programmes d'enseignement en 2000, apparaît elle aussi comme un débat sur les usages de la littérature légitime. Et par-delà ces usages, ces débats engagent aussi des intérêts de deux ordres : corporatifs d'un côté, politiques de l'autre. Le propos n'est pas alors de prendre parti en ces matières que de faire ressortir comment la question de la légitimation est en fait une question non de valeur en soi mais de valeurs sociales.

Mots-clés : Légitimation ; école ; institution littéraire ; valeur.

Abstract : History of the the French literary canon can be analyzed from two particular disputes. The first one at the origin of this canon was held in 1738 between erudites who were trying to elaborate and publish a list of canonical French writers. The other one, the most recent at date, was happened en 2000 about national programmes for High Schools. 1738 showed that the main concern was not to decide who are the authors to be legitimated but the ways of use of Literature. Similarly, on 2000, the matter was the question of the reasons to teach legitimated works, from professional and politics points of view. Therefore, what happens here is that the criteria to define what is legitimated are social rather than purely esthetical.

Keywords : Legitimation ; school ; literary institution ; value.

Je commencerai par évoquer deux brèves histoires de querelles littéraires. Parce que les querelles sont des situations de crise, et donc de bons révélateurs de certaines problématiques. Comme, ici, celle de la légitimité – que j'aborde du point de vue littéraire mais sans en négliger, au contraire, les enjeux sociaux et politiques.

Et je ferai suivre ces deux récits par trois questions et quatre réflexions sur cette problématique de la légitimité ou, plus exactement dit, de la légitimation.

Mon premier petit récit est une vieille histoire, qui remonte à 1738 et, qui, je pense, n'est pas très connue. Cette année-là, au mois de mars, un académicien, l'abbé d'Olivet, publie des *Remarques de grammaire sur Racine*¹. Il s'agit d'un commentaire stylistique des tragédies raciniennes, plus précisément (je cite sa page III) d'un inventaire des « petites fautes de style où elles peuvent être tombées ». Voilà donc un sage travail d'érudit plongé dans la philologie. Mais aussitôt, un autre homme de Lettres, l'abbé Desfontaines, l'attaque avec hargne, et, après une série d'échanges et de manœuvres², il publie un volume où il contredit point par point les *Remarques* de d'Olivet, et il lui donne un titre sensationnaliste : *Racine vengé*. Voilà donc la philologie considérée comme une vendetta. En apparence, ce n'est qu'une simple querelle de gens

¹ À Paris, chez Gandouin ; l'approbation est datée du 10 mars 1738. L'ouvrage est dédié à l'Académie. D'Olivet souhaite que « La France ait ses classiques aussi bien que l'Italie » (p.1) et souligne qu'« ils peuvent servir de modèles et pour bien penser et pour bien écrire ». Pour cela, il faut de lancer une série d'éditions critiques des « ouvrages dont le mérite est depuis cinquante ou soixante ans avoué de tout le monde » (p.5) et propose que la liste en soit dressée par l'Académie. Pour sa part, il se propose à cet égard de relever les « petites fautes de style que Racine a pu commettre » ; il exclut de son corpus *La Thébaïde*, parce qu'elle n'est que « l'essai d'un jeune homme » (p. 6).

² L'Abbé Desfontaines ouvre les hostilités dans la livraison de mai 1738 de son périodique *Observations sur les écrits modernes* (s.e., n.p.). D'Olivet fait appel au soutien de son confrère à l'Académie Française, le Président Bouhier dans une *Lettre à M le président Bouhier*, Paris, Gandouin, (s.d., i.e.1738). Ensuite, Desfontaines publie son *Racine vengé, ou examen des remarques des remarques de M. l'Abbé d'Olivet sur les œuvres de Racine*, Avignon, s.n., 1738 (une note mss de l'exemplaire de La BNF indique que c'est chez la « Veuve Tissot »). L'ouvrage s'ouvre par une épître dédicatoire « À l'Académie Française » où Desfontaines fait l'Académie « juge du différend littéraire qui est entre M. d'Olivet et [lui] » (p.iii). Il fait l'éloge de (p. iii) « Racine et Despréaux, ces pères du Parnasse français, deux grands modèles dont l'autorité fait loi en matière de versification ». Mais il constate que les jeunes gens ont besoin d'écrire en prose, et met d'Olivet au défi de faire le même travail sur « les Pellisson, les Bussy, les Bouhours, les Fléchier, les Fleury, les Vertot ». Il estime (p. iii) que Racine fait quelques « fautes de pensée mais très peu de fautes de langue » parce qu'il use de la langue poétique et que donc quand d'Olivet le « corrige », il produit un « ouvrage très dangereux pour les Lettres et en particulier pour la poésie française ». Viennent ensuite les textes d'une *Lettre* de J.-B. Rousseau (de Bruxelles, le 16 novembre) et de la réponse de Desfontaines (de Paris, le 20 novembre), avec notamment (p. vii) : « Quand on a l'esprit bien fait ne se prête-t-on pas en galant homme à de petites railleries innocentes qui n'excèdent point les bornes d'une dispute littéraire », et (p.viii) « l'ouvrage polémique que je vais donner au public était nécessaire pour la conservation des précieuses libertés du Parnasse français ». Ensuite, il suit les *Remarques* de D'Olivet pendant 151 p., avec à la fin une discussion sur la tragédie en prose, incluant des citations de Bouhier et critiquant l'*Oedipe* en prose de MDLM (= Monsieur de La Motte, 1730) parce qu'il n'y a « point de poésie sans versification ».

de Lettres parmi tant d'autres, y compris dans cette alacrité agressive de langage³. Mais sortir du fond des fagots un cas d'érudition que plus personne ne connaît aujourd'hui a une raison d'être parce que, sous ses dehors anecdotiques, cette affaire avait des enjeux pas si petits.

En effet, les *Remarques* de d'Olivet constituaient le lancement d'un projet bien plus vaste, celui de doter « la France de ses auteurs classiques ». « Classiques » s'entend ici au sens premier du terme, c'est-à-dire comme les auteurs dignes d'être enseignés dans les classes parce que « ils peuvent servir de modèles et pour bien penser et pour bien écrire ». Pour cela, d'Olivet propose que soit programmée, sous le contrôle de l'Académie, une série d'éditions critiques des « ouvrages dont le mérite est depuis cinquante ou soixante ans avoué de tout le monde »⁴. Et ses *Remarques sur Racine* rassemblent le matériau d'une édition critique exemplaire qui amorcerait la série. Face à quoi, Desfontaines ne conteste pas l'idée des classiques français mais taxe d'Olivet d'une triple faute. Une faute de principe parce qu'il propose un modèle poétique quand les jeunes gens qui ont besoin d'apprendre à écrire doivent écrire en prose. Une faute de compétences, parce qu'il voit des erreurs de langue là où il s'agit en fait de licences poétiques, et puis un péché d'orgueil, parce qu'il s'arroge le droit de juger Racine. D'où l'affirmation que son livre est « dangereux pour les libertés du Parnasse Français », que Desfontaines veut, lui, sauvegarder.

On a donc là, à la fois, l'acte de naissance des classiques français, et, *illico*, un conflit sur les valeurs littéraires qu'ils incarnent. De la légitimation du littéraire aux débats sur l'institution de la littérature légitime, j'ai, pour ma part, vu là une suite des évolutions des données dont j'avais essayé d'analyser la structure dans un livre intitulé *Naissance de l'écrivain*⁵.

Mais puisque je viens de parler de la naissance de la littérature canonique en français, je passe à mon second récit, qui sera celui d'une chronique de leur mort annoncée.

L'affaire est beaucoup plus récente et certains d'entre vous en ont sans doute entendu parler. Elle date de l'an 2000. Le 4 mars de cette année-là le journal *Le Monde* publie deux tribunes libres, l'une signée par un groupe d'universitaires et intitulée « C'est la littérature qu'on assassine ! », et l'autre « Contre la suppression de la dissertation » signée de deux professeurs de lycée. Elles ont suscité des répliques

³ Je renvoie ici aux données élaborées par le programme de Recherche *AGON : Disputes et Querelles dans la première modernité*; voir le site www.agon.paris-sorbonne.fr/en

⁴ *Ed. cit.*, p. 5.

⁵ *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.

immédiates, dès le 8 mars, par les dirigeants de l'Association Française de enseignants de français⁶ (on trouvera en annexe ces textes, du moins de larges extraits). Et puis de réponses aux réponses, d'articles en numéros de revue, et d'émissions de radio en meetings houleux à la Sorbonne, les débats se sont poursuivis durant quelques années, en un long collier de discours. Que je ne vais pas commenter très en détail, pas plus que les épisodes de la querelle, car ce serait trop long et puis il se trouve que j'ai été mêlé à cette querelle et je me dois de me comporter, comme le recommandait l'abbé Desfontaines, en « galant homme » et donc de ne pas en rajouter. Je précise donc seulement que la dispute portait cette fois sur les programmes d'enseignement et qu'elle opposait, d'un côté les partisans d'un enseignement centré sur la littérature patrimoniale et la dissertation, qui ont été désignés comme les « Républicains » et qui craignaient que les nouveaux programmes ne portassent tort à l'une et l'autre, et de l'autre côté, les partisans d'un enseignement rénové, qui ont été désignés comme des « Pédagogues ». Autre version donc des débats sur la défense et illustration de la culture des classiques, tels que d'Olivet les avait inventés (Pour ceux qui se sentiraient inquiets de la mort des classiques : les programmes ont été appliqués et les classiques en sont pas morts).

Voilà donc deux querelles. De l'une à l'autre, il y a des différences manifestes. Ne serait-ce que parce que l'une se situe au moment où l'enseignement de la littérature française commençait à peine, et l'autre au moment où tous les jeunes français vont à l'École et reçoivent tous un large enseignement littéraire. J'aurai à revenir sur ces différences. Mais si j'ai ainsi aligné ces deux épisodes, c'est parce que ce sont deux moments d'une même histoire, celle de la légitimation de la littérature. Et c'est aussi

⁶ En plus de ces deux textes, ont paru dans le journal *Le Monde* des tribunes libres d'A. Boissinot, le 9 mars 2000, et de Ph. Hamon, le 16 mars ; puis, notamment encore, et par ordre alphabétique pour ne pas surcharger de détails) : Académie française, « Déclaration de l'Académie sur le recul des études littéraires », le 6 avril 2000, sur le site internet de l'Académie ; A. Finkielkraut, diverses émissions *Répliques* sur France Culture, 2002-2005, partiellement reprises dans *Que peut la littérature ?*, Paris, Stock, 2006 et *La Querelle de l'École*, Paris, Gallimard, 2007 ; M. Jarrety (dir. de), *Propositions pour les enseignements littéraires*, Paris, PUF, 2000 (actes du meeting tenu à la Sorbonne le 16 mai 2000), et « L'avenir d'un passé », *Europe*, n° 863, 2001 ; A. Joste, *La réforme du français au lycée, contre-expertise d'une trahison*, Paris, Mille et une nuits, 2002 ; B. Lecherbonnier, *Pourquoi veulent-ils tuer le français ?*, Paris, Albin Michel, 2005 ; W. Marx, *L'Adieu à la littérature*, Paris, Minuit, 2006 ; Revue *L'École des Lettres*, notamment numéros spéciaux de mars et mai 2000 et n° 9 de 2005, Revue *Pratiques*, notamment n° 109-110, juin 2001 ; Revue *Le débat*, n° 135, mai-août 2005 ; Sauver les Lettres (collectif), *Des Professeurs accusent*, Paris, Textuel, 2001. T. Todorov, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007. NB : je n'ai pas inclus les ouvrages de deux ministres, C. Allègre et X. Darcos, qui ont eu en charge l'Education Nationale, et qui insèrent de telles questions dans leurs polémiques sur l'École.

parce que, si l'on fait comme d'Olivet une étude de style, on voit qu'en 1738, il est proclamé de le Parnasse est en danger, qu'il faut le « conserver » et « venger » les poètes mal traités, et qu'en 2000 il est question de « péril », de « trahison », et qu'on se jette même à la tête des accusations réciproques d'« assassinat » de la littérature. Même vocabulaire tragique donc, de sorte que de l'un à l'autre de ces maillons de la chaîne historique de la littérature canonique en France affleurent des enjeux qui semblent tenir au plus profond du cœur ou de l'esprit des belligérants qui s'affrontent ainsi et puisqu'ils se vouent aux gémonies au nom de la culture légitime, de ses pompes et de ses œuvres et qui, par conséquent, touchent peut-être en fait à des enjeux d'un autre ordre, plus collectif, voir identitaire.

La littérature légitime, ses pompes et ses œuvres seront donc les trois questions que je tenterai maintenant d'envisager à partir de ces deux histoires de querelles – à partir de, c'est-à-dire : en élargissant peu à peu la perspective, dans une démarche inductive.

Première question, l'objet même de la querelle, la littérature légitime et sa définition. Sur ce sujet, il semble qu'en 1738 comme en l'an 2002, la base soit un *consensus omnium*, que les auteurs canoniques sont ceux qui ont été, comme dit l'abbé d'Olivet, « avoués par tout le monde ».

Mais le consensus omnium, on le sait bien, s'il peut tout justifier ne définit jamais rien, et sous ce consensus apparent se révèlent plusieurs strates de conflits, au moins trois. La première concerne l'extension même de ce corpus. En 1738, d'Olivet s'intéresse aux poètes, tandis que Desfontaines le met au défi de faire la même chose (voyez la note 2) pour des prosateurs tels que « Pellisson, Fléchier, Bussy, Bouhours, Fleury et Vertot ». En 2000, l'AFEF revendique (voir annexe c) « un corpus littéraire considérablement élargi » et « la légitimité du recours aux littératures contemporaines et aux littératures en train de se faire ». Il dispute donc en fait sur la taille du Panthéon littéraire et l'abondance de la population qui peut y entrer.

Ce qui se trouve redoublé par une question qui touche au prix d'entrée dans ce Panthéon. En 1738, l'abbé Desfontaines épingle l'abbé d'Olivet parce qu'il a exclu de l'œuvre de Racine la toute première tragédie de celui-ci, *La Thébaïde*, qu'il considérerait comme un simple « essai d'un jeune homme », autant dire une erreur de jeunesse. La question qui apparaît là est celle de la modélisation, c'est-à-dire du tri entre les œuvres, tri qui peut s'accompagner parfois d'un travail pour les expurger, voire les corriger (comme le faisait d'Olivet). De sorte que la culture légitimée n'apparaît pas comme une

culture historiquement « vraie » (empiriquement conforme à ce que les auteurs ont produit) mais comme le point terminal d'un processus d'arrangements. Et de sorte qu'au total, la légitimation suppose non seulement une sélection des auteurs, mais aussi un formatage de leurs écrits. Alors la consécration se paye au prix d'une déformation. Donc au prix de la vérité historique. Et s'ajoute à cela une troisième strate de divergences, celle qui tient au fait que le corpus change forcément au fil du temps, parce la langue change, parce que de nouveaux auteurs sont reconnus, et parce que aussi, même si personne n'y prête attention, quand des nouveaux font leur entrée dans le corpus canonique, d'autres en sortent. Ainsi, Desfontaines mentionnait comme des exemples évidents les noms de Pellisson et Fléchier, Bouhours et Bussy, et plus encore Vertot et Fleury, qu'aujourd'hui plus personne ne connaît — c'est-à-dire pratique réellement — en dehors de quelques spécialistes. Bref, même si la consécration conserve, il existe de fait des dates de péremption.

Le consensus sur la littérature légitime est donc un trompe-l'œil. Ce dont, il faut le remarquer, les polémistes s'accommodent en ne livrant jamais leur liste d'auteurs canoniques — ce qui est pourtant faisable : je parle d'expérience, je m'y suis essayé (Viala, 2009) — et en jouant toujours sur l'implicite. Ils citent quelques noms, et font ainsi entendre une sorte de « vous voyez bien de quoi il s'agit » qui relève d'une logique ectoplasmique puisque les lecteurs sont ainsi invités à continuer eux-mêmes la liste. Il est vrai que ce procédé qui donne l'illusion d'un accord solide alors qu'il repose en fait sur une connivence labile est d'une efficacité redoutable ; au fond, c'est lui qui permet que les querelleurs puissent se quereller ...

Mais la connivence vole en éclats dès lors qu'on en vient à la question que j'appelais celle des « pompes » du canon, c'est-à-dire des usages et rituels auxquels il est voué, la question, pour le dire en termes simples, du « pour quoi faire ? ». Là encore, on retrouve un consensus apparent : tout le monde affirme que le but est de donner « des modèles et pour bien penser et pour bien s'exprimer » — je cite d'Olivet mais les mêmes termes reviennent dans les débats de l'an 2000, voyez encore en annexe). Mais quand on passe aux usages effectifs, le *dissensus* surgit. Ainsi en 1738, d'Olivet imagine des classiques qui seront des modèles pour « les jeunes poètes » : alors, classiciser des poètes passés à l'usage des poètes futurs, c'est une logique de la reproduction. Pour Desfontaines, en revanche, comme les apprentis scripteurs auront à écrire en prose et que la poésie n'est qu'une pratique particulière et qui d'ailleurs ne s'enseigne pas en tant que telle, les modèles communs sont à chercher du côté des prosateurs. Et en l'an 2000, même si les données ont changé, on voit que les « Républicains » défendent — en particulier l'exercice de la dissertation tandis que les

« rénovateurs » dénoncent « la crispation sur l'écriture d'interprétation et de commentaire » en soulignant qu' « on ne pratique pas la dissertation dans la vie » et que donc il faut former à d'autres types d'écrits. Et là encore resurgit la question de la « reproduction », le même texte posant crûment la question :

Doit-on définir le programme d'apprentissage culturel de toute une classe d'âge en fonction des perspectives de spécialisation de quelques-uns ? Plus encore, les programmes du lycée doivent-ils être conçus pour assurer l'auto-reproduction des futurs professeurs de français ?

Or la question des exercices où se réinvestit le corpus consacré est évidemment, la question vraiment névralgique. Elle constitue le point où se fait le passage d'une valeur d'usage (un plaisir pris à la lecture) en une valeur d'échange (enseigner des textes comme des modèles pour certaines pratiques). Et l'enjeu ici est doublement capital. Capital pratique, puisque se décide ainsi qui enseignera (fera des éditions, fera des commentaires, fera des cours) sur quoi. Et capital symbolique, puisque par cette opération, ce qui est la valeur d'usage de certains (ceux qui ont pris du plaisir à lire tel ou tel auteur) se convertissant en valeur d'échange (une valeur qui s'impose dans la collectivité) se pose comme une valeur tout court, une valeur absolue. Ce que révèle la véhémence et le lexique tragique des querelles sur le sujet, c'est, notamment, qu'il y va des intérêts les plus concrets des belligérants de l'un et l'autre côté.

Des intérêts qui renvoient eux-mêmes, troisième question, à des enjeux sociaux — la reproduction ou la démocratisation— et plus largement politiques. On peut dire que d'un côté, il y va d'un usage à vocation identitaire et de l'autre, utilitaire, et que cette tension constitue bien un mouvement tectonique de longue durée. Ainsi, en 1738 le but majeur de d'Olivet était de doter la France de « classiques comme l'avait déjà fait les Italiens », mais de « classiques français » qui attestent que la France a réussi la *translatio studii* à proportion de la *translatio imperii*. De la littérature comme une des voies de l'impérialisme. Deux siècles et demi plus tard, les « Républicains » — le choix même de ce nom a du sens — s'inquiètent parce que les monuments de la culture laissent affleurer les ruines de l'empire. Ils écrivent (voir annexe a) : « la meilleure chance d'intégration [à] donner aux jeunes immigrés [était] de leur apprendre le latin et le grec pour qu'ils ouvrent les yeux sur l'unité de cette culture méditerranéenne qui est à la fois la leur et la nôtre ». Or sous le nom d' « immigrés » il s'agit en fait d'élèves qui, pour la plupart, sont nés en France, et qui ne sont pas tous issus de familles venues du Bassin Méditerranéen, et qui enfin, lorsque leur origine est Nord-Africaine, c'est une

Afrique du Nord bien postérieure à l'influence romaine. De l'exaltation du prestige de la nation à la peur d'une perte de l'identité nationale, la tonalité a changé à proportion du changement dans les publics concernés en fonction des changements dans le rôle social de l'École. À cet égard, les différences de contextes importent au plus haut point. Mais elles n'obèrent pas le fait que la littérature légitime apparaît dans les deux cas tributaire d'enjeux politiques, vouée à souder une communauté nationale, soit au nom de l'identité, soit au nom de l'utilité.

Voilà les trois questions de reconnaissance et de légitimité auxquelles, avec mes deux querelles, je souhaitais donner un peu de substance. Voici maintenant quatre réflexions qu'elles me semblent appeler.

Une première réflexion, que je crois très évidente, est qu'il peut être plus pertinent de parler de « légitimation » que de « légitimité ». Pas seulement parce que, linguistiquement parlant, la « légitimité » n'est que le résultat d'un processus de légitimation, mais parce que ce processus apparaît comme un combat incessant. Si j'ai choisi ici deux querelles séparées par une longue durée c'est pour faire apparaître cette permanence. On pourrait dire alors que la légitimation est un combat permanent, et la légitimité un certain état des forces aux divers moments de ce combat. Je crois que cela est, disais-je, évident, et on pourrait le théoriser par une formulation inspirée par les travaux de Pierre Bourdieu, comme le résume la formule selon laquelle le champ littéraire est tissé par des luttes pour le « monopole de la légitimité littéraire, c'est-à-dire pour conquérir le pouvoir d'énoncer la définition légitime de la littérature légitime (Bourdieu, 1992 : 311).

Mais ici, sommes-nous exactement dans le champ littéraire ? Alors ma deuxième réflexion pourrait être un moyen de nuancer la première. Elle prendra appui sur les travaux du groupe de recherches Agon qui étudie les « querelles, disputes et controverses », tant dans les domaines littéraire que scientifique, religieux ou philosophique, ce qui conduit à s'interroger sur les similitudes et différences entre les composantes du champ culturel et entre les périodes de son histoire. Ici, les différences de contextes historiques prennent toute leur importance. Ainsi, au milieu du XVIII^e siècle, quand l'enseignement des Lettres françaises en est à ses balbutiements et ne s'adresse qu'à un public restreint, les débats participent de la logique du champ littéraire. En atteste le fait que l'instance vers laquelle se tournent les belligérants est l'Académie, institution littéraire par excellence. À l'orée du XXI^e siècle en revanche, alors que la démocratisation a appelé dans les lycées une population nouvelle, le conflit relève du champ de l'École, et l'institution de référence devient le ministère de

l'Education. Ainsi, les lieux de consécration et de constitution de la légitimité littéraire se sont déplacés. On connaît ceux du champ littéraire, tels que les prix et les académies. Mais le champ scolaire ne retraduit pas directement les formes de consécration acquise dans le champ littéraire. Il les renforce, les fait passer de la consécration à la canonisation. Mais il les retraduit aussi dans sa logique propre. Surtout en France. Et c'est ce que soulignent les travaux comparatistes d'Agon. Ils suggèrent en effet l'hypothèse que la France est peut-être le pays de ces querelles par excellence. Elles s'y répètent en effet avec une fréquence qui ne semble pas avoir d'équivalent ailleurs en Europe. Le caractère très national, étatisé et centralisé des institutions, vrai pour l'Académie mais plus sensible encore pour l'Ecole, fait que la question des classiques y est devenue plus qu'ailleurs une affaire d'Etat. Il y a là pour une part un phénomène très général, et pour une autre part une spécificité française. Le phénomène universel pourrait se décrire autour d'une formule de Louis Marin qui disait que la force se fait pouvoir lorsqu'elle parle, lorsqu'elle tient un discours qui légitime sa domination. Et la spécificité française, dans le fait que les pouvoirs y ont énormément utilisé la référence culturelle, et en particulier la référence littéraire, dans leur discours de légitimation et comme moyen de définition d'une « identité française », et qu'en retour les institutions étatiques ont pris une place prépondérante dans la définition de la culture légitime. D'où la violence des querelles françaises à ce sujet – spécificité qui n'est pas identique dans d'autres domaines. Et d'où aussi, pour un Français, la tentation de voir toutes les querelles comme des conflits de légitimation et le risque de radicaliser ainsi à l'excès ; après tout, la polémologie est peut-être bien une spécialité française. Je laisse la question ouverte.

Mais s'interroger sur les contextes conduit aussi à s'interroger, troisième réflexion, sur les situations de conflits. Si je reviens un instant à mes exemples, ceux d'entre vous qui connaissaient l'abbé Desfontaines le connaissaient peut-être à travers le long conflit qu'il a eu avec Voltaire, et sa querelle avec d'Olivet, lui-même lié à Voltaire, peut et doit se lire aussi dans ce contexte. On pourrait faire de même une analyse des chaînes de conflits dans lesquelles a pris place la querelle des programmes en l'an 2000, mais j'abrège. Pour en venir à cette suggestion, en prenant appui sur des travaux comme ceux du Groupe de Recherche en Sociologie Pragmatique que les querelles sur la légitimation culturelle prennent place et sens dans des chaînes d'affrontements plus larges, des affrontements qui portent sur des enjeux qu'elles retraduisent à leur façon mais qui les dépassent. De fait, il est manifeste que dans de telles affaires, il y a bien pour une part des affrontements d'intérêts très pratiques, tout ensemble matériels et symboliques. Si l'on crée les classiques, qui aura le prestige et les

revenus d'en réaliser les éditions ? Ou bien, en l'an 2000, voyez par exemple dans l'appel du 4 mars comment les professeurs de langues anciennes s'inquiètent devant des possibles fermetures de classes et des auteurs et directeurs de certaines collections devant la baisse de leurs ventes et de leur audience. Mais il y va aussi d'intérêts d'un autre ordre. Des intérêts politiques tels que le prestige de la France, l'identité nationale ou encore la reproduction sociale. Mais tout cela cristallise autour d'une autre sorte d'intérêt.

Laquelle me paraît mériter une ultime réflexion. On a vu tout à l'heure que le corpus canonique était toujours apparemment consensuel et jamais vraiment défini. Du coup, ne sont jamais définies non plus la valeur sur laquelle il est censé se fonder. Ses possibles valeurs d'échange sont exprimées dans les exercices auquel il donne lieu. Mais ses valeurs d'usage ? Paradoxe de la légitimité littéraire : elle revendique comme critère une valeur supérieure dont elle ne peut jamais dire en quoi elle consiste. Question à la fois névralgique et sans issue, on le sait bien quand on travaille sur des objets culturels, donc des objets qui relèvent des jugements de goût et non de critères qui pourraient se fonder sur l'épreuve scientifique du réel, qui n'a pas de vrai et de faux, mais des vérités toujours relatives. Et c'est cette forme relative que notre sujet nous invite à interroger.

On pourrait ici l'envisager sous la forme de trois scénarios – ou *scenarii* si l'on préfère, au nom du purisme.

Le premier serait celui de la valeur reconnue. Il consisterait à penser qu'il y a des objets – ici, des textes – qui ont une valeur en eux-mêmes – plus ou moins élevée, on peut hiérarchiser, mais une valeur intrinsèque, et que le processus de légitimation, même avec des difficultés, des lenteurs, voire des injustices, finit par reconnaître et consacrer cette valeur. Ce serait le fondement du consensus omnium, ce moment où l'opinion commune rend justice aux qualités d'une œuvre et de son auteur.

Mais on a vu que le consensus était une illusion d'optique, alors on peut envisager un autre scénario qui serait plutôt celui de la relativité, et qui se traduit dans le caractère ectoplasmique du corpus canonique. Il y aurait des textes qui ont un potentiel de valeur, et chaque groupe ou chaque force qui intervient dans les débats sur la légitimité en met certains en avant, selon ses propres intérêts, et les hiérarchise selon ses besoins. Ce serait le moyen, par exemple, pour reprendre deux noms cités dans mes querelles et qui sont ceux de deux auteurs que j'ai édités, donc je me permets de jouer avec, ce qui permettait à Desfontaines de citer Pellisson à côté de Racine et qui fait qu'aujourd'hui Pellisson a disparu : affaire de hiérarchie qui correspond à un moindre potentiel chez l'un que chez l'autre. Si l'on a ainsi gardé Racine plutôt que Pellisson,

c'est peut-être que la poésie racinienne offre quelque chose qu'on ne retrouve pas au même degré dans celle de Pellisson. Oui mais Pellisson était peut-être plus utile pour apprendre à écrire en prose ? On risque de tourner en rond...

De sorte que certains textes offrent des espaces plus grands que d'autres où peut s'investir un intérêt de lecture, pour l'une ou l'autre forme de plaisir – ce qui mériterait encore discussion, mais retenons l'idée sans la détailler ici – ou l'une ou l'autre forme de curiosité – *idem* – qui viennent ensuite les proposer comme objets de réinvestissements. Mais les intérêts de réinvestissements, comme modèles d'écriture ou comme objets de commentaires identitaires, ne sont ni équivalents, ni directement proportionnels aux intérêts de lecture. En d'autres termes, ces textes s'offrent comme des potentiels que les lectures activent diversement. La légitimité résiderait donc, en dernière instance, dans les modes de lecture, comme le suggèrent bien les exemples de querelles que j'ai esquissés – et j'indique d'un mot que je pourrais ici en dérouler tout un collier du même acabit.

À la lumière de ces quatre réflexions, je terminerai par une invitation à réfléchir sur les scénarios – ou scénarii si vous préférez – de la légitimation. Pour ma part, j'en verrais trois. Le premier serait le scénario de la conquête de reconnaissance. Il consiste à considérer qu'il existe des valeurs qui méritent d'être reconnue comme légitimes – par exemple, des œuvres littéraires qui portent en elles-mêmes une beauté supérieure ou absolue – et que cette reconnaissance est un processus lent et ardu mais qui conduit à leur donner leur dû. Ce scénario est le fondement supposé par le consensus omnium.

Mais on a vu que ce consensus n'était peut-être qu'une apparence. Alors on peut envisager un deuxième scénario qui serait celui du corpus canonique ectoplasmique. Il consisterait à considérer la culture légitime, comme un réservoir où des forces et groupes divers peuvent puiser de façons diverses selon leurs besoins propres, qu'ils hiérarchisent les contenus légitimés en fonction de leurs besoins et que les querelles révèlent et ces hiérarchies et ces besoins. Ce serait, si l'on veut, un scénario de la légitimation relative. Mais l'on a vu que les jeux sur l'implicite du canon littéraire étaient en fait des armes. On pourrait donc aller encore un peu plus loin. Ceux qui manient ces implicites exercent d'un pouvoir sur ceux qui ne jouissent pas des mêmes connivences. Par-delà leurs querelles, ils tracent ainsi les frontières d'un espace de pouvoir. On pourrait ici s'inspirer de l'idée d'hégémonie selon Gramsci. Ce qui conduirait à un troisième scénario, qu'on pourrait appeler celui de la relativité absolue : les débats sur la littérature légitime révèlent en fait des espaces dans lesquels s'affrontent des forces sociales et politiques qui définissent chacune la légitimité culturelle en fonction de leurs besoins socio-politiques. Qui, en ce cas, ne font pas que

puiser dans un réservoir, mais décident de la valeur des textes et des œuvres et donc de l'existence même du réservoir, selon des critères entièrement externes. Les autodafés des pouvoirs totalitaires, qu'ils soient politiques ou religieux, imposent de prendre en compte une telle hypothèse.

Entre ces trois scénarios, sans prononcer mon choix faute de disposer d'assez d'espace pour en légitimer un plus que les autres, je constate qu'on ne peut les évoquer sans revenir sur la question de la valeur, c'est-à-dire des formes d'intérêt. Reconnaître de la légitimité à certains objets littéraires n'est-ce pas en fait désigner l'importance de certaines questions auxquelles ils nous renvoient ? Et si— je dis bien « et si » car je me réfère ici à mes propres essais de théorie (Viala, 2005, Viala, 2009) – la littérature était un creuset qui s'échauffe les intérêts de curiosité et de plaisir qui, d'abord échauffés pour servir des enjeux pratiques, idéologiques et politiques, restent ensuite, par sa qualité propre de communication différée fondée sur ces intérêts-là, disponible pour d'autres usages.

Alors peut-être qu'entre les scénarios ou scénarii que je dessinais tout à l'heure, il faudrait en prendre non pas un seul, non pas non plus trois, mais bien deux à la fois, et en ce cas, sans doute les deux derniers.

Bibliographie

- BOURDIEU, Pierre (1992). *Les Règles de l'art*. Paris : Seuil.
- FINKIELKRAUT, Alain (2006). *Ce Que Peut La Littérature*. Paris : Stock.
- FINKIELKRAUT, Alain (2007). *La Querelle de l'École*. Paris : Gallimard.
- JARRETY, Michel (dir.) (2000). *Propositions pour les enseignements littéraires*. Paris : PUF.
- JARRETY, Michel (dir.) (2001). « L'avenir d'un passé », *Europe*, n° 863.
- JOSTE, Agnès (2002). *La Réforme du français au lycée, contre-expertise d'une trahison*. Paris : Mille et une nuits.
- LECHERBONNIER, Bernard (2005). *Pourquoi veulent-ils tuer le français ?* Paris : Albin Michel.
- MARX, William (2006). *L'Adieu à la littérature*. Paris : Minuit.
- (2000 ; 2005). *Revue L'École des Lettres*, numéros spéciaux de mars et mai ; et n° 9.
- (2001). *Revue Pratiques*, notamment n° 109-110, juin.
- (2005). *Revue Le Débat*, n° 135, mai-août.
- (2001). *Sauver les Lettres (collectif), Des professeurs accusent*. Paris : Textuel.

TODOROV, Tzevan (2007). *La Littérature en péril*. Paris : Flammarion.

VIALA, Alain (1985). *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris : Minuit.

VIALA, Alain (2005). *Lettre à Rousseau sur l'intérêt littéraire*. Paris : PUF, collection « Quadrige/Essais & Débats ».

VIALA, Alain (2009). *La Culture littéraire*, Paris : PUF.

Annexe

Extraits des textes de mars 2000

a. *C'est la littérature qu'on assassine rue de Grenelle (Le Monde, 4 mars 2000)*

(...) C'est tout un pan de notre culture qu'on met à bas, méthodiquement, sans crier gare. Proust en prend pour son grade, lui qui croyait, l'infortuné, que « *la vraie vie, la seule vie réellement vécue, c'est la littérature* ».

La littérature fut insensiblement dissoute dans l'eau tiède de la « *para-littérature* », production légère à la mode du jour, superficielle et hâtivement écrite, mais prête à consommer : plus besoin d'ennuyer les élèves avec les subtilités lexicales ou syntaxiques de La Fontaine ou de La Bruyère. Les repères chancelaient, mais les professeurs prenaient encore largement liberté de faire aimer les grands textes qu'on avait su leur faire aimer. On pouvait créditer les ministres d'une intention louable, ou d'une bonne excuse, puisque ces naïfs croyaient qu'il était nécessaire de s'adapter au nombre croissant des élèves dont certains n'étaient guère familiers d'une culture à laquelle leurs familles n'avaient pas pu les préparer. Nous savons aujourd'hui quelle sottise ce fut, et qu'une telle politique allait à rebours de cette égalité des chances (...).

Nous savons en effet que, si la littérature ancienne et moderne disparaît de l'enseignement offert à tous, elle survivra comme un rare privilège et une supériorité sociale dans les familles les plus aisées. Un privilège, parce que seuls les jeunes gens les plus favorisés sauront le plaisir et le surplus d'être que l'on peut tirer de la culture littéraire. Une supériorité sociale, parce que seuls ces jeunes gens auront appris à écrire, à penser et parler avec maîtrise, souplesse et efficacité, quand les autres, plus fragiles, ne sauront vraiment s'affirmer dans leur vie ni leur profession et, faute d'un jugement patiemment aiguisé, seront, comme citoyens, les gobe-mouches des « Temples solaires » à venir.

On supprime la dissertation. Mais (...) il s'agit d'apprendre à écrire, à penser et à construire sa pensée pour la transmettre dans toute la subtilité de ses nuances, sans méprises ni à-peu-près, c'est-à-dire de se préparer à tous les métiers où, oralement comme par écrit, c'est de s'exprimer au mieux qu'il s'agit chaque jour.

N'alléguons pas Péguy, dont la mère rempaillait des chaises, qui entra rue d'Ulm avant de devenir écrivain, et qui sans la formation de cette école-là ne fût pas - songeons-y un instant – devenu écrivain, ni Camus, aussi pauvre et aussi démuni et qui doit se retourner dans sa tombe, ni tant d'autres encore. Mais enfin, c'est de cela qu'il s'agit.

Les petits Péguy d'aujourd'hui sont bien souvent des beurs : quelle plus grande preuve d'estime, d'intérêt et de respect pourrions-nous leur manifester que de leur donner la chance de la culture, au lieu de leur claquer la porte au nez en décrétant : « *Pas de littérature pour vous !* » Quelle meilleure chance d'intégration donner aux jeunes immigrés que de leur apprendre le latin et le grec pour qu'ils ouvrent les yeux sur l'unité de cette culture méditerranéenne qui est à la fois la leur et la nôtre ? Tout à l'inverse, par cette mesquinerie d'agent comptable qui ne voit pas plus loin que le bout de son crayon, on décrète qu'on n'ouvrira pas de classe de latin ou de grec s'il n'y a pas au moins quinze élèves pour y entrer. Entendez bien : cela coûte trop cher. (...) A-t-on seulement tiré la leçon des difficultés que connaissent les Presses universitaires de France ? La vente des essais qui, par priorité, s'adressent aux étudiants, que leurs professeurs écrivent pour eux, a baissé de 40 % depuis dix ans. Pourquoi ? Parce que ces livres qui étaient censés leur apporter le savoir nécessaire à leur futur métier, ces livres sont devenus trop difficiles pour l'immense majorité d'entre eux. Non que les étudiants d'aujourd'hui soient plus sots que nous n'étions, mais parce que, en arrivant à l'université, ils n'ont plus derrière eux la solide préparation qui nous avait déjà formés. (...)

C'est la chronique d'une mort assurée et d'une mort préméditée. (...) »

(Texte signé par un groupe d'universitaires)

b. *Contre la suppression de la dissertation (Ibid.)*

« La dissertation, cette « vieille dissertation », est « moribonde », nous dit-on. Au nom de l'innovation, du XXI^e siècle, du nouveau public lycéen, on nous annonce discrètement (en plein été) la suppression de la dissertation au baccalauréat de français 2002 : le nouveau programme de français en seconde, tel qu'il est présenté (*Bulletin officiel de l'éducation nationale* hors-série no 6 du 12 août 1999), ne laisse guère planer de doute à ce sujet, il laisse transparaître des présupposés condamnables et des enjeux alarmants (...) L'enseignement du français au lycée subit une révolution inacceptable,

guidée par des objectifs aussi ambitieux sur le papier que matériellement irréalisables.(...) ».

(Texte signé par deux professeurs de lycée)

c. *Comment sauver la littérature?* (*Le Monde*, 8 mars 2000)

« Nous pouvons reconnaître [dans les deux articles cités] des convictions dont on peut penser qu'elles constituent le plus petit dénominateur commun pour la grande majorité d'entre nous. La première de ces convictions est que l'enseignement de la littérature joue un rôle central dans notre discipline ; la seconde est que ce dernier a une mission capitale dans une perspective de démocratisation véritable de l'école, dont tout le monde sait qu'elle ne se réduit pas à une massification. Enfin les deux textes soulignent la nécessité pour les lycéens « d'apprendre à écrire, à penser et à construire [leur] pensée ». Voilà un triangle de certitudes sur lequel on pourrait espérer construire un large consensus... Mais hélas ! Celui-ci cesse vite dès qu'on aborde la question de savoir ce qu'on met sous le mot : littérature (...) Il faut partir du constat de l'extrême diversité du public auquel un même programme d'enseignement est destiné : diversité sociale, culturelle et ethnique, extrême disparité des espoirs que les jeunes placent dans l'école, de l'adhésion qu'ils manifestent spontanément, au travers des filtres de la culture familiale ou du groupe, aux savoirs qu'on leur propose. Cela ne signifie certes pas qu'il faille concevoir des programmes divers pour des élèves divers, mais que les ambitions des programmes doivent être telles qu'elles puissent s'appliquer aux situations d'enseignement les plus variées. (...) Si l'on veut servir la cause de la littérature, il faut d'abord faire découvrir aux apprentis lecteurs de tous âges qu'il y a des livres qui peuvent les intéresser, les émouvoir, les informer, stimuler leur pensée.

Les propositions doivent donc être très ouvertes. On ne peut plus aujourd'hui s'enfermer dans le champ de la seule littérature française, ce qui ne signifie pas qu'il ne faut pas lui faire une place de choix. La légitimité du recours aux littératures contemporaines, aux littératures en train de se faire, doit de même être affirmée. C'est dans ce contexte d'un corpus littéraire considérablement élargi qu'il convient de penser la découverte de la « littérature du patrimoine ». Qu'on nous comprenne bien : il ne s'agit pas de faire à cette littérature une place mineure, mais au contraire de la sortir du ghetto où son statut scolaire l'enferme trop souvent. (...) Doit-on définir le programme d'apprentissage culturel de toute une classe d'âge en fonction des perspectives de spécialisation de quelques-uns ? Plus encore, les programmes du lycée doivent-ils être conçus pour assurer l'auto-reproduction des futurs professeurs de français ? (...) On est donc tenté pour conclure de renverser l'affirmation que formule le titre de l'un des

articles : c'est peut-être l'enseignement actuel de la littérature qui contribue à l'assassinat de celle-ci.»

(Texte signé par le Bureau de l'Association Française des enseignants de Français)

LES DÉBUTS DU SURRÉALISME FRANÇAIS : RECONNAISSANCE LITTÉRAIRE ET RECONNAISSANCE MÉDIATIQUE

PAUL ARON
FNRS-ULB (Centre Philixte)
paron@ulb.ac.be

Résumé : Cet article traite du rôle du quotidien *Comoedia* dans la formation du premier groupe surréaliste. Il montre que les prises de position des anciens dadaïstes se sont souvent exprimées dans la grande presse, et non pas seulement dans les petites revues du champ littéraire restreint. Sur le plan méthodologique, l'article plaide en faveur d'une analyse sociologique de l'avant-garde en relation avec les autres secteurs de la production littéraire, eux-mêmes liés aux contacts internationaux et intermédiatiques des écrivains.

Mots-clés : *Comoedia*, Écrivains, Surréalisme, Sociologie, Littérature.

Abstract : This article deals with the role of the daily paper *Comoedia* in the formation of the first surrealist group. It shows that the stands of the former Dadaists often expressed themselves in the popular press, and not only in the small reviews of the restricted literary field. On the methodological plan, the article pleads in favor of a sociological analysis of the avant-garde in connection with the other sectors of the literary production, which were connected to the international and intermedia contacts of the writers.

Keywords : *Comoedia*, *Writers*, *Surrealism*, Sociology, Literature.

Les avant-gardes sont des ruptures autoproclamées dans le continuum des pratiques artistiques et culturelles. Elles se développent toujours à la marge des groupes ou des catégories existantes. Elles en mettent la légitimité en question, par un rejet de leurs codes et comportements, ou en déplaçant les lignes qui fondaient leurs normes. Par définition, les avant-gardes s'imposent dès lors comme des contestations minoritaires avant de connaître parfois à leur tour une reconnaissance ou une consécration durables.

Dans le schéma de la production culturelle proposée par Pierre Bourdieu (1992), la problématique des avant-gardes est décrite en faisant principalement appel à deux concepts. (1) Le *champ de production restreinte*, que Bourdieu désigne aussi comme une production culturelle destinée aux producteurs eux-mêmes, semble le lieu privilégié de l'émergence du phénomène. Le public auquel se destinent les productions avant-gardistes est à la fois un public averti des normes existantes et qui peut accepter de les voir contestées. (2) L'avant-gardisme concerne également les *frontières* qui séparent les disciplines du monde artistique autant que celles qui séparent l'art du non-art (l'artisanat, par exemple). Les pratiques d'avant-garde mettent souvent l'accent sur le caractère conventionnel de ces frontières et des codes artistiques qu'elles instituent ; elles visent également à en modifier les tracés.

Ainsi cernées dans l'espace social des productions artistiques, les pratiques d'avant-garde sont décrites comme investissant les vecteurs d'expression propres au champ restreint : petites revues, activités cénaculaires, expositions et manifestes à diffusion limitée mais ciblée. Il serait cependant tout à fait erroné de croire qu'elles aient ignoré ou qu'elles se soient développées à l'écart des médias plus traditionnels ou dominants. Ce phénomène peut déjà être observé au XIX^e siècle, notamment dans les publications satiriques ou ironiques qui accompagnent toutes les innovations artistiques. C'est le cas du naturalisme, dont la presse accompagne chacune des manifestations (Grand-Carteret, 1905), ou bien encore du symbolisme dont les formes de prédilection sont moquées jusque dans les cafés-concerts (Grojnowski, 1997). Mais après la première guerre mondiale, le phénomène prend une nouvelle expansion, à la mesure de la place grandissante que la presse occupe dans l'espace public (Aron, Espagnon, 2009). Celle-ci atteint alors le sommet de sa puissance, puisqu'elle a le monopole de l'information avant le développement de la radio. Nombre de quotidiens ont des pages et des chroniques culturelles spécialisées. Il en est même qui se consacrent exclusivement à la vie artistique.

L'exemple que je voudrais développer à ce propos est celui de l'émergence du surréalisme dans les années 1919-1924, soit donc dans les années où le dadaïsme devient le surréalisme au prix d'une transformation profonde du leadership, des modes de

fonctionnement du groupe et des domaines qu'il investit. Cette évolution se donne évidemment à lire dans les petites revues spécialisées du champ restreint, mais également, il faut y insister, dans la grande presse qui diffuse publiquement les termes stratégiques dont usent les avant-gardes, et met en évidence la concurrence des agents qui s'en revendiquent¹. Ce que le dadaïste belge Clément Pansaers appelait le « tam-tam », le goût de la réclame, est une composante essentielle de l'histoire de ces groupes. On ne peut donc décrire leur émergence en se focalisant sur le seul secteur restreint de la production culturelle.

Récemment mis en ligne et bénéficiant d'une attention soutenue de la part de plusieurs chercheurs², le quotidien artistique *Comœdia* offre à cet égard un point de vue particulièrement intéressant. *Comœdia* est, au lendemain de la Grande Guerre, un grand journal quotidien, désireux d'atteindre le public « moyen » des théâtres, du cinéma et des spectacles en tous genres. Selon l'*Histoire générale de la presse française*, « il restait en marge des grands courants littéraires de la période » (Bellanger, 1972 : 595). C'est précisément le contraire que je voudrais montrer.

Pendant cette période, le journal est dirigé par George Casella du 1^{er} septembre 1919 à la fin de l'année 1922, date à laquelle il meurt. Il est ensuite publié sous la direction de Gabriel Alphonse, avec Fernand Gregh et Raymond Charpentier comme rédacteurs en chef. En 1929, il est racheté par Jean de Rovera. En matière artistique, ce quotidien défend une vision traditionnelle, voire réactionnaire, en phase avec les goûts du grand public auquel il est destiné : musique légère, danse, opéras et opérettes, expositions officielles y occupent largement l'espace rédactionnel. Il faut y voir non pas un lieu neutre comme semblent l'avoir conçu les éditeurs scientifiques modernes de Breton ou de Picabia, mais bien un agent à part entière du champ culturel, et un agent mû par la double logique de son économie particulière : celle d'une entreprise de presse, qui doit assurer le salaire de ses journalistes, payer ses bureaux, son imprimeur, et celle d'un organe de référence légitimé par le statut de ses éditorialistes et de ses grandes signatures, qui sont le garant de son autorité. Une part de l'histoire de l'avant-garde se construit donc dans un paradoxe médiatique : faire connaître des manifestations culturelles contestatrices dans un lieu qui résiste par nature à celle-ci.

¹ Norbert Bandier est un des premiers à avoir souligné ce fait. Voir Bandier (1999 : 86)

² Marco Consolini, Romain Piana et Sophie Lucet (équipe EA 3959 - Institut de Recherche en Etudes Théâtrales, IRET) ont organisé deux colloques sur ce journal.

I. Une tribune paradoxale

Sans reprendre ici la chronologie de l'émergence du dadaïsme à Paris, si bien retracée par Michel Sanouillet, il faut insister sur le rôle qu'y a joué Picabia. Comme Duchamp, ce peintre vient d'un milieu pratiquant les arts. Remarqué très jeune pour ses toiles post-impressionnistes, ami intime des Pissaro, sa première exposition personnelle en 1905 remporte un grand succès. Sa fortune personnelle lui permet ensuite de rompre avec ses premiers choix esthétiques et de s'ouvrir aux recherches plus contemporaines. L'héritage de sa mère lui donne champ libre. En 1911, il collabore avec Jacques Villon et connaît le succès à l'exposition de l'Armory Show de New York en 1913 en même temps que Duchamp. Il y fonde la revue *291* avec ce dernier et Man Ray, puis *391* à Barcelone en 1916. En 1918, il rencontre Tzara à Zurich, soutient le dadaïsme, puis rompt publiquement avec lui en 1921. Il illustre ensuite les premières livraisons de la revue *Littérature*, avant de reprendre une vie marquée par de nombreuses conquêtes féminines, le jeu, le cinéma, la photographie et le monde du spectacle (notamment les ballets suédois pour lesquels il réalise des décors).

La dimension mondaine de ce parcours fait comprendre les liens qui pouvaient exister entre Picabia et le milieu de la grande presse culturelle (Sanouillet, 1979 : 407). Georges Casella figure parmi les signataires du célèbre tableau *L'Œil cacodylate*. C'est de toute évidence grâce à lui que le journal se montre particulièrement attentif à toutes les manifestations qui impliquent le célèbre peintre. Dès février 1920, le journaliste Jean Valmy-Baysse fait écho à la lecture des sept manifestes Dada au Salon des Indépendants³. À la fin du mois, il évoque l'exclusion des dadaïstes par les cubistes qui n'exposeront pas à la section d'or le 2 mars. Bien informé, le journaliste précise : « Mais nous ne perdrons pas pour attendre : les exclus feront prochainement une grande exposition avec manifestations littéraires et spectacles dadas.⁴ » Selon Casella, les dadas — sauf Tzara et Picabia — sont des farceurs, mais ils ont bien le droit de s'amuser⁵. Cette opinion bienveillante se heurte toutefois à la véhémence de quelques lecteurs. Le cas le plus notable est celui de Rachilde qui se lance dès le 1^{er} avril 1920 dans une dénonciation en règle du mouvement à qui elle reproche d'être animé par des étrangers et, en particulier, par les Allemands. L'argument, qui sera souvent repris, est évidemment à double portée, puisqu'il consiste à refuser une dynamique artistique au nom des valeurs patriotiques répandues dans l'opinion publique. Picabia et Breton bénéficient pourtant

³ 5 février 1920.

⁴ 27 février 1920 sous la signature de J. Valmy-Baysse.

⁵ 29 mars 1920.

de la même tribune pour répondre à l'animatrice du *Mercure de France*. Le premier insiste sur son rôle dans le dadaïsme, ne voulant pas se laisser distancer par Tzara. Quant à Breton, il compare le Dadaïsme au Symbolisme qui eut, lui aussi, à subir bien des attaques. La flèche *ad feminam* insiste sur la jeunesse du groupe : « Il est certain que nous 'courons à la mort' comme tout le monde, mais nous avons la chance d'être les derniers partis. » L'article est signé : « André Breton, directeur de *Littérature*, revue dadaïste ». (Bonnet, 1988 : 629)⁶

Cet échange met en place une sorte de jeu de rôles qui sera reconduit à maintes reprises dans le journal. Celui-ci accorde aux manifestations avant-gardistes une place relativement discrète puisqu'aucune rubrique ne leur est consacrée. Le commentaire et les légendes des photographies marquent aussi de la distance, mais l'information est donnée. Un journaliste ou un correspondant réagissent avec véhémence pour réaffirmer une doxa plus traditionnelle, et le journal donne alors la parole aux accusés pour qu'ils se défendent. Sous Casella, *Comœdia* se déclare ouvert aux nouveautés ; par après, on le verra, le journal adoptera des positions plus hostiles.

Picabia a bien noté cette évolution en rendant hommage à son ami, en 1922 :

Je félicite vivement la nouvelle direction de *Comœdia* ! Quel beau journal, plein de belles conneries ! Il est vrai que M. Léon Bérard a écrit une belle lettre et que nous avons pu admirer sa belle figure, mais on cherche vainement dans les six belles pages un petit coin de lumière : rien, c'est le noir le plus absolu, mon pauvre Casella, *Comœdia* porte ton deuil. S'ils ont copié l'en-tête et les caractères du *Figaro*, ils ont moins de pudeur que dans ce journal ! Ils n'ont même pas songé à y laisser ton nom, au moins pendant quelque temps. Il est vrai que c'est une consolation de ne pas te voir figurer là... (Picabia, 1922 : 3)

Comme Casella, les journalistes et collaborateurs du journal spécialisé dans les matières artistiques qu'est *Comœdia* ne sont évidemment pas de simples témoins des conflits du champ culturel. Même s'ils n'ont pas toujours laissé une trace marquante dans l'histoire, il est possible d'identifier certains d'entre eux. Comme on le verra, la plupart étaient actifs dans le monde musical et dans le théâtre.

Jean Valmy-Baysse (1874-1962), déjà cité, a écrit de la poésie, des chansons et des pièces de théâtre avant de devenir l'historien de la Comédie française dont il fut secrétaire général entre 1927 et 1933. On lui doit plusieurs livres, principalement anecdotiques, sur la presse du siècle précédent (notamment sur André Gill et Gustave Doré), sur des peintres (plutôt académiques comme Jean-Paul Laurens) et sur la vie

⁶ Voir 1^{er} avril, 3 avril et 4 avril 1920 et les Carnets inédits de Breton, dans *Œuvres complètes*.

parisienne (*La curieuse aventure des boulevards extérieurs*, 1950). C'est aussi un ancien combattant, sensible, comme nombre de ses contemporains, à l'impossibilité de partager l'expérience des tranchées avec ceux qui ne l'ont pas vécue : il en fera le sujet de son roman : *Le Retour d'Ulysse* (1921).

Asté d'Esparbès (?-?) est un des fils de Georges d'Esparbès (1863-1944), dessinateur et journaliste, auteur de romans à succès et administrateur du château de Fontainebleau. Son frère, Jean d'Esparbès (1899-1968), est un peintre montmartrois⁷. Administrateur général de la Potinière en 1926, Asté était aussi acteur et écrivain, scénariste des films de Duvivier, *Les Roquevillard* (1922) tiré de l'œuvre d'Henri Bordeaux et *Les Cœurs farouches* (1924). Il s'est marié le 28 décembre 1926 en l'église Saint-Louis d'Antin, avec Mlle Fernande Malpot. Au début des années 20, Asté semble s'être spécialisé dans le suivi du dadaïsme. On doit au photographe qui l'accompagne la plupart des clichés conservés sur ces manifestations. Le contraste est grand entre l'effet de notoriété que les uns et les autres apportent au groupe, et le ton souvent critique, voire franchement hostile, des articles. Ainsi le 27 mai 1920, il n'hésite pas à comparer une activité dada à une manifestation de fous. En avril 1921, c'est lui qui accompagne les Dadas dans leur visite de Paris ; il figure sur la photographie de cette manifestation aux côtés de Breton, mais manifestement sans partager les comportements du groupe⁸. Le lendemain, il qualifie la démarche de « charentonnesque ». Le 7 juin, en décrivant « Le vernissage de l'exposition Dada » à la galerie Montaigne, son commentaire est encore plus critique. L'histoire littéraire a retenu son nom pour s'être battu avec Breton lors du banquet Saint-Paul Roux à la Closerie des Lilas le 2 juillet 1925.

Le parcours de d'Esparbès présente des points communs avec celui d'un autre collaborateur de *Comœdia* : Jean-Pierre Liausu. Les deux hommes collaboreront d'ailleurs à la revue mensuelle *Lyrice* en 1937. Liausu a été secrétaire général du Trianon-lyrique en juillet 1927. Il avait une sœur qui a été actrice sous le nom de Jeanne Lérys, qui meurt en mai 1929. Et lui aussi a un frère peintre : Camille-Paul Liausu (1894-1975). Liausu est également un ancien combattant. Dans *L'image du héros*, une pièce en trois actes (1930), il fait le portrait d'un jeune homme qui a conservé le culte passionné de son frère, mort au champ d'honneur. En février 1934, le général Weygand lui remet d'ailleurs la médaille militaire. Proche d'Henri Béraud, il participe à la campagne de ce dernier

⁷ Voir les renseignements biographiques que donne le site :

<http://www.roussard.com/artistes/nouveaux/desparbes/desparbesbio.html>

⁸ 14/4/21. « Les dadas visitent Paris », article signé Asté d'Esparbès ; voir aussi 15 avril 1921.

contre Gide⁹. S'il n'est pas préposé à la critique littéraire, il se fait connaître par une vaste enquête sur les méfaits de la cocaïne à Paris.

Selon lui, le problème le plus grave est la contamination des « basses classes » par la drogue, son usage par les intellectuels ne représente qu'un problème marginal. Il explique que le commerce de la drogue est aux mains des Allemands qui en font une arme de revanche contre la France. La dénonciation est presque personnalisée : « Tel peintre, habitué de la rouge Rotonde, et dont le nom a une fâcheuse consonance germanique, pourrait-il nous renseigner sur ses 'soirées d'art'? » (5 novembre 1924) Il visite ensuite le « bar Tanagra », le milieu des « invertis de Montmartre », et dénonce le quartier latin comme les principaux centres de commercialisation de la cocaïne (Retaillaud-Bajac, 2005 : 151-162). Il souhaite à cette fin « épurer le quartier latin » des étrangers qui l'encombrent (22 novembre 1924). *La Révolution surréaliste* le dénonce comme un des « mouchards » qui se livre dans la presse à une campagne de dénigrement du surréalisme (Desnos, 1925 : 25). La suite de la carrière de l'homme est plus sordide : il deviendra éditorialiste de *Paris-Municipal*, journal de collaboration en 1942-1944 ; le 20 février 1944, il y fait un éloge d'Edouard Drumont... Il est aussi chargé de mission auprès du directeur général de l'institut d'études corporatives des spectacles, autre lieu de la collaboration (*Le Matin*, 15 juillet 1942).

Comme pour confirmer les orientations les plus conservatrices du journal, *Comœdia* relaie également les propos injurieux de Paul Claudel. Exaspéré par les turbulences trop sonores, très potaches de la « bande à Breton », le poète diplomate confie à un journaliste italien que le surréalisme et le dadaïsme « ont un seul sens : pédérastique » (24 juin 25). La réponse des surréalistes le 5 juillet n'est pas moins violente, mais le journal s'en fait également l'écho.

Pour autant, *Comœdia* publie aussi des chroniques littéraires souvent plus nuancées que celles des trois journalistes que je viens de citer. Le meilleur exemple en est certainement la manière dont Louis Laloy (1874-1944) a accueilli les publications du groupe de *Littérature*. L'homme, il est vrai, n'était pas n'importe qui. Khâgneux à Henri IV, il a fait l'ENS d'où il est sorti avec un doctorat ès lettres. Polyglotte (il parlait français, anglais, allemand, italien, latin, russe, grec et chinois), il devint un éminent musicologue, critique musical, cofondateur du *Mercure musical*, enseignant à la Sorbonne puis au Conservatoire, secrétaire général de l'Opéra de Paris enfin.

⁹ Voir : « *Illusions*. Le journal d'aujourd'hui », 55, 6 novembre 1924. Repris dans le *BAAG*, n° 55, janvier 1982, pp. 414-6. C'est le 29 septembre 1924 que Béraud rejoint *Comœdia*. Comme Gabriel Alphanand s'en explique dans son éditorial du jour, cet engagement participe du repositionnement d'un journal qui cherche à conquérir plus de lecteurs, et qui attend de la publicité une part de ses recettes.

Son évolution est aussi rapide que significative. Le 8 avril 1924, dans son feuilleton « Les livres », Laloy critique *Les Pas perdus* de Breton qu'il a manifestement lus de manière superficielle. Il en tire le sentiment que : « M. Breton ne croit qu'au néant. » Dès novembre toutefois, il commente le Manifeste de manière plutôt positive. Il donne raison à Breton de se méfier des descriptions et du psychologisme du roman de la fin du XIX^e siècle. Par contre, en bon universitaire, il se méfie de l'esprit de classement trop systématique : « Le surréalisme est un système, et tout système est incomplet. » Il accorde pour finir à Breton « l'infaillibilité » de la pensée, mais insiste sur l'importance de la communiquer dans un langage accessible au lecteur, et souligne que le lien entre l'auteur et le lecteur est donné par la raison. C'est une critique humaniste traditionnelle, mais ouverte (Laloy, 1924). En janvier 1925, Laloy exprime une vraie sympathie pour les dadaïstes et les surréalistes : « Bien que profondément classique par mon goût et ma formation d'esprit, je les suis avec le plus sincère intérêt et c'est d'eux que j'attends une renaissance de la poésie française. » (Laloy, 1925) Le mois suivant, c'est du texte d'Aragon, « Une vague de rêves » qu'il rend compte non moins positivement, le 24 février 1925.

De manière plus marginale, un autre genre de réaction est également à signaler, qui emprunte les voies de l'ironie. Grâce aux caricatures qui en sont faites, et qui leur confèrent la légitimité d'être moqués, Aragon, Picabia ou Breton sont croqués par les dessinateurs du journal (par exemple, caricature de Breton le 24 février 1925 ou de Desnos le 7 avril). Par ailleurs, *Comœdia* publie aussi l'une ou l'autre parodie des pratiques de l'avant-garde telle qu'on peut la lire, par exemple sous la plume de Gabriel Timmory, dans *On danse*, roman parodique dont un chapitre est dédié à « l'École gagaïste » (1^{er} novembre 1921). Ici encore se manifeste la réaction spontanée des professionnels du spectacle, puisque sous ce nom de plume se cache René Wahl (1870-1965), normalien et professeur de lettres, puis journaliste, romancier et auteur dramatique.

II. Polémiques et conflits de pouvoir

Comœdia participe également à la vie littéraire de l'avant-garde en servant de tribune aux conflits internes à ce secteur du champ littéraire. Il est en effet surprenant de constater combien ceux-ci se règlent sur la place publique, avec un maximum de publicité. Dans la période qui nous intéresse, cet usage du journal est d'abord le fait de Picabia, qui y a évidemment accès grâce à son ami Casella.

Le 11 janvier 1921 Marinetti lance son manifeste futuriste sur le tactilisme, qu'il lit au Théâtre de l'Œuvre. Il y annonce une nouvelle pratique artistique, un tableau

composé d'un collage de matières différentes au toucher. Les dadas chahutent cette conférence. Le 18 janvier, Picabia prolonge la polémique en expliquant dans une lettre à la rédaction que le tactilisme a été inventé par Miss Clifford-Williams en 1916, lorsqu'elle a réalisé des « plâtres à toucher », sculptures destinées à la main. C'est à New York qu'il a découvert cette innovation, et il en a fait part immédiatement à Apollinaire ; Marinetti n'est donc qu'un plagiaire. Le journal publie le même jour la réponse de Marinetti.

Comœdia se présente ainsi comme une caisse de résonance des luttes de légitimité auxquelles se livre l'avant-garde. De son point de vue, la polémique fait vendre le journal et lui permet d'être au cœur de la vie artistique. Mais les artistes ont inégalement accès à ses colonnes, et Picabia dispose d'une liberté d'initiative là où Marinetti ne peut faire usage que d'un droit de réponse.

Le 11 mai 1921, Picabia annonce, dans *Comœdia*, sa rupture avec Dada : « M. Picabia se sépare des Dadas ». Pour lui, les mouvements collectifs sont destinés à être éphémères ; il faut s'en méfier dès lors qu'ils commencent à incarner des « spéculations ». Le dadaïsme était intéressant de 1913 à 1918, tant qu'il fut en évolution. Depuis qu'il a cessé de se transformer, il ne mérite plus qu'on s'y rallie. Prendre dada au sérieux, c'est enregistrer sa mort. « Dada vivra toujours ! Et, grâce à lui, des marchands de tableaux feront fortune (...) » Pour sa part, Picabia pense que « L'existence n'est vraiment tolérable qu'à la condition de vivre au milieu de gens n'ayant aucune arrière-pensée, pas d'opportunistes, mais c'est demander l'impossible... ». Le 23 juin, il revient sur ce texte et précise sa pensée en une phrase :

Mes collègues m'embêtaient de plus en plus, les uns parce qu'ils se croyaient devenus des personnages importants, les autres par leur nullité, leur imbécillité ou leur muflerie. Ce sont là des choses que je ne puis supporter ; j'ai pris le parti de me séparer des Dadaïstes plus ou moins authentiques, afin de retrouver un peu de joie dans la vie !

Une part de l'argumentaire est également tournée contre le cubisme qui tente d'imposer une mode dans laquelle l'artiste ne se retrouve pas. Mais même lorsqu'il polémique contre eux, Picabia ne manque pas d'adresser les mêmes reproches aux « cent-quarante-et-un dadaïstes » qui inondent le marché.

Je ne reviens pas ici sur l'aventure du « Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne » ou « Congrès de Paris » annoncé par *Comœdia* pour mars 1922. Celle-ci est bien connue (Sanouillet, 1972 : 319-347). Je me borne à souligner que tous les protagonistes interviennent dans le journal, de Breton à Picabia et à Tzara, sans oublier la rédaction même du quotidien. Mais il est

remarquable que c'est quasiment dans les termes par lesquels Picabia se sépare des dadaïstes et dans les mêmes colonnes, que Breton tient à faire connaître sa propre désaffection. Dans « Après Dada », il constate que les funérailles de Dada ont eu lieu vers mai 1921, soit exactement au moment où Picabia les abandonne. Il se rallie donc « à ce merveilleux détachement de toutes choses dont Picabia nous donna l'exemple ». Il achève son texte sur la certitude qu'il devra trouver un autre engagement, au risque d'être déçu encore, et en faisant sienne l'idée de Picabia d'une labilité des idées et des courants (Bonnet, 1988 : 259)¹⁰. Une fois encore le journal donne la parole à la partie adverse : le 7 mars il publie la réponse de Tzara, « Les dessous de Dada » où l'écrivain roumain revendique la paternité de cette avant-garde (Tzara, 1992 : 586-588).

Conclusions

Il me semble que cette petite enquête conduit à quatre conclusions non dépourvues d'intérêt :

- Elle souligne d'abord combien les prises de positions de Breton ont été influencées par celles de Picabia. Ce constat oblige l'historien à tenir ensemble des personnalités et des domaines (peinture et littérature) que les monographies ont tendance à traiter séparément. L'histoire du surréalisme se constitue ainsi dans une dialectique permanente entre les individus, les champs artistiques, et même les zones géographiques, puisque Paris est à ce moment un point de rencontre obligé pour des créateurs venus d'Europe centrale ou passés par les États-Unis.
- Elle confirme aussi que la scène sur laquelle se déploient les prises de position du pôle restreint du champ littéraire outrepassent largement les limites de ce pôle ; l'avant-garde mobilise l'amplificateur médiatique de la grande presse spécialisée, et parfois même au-delà. La littérature la moins destinée au grand public possède donc un versant « grand public » relativement méconnu. La capacité des auteurs de l'avant-garde à pénétrer dans les grands journaux, leur gestion de la caisse de résonance qu'ils constituent, doit être corrélée à la position qu'ils occupent dans le champ littéraire en général.
- On ne peut se borner à enregistrer ces prises de positions avant-gardistes dans la grande presse sans tenir compte de la logique et des positions propres à ceux qui font cette grande presse, et qui sont responsables de la mise en page, donc de la scénographie concrète de l'avant-gardisme dans le support qu'ils organisent. De ce point de vue, *Comœdia* hésite manifestement à se couper de l'avant-garde et parvient à maintenir un

¹⁰ 2 mars 1922.

compromis plutôt efficace entre des postures incompatibles. Cette ouverture relative est facilitée par le fait que tous les journalistes ne partagent pas le même point de vue négatif sur l'avant-garde.

— Enfin, lorsqu'on tente d'écrire l'histoire des conflits littéraires en prenant comme angle de vue les positions de la grande presse, il apparaît que les positions habituellement décrites doivent être révisées. L'opposition la plus vive au surréalisme provient du milieu des anciens combattants qui se reconnaissent dans l'esthétique et les codes du théâtre privé. De leur point de vue, le dadaïsme, le surréalisme, la *Nouvelle revue française*, la drogue et l'homosexualité font partie du même camp antipatriotique et antitraditionnel. La structure du champ littéraire de l'époque semble ainsi s'écarter de la représentation que l'avant-garde en a donnée, pour faire entrevoir une autre réalité, sans doute plus conforme aux rapports de force réels.

Bibliographie

- ARON, Paul, ESPAGNON, Jacques (2009). *Répertoire des pastiches et parodies littéraires de langue française aux XIX^e et XX^e siècles*. Paris : PUPS.
- BANDIER, Norbert (1999). *Sociologie du surréalisme (1924-1929)*. Paris : La Dispute.
- BELLANGER, Claude (1972). *Histoire générale de la presse française*. Paris : PUF.
- BONNET, Marguerite (1988). *André Breton. Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.
- BOURDIEU, Pierre (1992). *Les Règles de l'art*. Paris : Seuil.
- DESNOS, Robert (1925). « Description d'une révolte prochaine », *La Révolution surréaliste*, p. 25.
- GRAND-CARTERET, John (1905). *Zola en caricatures et en chansons*. Paris : Juven.
- GROJNOWSKI, Daniel. (1997). *Aux commencements du rire moderne : l'esprit fumiste*. Paris : Corti.
- LALOY, Louis (1924) « Le surréalisme », *Comœdia*, 11 novembre 1924.
- LALOY, Louis (1925) « A Dada », *Comœdia*, 20 janvier 1925.
- PICABIA, Francis (1922). « Dactylocoque », *Littérature*, Nouvelle série, n° 7, p.3.
- RETAILLAUD-BAJAC, Emmanuelle (2005). « La drogue à Paris entre les deux guerres », in Jean-Louis Robert (org). *Être parisien : actes du colloque organisé par l'École Doctorale de l'Université Paris I Panthéon Sorbonne et la Fédération des Sociétés historiques et archéologiques de Paris-Île-de-France*. Paris : Publications de la Sorbonne, pp. 151-162.

SANOUILLET, Michel (1979). *Dada à Paris*. Paris : Flammarion.

TZARA, Tristan (1992). *Œuvres complètes*. Paris : Flammarion.

POÉSIE : UN REGAIN?

JEAN-CLAUDE PINSON
Un. de Nantes
jeanclaud.pinson@free.fr

Résumé : Devenue au plan éditorial un genre marginal, s'étant elle-même à l'occasion déclarée « inadmissible » (Denis Roche), la poésie semble trouver pourtant aujourd'hui, empruntant d'autres voies que celle de l'édition standard, un regain de légitimité et de reconnaissance. S'associant souvent à d'autres formes d'art, elle semble prospérer d'abord, à l'occasion de manifestations et festivals divers, comme poésie « scénique » (poésie orale, « performée », slam...). Mais c'est aussi au plan symbolique qu'elle paraît à nouveau compter. En sa façon propre d'en user avec la langue et d'interroger la réalité, elle demeure en effet, en France, plus que la fiction narrative, un objet essentiel pour la pensée philosophique (en témoignent des auteurs comme Alain Badiou, Jean-Christophe Bailly, Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière ou encore, philosophe beaucoup traduit et lu en France, Giorgio Agamben). Ce regain de vitalité et de valeur n'est pas sans rapport avec la réalité sociologique émergente de ce que j'appelle le « poétariat ». À travers lui, s'affirment en effet toujours davantage la revendication et l'invention de formes de vie où la poésie (comme idée et force pratique) tient une place importante, aidant à dessiner les contours d'une possible alternative au modèle dominant de l'*homo œconomicus*.

Mots-clés : Poésie, Légitimité, Reconnaissance, Philosophie, «Poétariat»

Abstract : A marginal genre in editorial sense, poetry, which occasionally declared itself « inadmissible » (Denis Roche), seems to find today legitimacy and recognition through a different approach from that of the standard edition. Often associated with other forms of art, it seems to thrive, on the occasion of various events and festivals, as « scenic » poetry (oral poetry, « performance », slam ...). But it is also at the symbolic level that it seems to revive itself. Using the language and questioning reality in its own way, it remains in France more than a narrative fiction but an essential object of philosophical thought (as attest the authors such as Alain Badiou, Jean-Christophe Bailly, Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière or Giorgio Agamben, much translated and read in France). These renewed vitality and value have a lot to do with an emerging sociological reality that I call « poetariat ». Through « poetariat » increasingly assert themselves the claim and invention of life forms where poetry (as an idea and practical force) holds an important place, helping to draw the contours of a possible alternative to the dominant model of *homo œconomicus*.

Keywords : Poetry, Legitimacy, Recognition, Philosophy, «Poétariat».

La poésie, en France, n'est-elle pas *au plus bas* ? Tout semble du moins l'indiquer. Au plan *économique*, sa place dans l'édition est de plus en plus réduite, écrasée qu'elle est, plus que jamais, par le roman. Absente de plus en plus des librairies, elle n'a plus, ou presque, de lectorat¹. Tout au plus, note cruellement le critique italien Pier Vittorio Tondelli, les poètes patentés, les poètes « officiels » (il les distingue des « poètes *rock* ») se lisent-ils entre eux, « se lançant applaudissements et compliments les uns aux autres et se décernant des prix pour leurs vingt exemplaires écoulés » (Tondelli, 2001 : 336-337). Au plan *symbolique* même, son prestige d'autrefois semble n'être plus qu'un souvenir. Plus d'instance supérieure pour légitimer sa parole (divinité, Muse...) ; plus de fonction définie (la poésie institutrice de l'humanité, conférant une valeur mythique et un rythme sacré à la geste collective...). Dans la ville moderne, le poète, comme déjà le constatait Baudelaire sur le ton de la dérision désabusée, a perdu son auréole ; on ne s'incline plus devant lui comme on pouvait encore s'incliner devant Pouchkine voyageant en Orient (Pouchkine, 2009)². Sa parole, son activité, sa place dans la société ne vont plus de soi, sont désormais *sans légitimité*. Même dans la sphère des études littéraires, dernier réduit où l'on portait encore un peu d'intérêt à la poésie, on en vient à la négliger. Le courant de l'*écocritique* par exemple l'exclut du corpus qu'il examine, ne prenant en compte que les œuvres de fiction, alors pourtant que le lien de la poésie à la Nature est fondamental.

Un désir secret de poésie ?

À quoi bon alors *encore* la poésie, si l'on ne peut invalider, renverser ce sombre diagnostic ? Un goût tout ce qu'il y a de subjectif pour les causes perdues et l'invocation de Sainte Rita, une lubie personnelle ne peuvent suffire à légitimer qu'on continue à entretenir une flamme devenue sans objet. Y a-t-il des raisons objectives qui justifient qu'on veuille s'entêter, s'envieillir, malgré vents et marées, dans la poésie ? Des raisons autres que patrimoniales ? A-t-on encore des raisons de s'y intéresser autres que celles du lettré nostalgique se faisant le conservateur d'un art désormais derrière nous ?

Un désir de poésie subsiste-t-il, toujours vivant mais inaperçu, en état de *dormance* (comme on le dit d'une plante hibernant) ?

¹ Walter Benjamin le notait déjà en 1940 : « l'accueil fait aux poèmes lyriques rencontre des conditions de moins en moins favorable » (Benjamin, 2000 : 330).

² Il raconte comment un pacha fait prisonnier par l'armée russe combattant en Turquie s'incline profondément devant lui quand il apprend qu'il est poète (Pouchkine, 2009).

Car peut-être n'est-ce qu'en apparence que le poète a perdu toute autorité – et toute légitimité, sa parole, son chant. En réalité, écrivait Hugo von Hofmannsthal en 1907, il « gouverne en cachette » et continue de susciter le « fervent désir caché de sa venue ». Parce que lui seul est le « compagnon dissimulé, le frère silencieux de toutes choses », parce que seule sa parole est en mesure de les ramener à l'Un et à la présence. La poésie serait alors comme ce Portugal dont parle Pessoa dans son poème *Message*, quand il évoque le mythe de Dom Sébastien, le Roi Caché dont le peuple attend le retour. Obscure, oubliée, réduite comme peau de chagrin, faisant le dos rond face à l'adversité, la poésie serait porteuse cependant d'espérance, d'avènement d'un nouvel empire, fraternel et cosmopolite, où régnerait à nouveau l'esprit des grandes découvertes. Une voix, écrit Pessoa (1934), se « glisse dans le bruit des vagues/ Qui n'est pas la voix de la mer ». Elle vient nous « murmurer l'espérance », celle des « îles fortunées/ et des terres de nulle part, / Où dans l'espoir le Roi séjourne ».

On peut évidemment rester perplexe quant à un tel *désir caché*. N'y voir qu'un dérisoire « culte du cargo » à usage de vieux lettrés rêveurs. Qu'il n'ait rien d'évident, qu'il soit un désir *fantomal*, incertain de son objet et condamné, dans la société telle qu'elle est, à l'errance, c'est ce dont je suis bien conscient. Et pourtant, aussi inaperçu soit-il, je suis convaincu qu'il continue, non pas sans doute à *gouverner*, mais du moins à *travailler* en sourdine nos existences, à nous hanter comme un membre fantôme.

Que ce désir souterrain soit à la fois désir de *chant* dans la langue et désir de *vie poétique* (désir d'un état autre de la société dont la poésie est l'emblème), c'est ce que je voudrais tenter de montrer dans les pages qui suivent.

La poésie sans chœur

Un mot, une expression mérite d'abord attention dans l'énoncé de Hofmannsthal, c'est celui de « caché » (« désir caché » de la venue d'un poète gouvernant lui-même « en cachette »). Comme si ce désir avait dû passer dans la clandestinité pour survivre et résister. Comme s'il était devenu *persona non grata*. En butte à quels ennemis ? Répudié, sous le coup de quelle condamnation ?

Le dossier a été instruit depuis longtemps. Je vais à l'essentiel. C'est d'abord l'époque, celle du capitalisme triomphant, qui ne veut plus de la poésie. L'époque, c'est-à-dire l'industrie culturelle venue avec la modernité et le triomphe de la valeur marchande et du modèle de *l'homo œconomicus*. À la discrétion de la parole poétique, elle préfère la toute-puissance de l'image (et du son), plus immédiatement captivante (on le sait depuis Platon) et partant plus rentable.

Mais c'est aussi la poésie (la modernité poétique) qui ne veut plus de la poésie, de ses vieux oripeaux. Pour échapper à la domination de ladite industrie culturelle, elle n'a eu d'autre solution que le refus de l'ordinaire communication et la fuite en avant dans ce que Adorno a appelé l'*extrémisme* artistique des avant-gardes.

D'où un divorce avec le public, divorce radical qui advient notamment à partir de la distinction que Mallarmé établit entre « deux états de la parole », dissociant « poésie pure » et « universel reportage ». Dans le champ littéraire, il en résulte un « grand schisme esthétique » (Forest, 2015) qui va séparer de plus en plus le roman de la poésie. Le premier, à la différence de la poésie, ne dédaigne pas d'inclure en lui le registre du « reportage ». Il « l'absorbe et l'accomplit, écrit Forest, sous la forme du récit » (Forest, 2011 : 277). Il ne renonce ni à la représentation ni à la signification. Ce faisant, il se rend capable de *témoigner* du monde tel qu'il va et d'y faire lui un éclat possible de sens, tandis que la poésie tend à s'enfermer dans la tour d'ivoire de son jeu avec le langage.

« L'autorité de l'auteur, note Bakhtine, c'est l'autorité du chœur ». Si c'est le cas, de quelle autorité peut encore jouir la parole du poète, s'il est désormais sans « chœur » ; s'il n'a plus d'autre appui que celui d'un langage valant pour lui-même, *for its own sake*, tournant à vide, déconnecté du monde de l'expérience des lecteurs. Car le poète, pas moins que le romancier, a besoin d'un soutien choral. Où peut-il désormais le trouver sinon dans des chapelles minuscules et se livrant une guerre sans merci pour occuper le maigre territoire restant ? Au plan esthétique, la poésie qui aujourd'hui s'écrit (et se performe) en France, en ses expérimentations mettant à mal le sens commun, a bien des points de comparaison avec l'*art contemporain* envisagé comme un genre à part, fonctionnant selon un paradigme propre dans le monde de l'art d'aujourd'hui (Heinich, 2014). Mais leurs situations respectives, quant au chœur, sont très différentes. Le second, l'art contemporain, à défaut d'un large public, bénéficie de l'appui d'un marché et d'un chœur de collectionneurs pour qui l'amour de l'art se confond bien souvent avec celui de la simple spéculation financière. Rien de tel pour la poésie, survivant dans la marginalité et la misère.

Aragon : un contre-feu équivoque

En France, pour ce qui est de la poésie, c'est, pour l'essentiel, le paradigme mallarméen (celui de la « poésie pure ») qui l'a emporté au XX^e siècle et qui reste encore aujourd'hui très puissant. Il a été à la source d'une critique radicale et salubre du poétisme et de son pathos hérités du romantisme. Jusqu'à déclarer, avec Denis Roche, la

poésie « inadmissible ». Mais il a aussi contribué à masquer, étouffer d'autres possibles (celui incarné par Cendrars par exemple) et empêché longtemps que puisse être jugée recevable une critique de ce paradigme lui-même, de son propre poétisme (de son propre engluement dans l'idéologie poétique – en l'occurrence « textualiste »).

Aurait-il pu en aller autrement ? Je n'en suis pas certain, mais du moins d'autres voies auraient sans doute pu être explorées, comme en témoigne, par exemple, pour le meilleur et pour le pire, la trajectoire poétique d'Aragon. Sur le modèle du roman (du roman joycien), il a ainsi tenté, dans sa poésie d'après le surréalisme, une synthèse de « l'universel reportage » et du langage souverain du poème. Par-delà Mallarmé, il opère un retour à Hugo, retrouvant l'usage des formes régulières et faisant droit à l'expérience, à la narration, au sens. « Notre poésie, déclare-t-il, se lit comme le journal. » (Forest, 2015 : 596)

C'est à la fois un succès et un échec. Un succès, parce que, tenant compte de l'impératif moderne du *prosaïque* (du « reportage ») dans le poème, il parvient à toucher un large lectorat, par l'entremise du Parti Communiste et le moyen de la chanson (Ferré, Ferrat), qui lui donnent l'appui d'un chœur très nombreux. Échec, parce qu'il n'évite pas (pas toujours) la grandiloquence, cède à l'ébriété du chant, oubliant l'impératif non moins moderne de *sobriété* (Hölderlin), de dégrisement. Il méconnaît que l'époque n'est pas, n'est plus, comme ont pu le souligner Adorno aussi bien que Kundera, à l'emballage lyrique mais au « lyrisme conditionnel »³ (Beck, 2015).

Poésie à l'âge du « poétariat »

L'affrontement entre ces deux orientations adverses, avant-garde « textualiste », minimaliste, littéraliste d'un côté, et lyrisme renouvelé (néo-lyrisme...) de l'autre, est aujourd'hui, selon moi, pour l'essentiel derrière nous. Nous sommes entrés dans une autre époque, post-mallarméenne. C'est à la lumière d'un autre paradigme que se pose aujourd'hui la question de la poésie et de son bien-fondé.

Le changement d'époque que nous vivons se traduit d'abord par une profonde mutation des rapports entre le poète (l'artiste) et son public. C'est notamment le statut du « chœur », son existence, sa position et sa composition qui se trouvent remises en cause. A-t-il, pour la poésie, ce « chœur », disparu, ou simplement rétréci ? Nous vivons à l'époque de l'effacement du prolétariat. Avec lui s'efface aussi l'illusion d'un art à

³ L'expression est de Philippe Beck, qui l'emploie dans la recension qu'il donne du livre de Jean-Christophe Bailly, *L'élargissement du poème* (Beck, 2015)

destination d'un « peuple qui manque » (selon l'expression de Paul Klee). Plus de chœur réel pour le poète (comme ce fut le cas pour Aragon), mais plus non plus de chœur virtuel.

Le paradigme moderniste impliquait, je l'ai dit, un divorce entre un avant-garde expérimentant des formes neuves (réputées « illisibles ») et le goût retardataire du public. Pour y remédier, on comptait sur un improbable « peuple à venir », susceptible de se hisser un jour, l'éducation aidant, à la hauteur d'un langage subversif défiant le sens commun. De cette alliance par le haut, le modèle, aristocratique, était fourni par la politique du poème (de son « action restreinte ») qu'on croyait trouver chez le « camarade » Mallarmé et que les philosophes français les plus en vue (Rancière et Badiou, notamment) ont encore très récemment abondamment glosé (Hamel, 2014)⁴. Tout autre est l'actuel paradigme « démocratique », où c'est par le bas (ou plutôt « à la base ») que le lien de la littérature et de la politique se voit renoué.

Autre chose est advenu que cet avènement (toujours différé) d'un lectorat enfin éduqué, ayant tiré profit de cette « éducation esthétique » dont parlait déjà Schiller, et enfin disposé à écouter la parole autre du poète. Le chœur a cessé d'être relégué à l'arrière-plan pour venir sur le devant de la scène et se produire comme *multitude de solistes*. Au lectorat prolétarien, populaire, s'est substitué ce que j'appelle un « poétariat ». Le chœur est ainsi devenu un « poétariat ». Il n'accompagne plus le poète en spectateur, il se constitue en cercle (à la circonférence indéfiniment extensible) où tous sont à la fois auteurs et lecteurs. Un cercle d'égaux.

De plus en plus, à « l'âge démocratique » (au sens de Tocqueville), la multitude tend en effet à être une multitude artiste. Le nombre de ceux qui se livrent aujourd'hui à la pratique d'un art, en même temps qu'ils aspirent à substituer à la domination naguère sans partage de l'*homo œconomicus* le modèle alternatif de l'*homo artisticus*, est en croissance exponentielle.

J'appelle « poétariat » (Pinson, 2013 : 19-34)⁵ cette multitude croissante qui, sur fond des profondes mutations économiques, techniques et sociales qui accompagnent le passage de l'âge industriel à l'âge post-industriel, entend mettre l'art au centre de sa vie. Dans le contexte d'une économie immatérielle et de ses « externalités », cette classe qui n'en est pas exactement une (étant pour cela trop diasporique et protéiforme), crée

⁴ L'auteur montre comment tout au long du XX^e siècle, de Valéry à Rancière, l'œuvre de Mallarmé a pu faire l'objet de lectures successives (existentialistes, textualistes ou « fin de siècle ») où l'engagement littéraire, le « nouage de la littérature et de la politique », s'est trouvé pensé à contre temps (et à contre-pente) comme résistance à *distance*, déphasée, décalée, au moyen de « l'action restreinte » de l'œuvre littéraire.

⁵ Mot-valise, le néologisme, on l'aura compris, rassemble pour les compacter les deux notions de « poète » et de « prolétariat ». Je croyais inventer le mot quand j'ai découvert qu'il avait déjà été porté sur les fonts baptismaux par le dadaïste René Edme dans les années vingt.

transversalement du *commun* à la faveur d'une activité biopolitique (et biopoétique) consistant en la production d'idées, de langages, d'affects, d'œuvres d'art et de formes de vie. Théoricien de la place et du rôle de la « multitude » dans la nouvelle économie, Antonio Negri a avancé les termes de « cognitariat » et de « précarariat » pour définir le type nouveau de travailleurs instruits et précaires apparus avec l'âge post-industriel. Mais il a aussi souligné « l'importance ontologique » du travail artistique présent de façon latente dans les formes nouvelles de travail. « Quand la force de travail est cognitive, écrit-il, le désir d'expression artistique se présente en tous lieux ; quand la masse des travailleurs se transforme en multitude de travailleurs singuliers, l'agir artistique investit les formes de vie, et ces formes de vie deviennent la chair du monde. » (Negri, 2009 : 146) Le cognitariat est donc aussi, pour une large part, un « poétariat ».

Il faudrait ajouter encore deux traits essentiels. D'une part que ce poétariat est aussi un « féminariat ». « Les qualités traditionnellement associées au "travail des femmes", comme dans les tâches affectives, émotionnelles et relationnelles, deviennent, notent Michael Hardt et Antonio Negri, de plus en plus centrales dans tous les secteurs du travail »⁶ (Negri, 2009 : 95, 186). Ainsi, le devenir « poétarien » du travail est-il en même temps un *devenir-femme*. Si l'*homo oeconomicus* est du côté du principe phallique, du côté de la domination, le « poétariat », l'*homo artisticus* qui vient, est lui du côté de ce devenir-femme observable à même les mutations les plus récentes du travail.

D'autre part, luttant pour instaurer des formes de vie en accord avec son désir d'une habitation poétique de la terre, le « poétariat », en sa réalité agissante, est du côté d'une forme de sagesse écologique. Il incarne, en tant qu'il fait signe vers l'*homo poeticus*, un intérêt général de l'humanité : celui, par l'invention de formes de vie plus sobres, plus « soutenables », de nous sauver du désastre où conduit aujourd'hui le règne de l'*homo oeconomicus* et des catégories et valeurs qui lui sont attachées.

Poésie et culture pop'

« L'armée des poètes » (l'expression est de Mandelstam) participe pleinement de ce poétariat, de la montée en puissance de son paradigme. À la faveur de ce contexte, la poésie a indéniablement retrouvé un nouvel élan et une nouvelle forme d'audience. En

⁶ Plus largement, par delà la seule analyse du travail, pour Hardt et Negri, « l'événement biopolitique » (et on peut penser que l'avènement du « poétariat » en est un) est « un événement *queer* », c'est-à-dire « un processus subversif de subjectivation qui, en brisant les identités et les normes dominantes, révèle le lien entre le pouvoir et la liberté, et inaugure ainsi une production alternative de subjectivité » (Negri, 2009 : 95).

témoigne le succès grandissant des festivals où l'on vient écouter lire les poètes. Cependant, la poésie qui s'affirme ainsi, en symbiose avec les autres arts, eux plus florissants (la danse, la musique, la vidéo...), n'est plus tant la poésie *écrite*, destinée à la lecture solitaire et silencieuse (et souvent plus ou moins ésotérique), qu'une poésie *scénique* (poésie sonore, poésie « action », performance...) et exotérique (très proche parfois du slam ou même du rap). La poésie gagne ainsi, à défaut de lecteurs, un nouveau public où la frontière entre auteurs et *auditeurs* est des plus poreuses. En même temps, ses rangs se gonflent de praticiens familiers des nouveaux supports offerts par les arts numériques, plus proches des artistes multimédia que des lettrés *old school*.

Cet essor, d'abord quantitatif, suffit-il à redonner du lustre à la poésie ? À conférer à la parole poétique une nouvelle légitimité, une nouvelle autorité, à conférer vraiment au poète ce que Walter Benjamin appelait un « mandat social » ? Car, ainsi comprise, elle ne se trouve légitimée qu'en tant qu'elle est un art « poétarien » *parmi les autres*. Et puisque le paradigme démocratique signifie aussi la destruction de l'ancienne hiérarchie des arts, on pourra bien considérer que cet art du langage autrefois premier en tant qu'art du sens, est désormais moins décisif pour l'époque qui est la nôtre que celui du cinéma (et de moindre importance, dans la catégorie des arts littéraires, que celui du roman).

Cette légitimation, surtout, est l'objet d'une controverse. Car du même coup la poésie ainsi redéfinie se trouve prise dans la critique qu'on peut mener d'un nouveau paradigme (celui d'une culture pop') ambivalent – ou du moins susceptible de deux approches, deux lectures. Soit en effet on y voit l'indice d'une lame de fond démocratique, synonyme d'émancipation, d'accession du grand nombre à la possibilité que chacun se fasse « le poète de sa propre existence » (selon le mot de Nietzsche). Soit on préfère mettre l'accent sur un supposé naufrage de la haute culture, le paradigme en question signifiant « un bouillonnement de médiocrité » (Baudelaire, 1975 : 320) et surtout, plus grave, une possible sortie *hors du logos*, au bénéfice d'un règne tout-puissant de l'image (Deguy, 2012 : 83)⁷ synonyme de soumission à une logique purement marchande et spectaculaire de la culture (« l'industrie de la culture » selon Adorno). Ce débat mérite d'être conduit, approfondi, quelle que soit la réponse (s'il y a lieu) qu'on lui apporte, mélancolique ou plus joyeusement affirmative.

⁷ De ce que Michel Deguy appelle une « *screenisation* » généralisée de la pensée et de l'être-au-monde, où la publicité occupe une place essentielle.

Du désir de poésie aujourd'hui

Constater sous l'angle d'une sociologie de la culture cet essor de la pratique poétique ne suffit toutefois pas à rendre compte du *désir de poésie* dont témoigne cette réalité « poétarienne » qui est désormais sienne. Car ce n'est pas seulement produire des œuvres qui importe pour ce poétariat ; c'est aussi inventer des *formes de vie* plus en accord avec l'idéal d'une habitation poétique de la terre. Le désir de poésie est un désir de séjour poétique, un désir d'*ethos*, un désir *poéthique*. La question est existentielle et politique. Elle touche à la philosophie.

C'est pourquoi sans doute la poésie continue d'être un objet de réflexion majeur pour quelques-uns des philosophes qui comptent aujourd'hui en France (comme Alain Badiou, Jean-Christophe Bailly, Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière ou encore, philosophe beaucoup traduit et lu en France, Giorgio Agamben). C'est là un incontestable paradoxe : le territoire de la poésie s'est aujourd'hui réduit comme peau de chagrin, et pourtant elle reste l'objet d'une attention exceptionnelle de la part des philosophes (attention qu'ils accordent plus rarement au roman).

La raison en est sans doute d'abord que la poésie entretient avec la langue – et donc avec l'ouverture au monde – un rapport singulier, dépris du modèle dominant de la communication et de la signification, de ses fausses évidences. Produisant des énoncés qui résistent à la paraphrase, à la transparence de la signification, elle invite le philosophe à sans cesse reprendre la question du sens de l'existence et du bien-fondé de nos modes de vie. Lieu d'une contre-langue, elle indique à la pensée critique la possibilité d'un autre *way of life* que celui offert à l'*homo œconomicus*.

Et pour autant que le poème est recherche d'un chant, n'oubliant pas que la langue est « musaïque » et pas seulement prosaïque, elle aide à maintenir ouverte, à rebours du désenchantement moderne (de l'épuisement du « chant général »), la question d'une existence dont la joie ne serait pas bannie.

J'ajouterai encore que si la poésie retient aujourd'hui la philosophie, c'est parce qu'elle est le lieu de ce qu'on pourrait appeler une « sagesse écologique ».
Car son lien à la Nature n'est pas de circonstance. Il est ancestral et constitutif. Il repose sur un contrat « pastoral » immémorial⁸.

Les poètes, notait de son côté Schiller, sont « les garants de la nature », et quand elle est humiliée, ils en sont les « vengeurs » (Schiller, 2002 : 30). Ils ont cette attention

⁸ Et sans doute universel. On le retrouve ainsi dans la poésie chinoise. « Depuis toujours, écrit ainsi Tao Yuan-ming, j'ai été en désaccord avec le monde / Mon amour instinctif va aux collines et montagnes. »

à la nature en vertu d'un *ethos* « féminin » qui est chez eux celui, oriental, du « non-vouloir saisir », à rebours de volonté de puissance qui anime la rationalité économique et sa pulsion phallique.

On peut enfin faire l'hypothèse que cette disposition « écosophique » est lié à un sentiment musical de la langue propre à la poésie. *Accentuée*, la langue du poème entretient avec la Nature un lien de connivence affective, un lien presque organique, corporel (c'est la thèse de Rousseau).

On dira que c'est là une thèse romantique, une défense et illustration de la poésie bien peu « réaliste ». En effet. Mais, si cela confère à la poésie une légitimité très problématique, le jeu en vaut la chandelle, tant la question écologique est aujourd'hui décisive et tant la poésie a, mieux que tous les autres registres de parole, de titres en la matière à faire valoir. Pour peu qu'on soit conscient qu'il n'y a de lyrisme aujourd'hui que sous condition de sobriété, il importe de raviver le fond de chant sauvage dans la langue qu'affectionne le poème.

Bibliographie

- BAUDELAIRE, Charles (1975). « Notes nouvelles sur Edgar Poe », in *Œuvres Complètes III*. Paris : Gallimard.
- BECK, Philippe (2015). « L'Affaire Novalis et l'idée de la précédence », Sitaudis. [online]. <http://www.sitaudis.fr/Incitations/l-affaire-novalis-et-l-idee-de-la-precedence.php>
- BENJAMIN, Walter (2000). *Œuvres III*. Paris : Gallimard.
- DEGUY, Michel (2012). *Ecologiques*. Hermann : Paris.
- FOREST, Philippe (2011). *Beaucoup de jours : D'après Ulysse de James Joyce*. Nantes : Éditions Cécile Defaut.
- FOREST, Philippe (2015). *Aragon*. Paris : Gallimard.
- HAMEL, Jean-François (2014). *Camarade Mallarmé*. Paris : Minuit.
- HEINICH, Nathalie (2014). *Le paradigme de l'art contemporain, Structures d'une révolution artistique*. Paris : Gallimard.
- NEGRI, Antonio (2009). « Lettre à Marie-Magdeleine sur la biopolitique », in *Art et multitude, Neuf lettres sur l'art*, suivies de *Métamorphoses : art et travail immatériel*. Paris : Fayard. Mille et Une Nuits.
- Pessoa, Fernando (1934) *Message*, in *Œuvres poétiques*. (Patrick Quillier, éd.) Paris : Gallimard, Collection de la Pléiade.

PINSON, Jean-Claude (2013). « Du "poétariat" », in *Poétique, Une autothéorie*. Seyssel : Champ Vallon.

POUCHKINE, Alexandre (2009). *Voyage à Arzroum*. Paris : Librairie Scylla.

SCHILLER, Friedrich (2002). *De La Poésie Naïve Et Sentimentale*. Paris : L'Arche.

TONDELLI, Pier Vittorio (2001). « Poesia e rock », in *Opere*, Bompiani : Milano.

LE CORPS DE L'ÉCRIVAIN, INSTRUMENT ET ENJEU DE RECONNAISSANCE

PAUL DIRKX
Un. de Lorraine
paul.dirkx@univ-lorraine.fr

Résumé : Cette étude propose un ensemble d'hypothèses concernant les rapports entre la reconnaissance littéraire et les corps des écrivains. Une première partie tente de distinguer clairement, à travers une approche différentielle, les concepts de reconnaissance, notoriété, légitimité, légitimation, consécration, canonisation, classicisation et panthéonisation. Ce n'est qu'après ce nécessaire éclaircissement qu'on pourra étudier ce qui paraît être au fondement des mécanismes de reconnaissance littéraire : une autonomie elle-même basée sur une forme spécifiquement littéraire de la croyance. Cela amènera ensuite à convoquer la notion d'incorporation et à considérer les écrivains dans leurs dimensions inséparablement somatiques et symboliques. Enfin, certaines hypothèses seront nuancées à travers deux exemples d'écrivains qui ont mis en texte leur propre corps d'écrivain : Claude Simon et Christian Dotremont.

Mots-Clés : reconnaissance, légitimation, autonomie, incorporation, corps de l'écrivain.

Abstract : This study formulates a set of assumptions concerning the relations between literary recognition and the bodies of the writers. In a first part, a differential approach allows to make a clear distinction between the concepts of recognition, notoriety, legitimacy, legitimation, consecration, canonisation, classicisation and '*panthéonisation*'. After this necessary clarification, it will be possible to look at what seems to be the foundation of literary recognition mechanisms : literary autonomy, based on a specifically literary form of belief. This will lead to introduce the concept of incorporation and to consider writers in both their somatic and symbolic dimensions, which are inseparably linked. Finally, some assumptions will be qualified through two examples of writers who have been putting into their texts their own writer's body: Claude Simon and Christian Dotremont.

Keywords : recognition, legitimation, autonomy, incorporation, writer's body.

Cette étude propose un ensemble d'hypothèses concernant les rapports entre la reconnaissance littéraire et les corps des écrivains. Une première partie tentera d'articuler les notions de reconnaissance, de notoriété, de légitimité, etc., que de nombreux travaux perçoivent tantôt comme discordantes, tantôt comme partiellement redondantes. Nous tenterons de cerner ce qui les rassemble et ce sur quoi elles divergent, en nous inspirant de la théorie des champs. Ce n'est qu'après ce nécessaire éclaircissement que nous pourrons traiter de ce qui paraît être au fondement des mécanismes de reconnaissance littéraire : une autonomie elle-même basée sur une forme spécifiquement littéraire de la croyance. Cela amènera ensuite à convoquer la notion d'incorporation et à considérer les écrivains dans leurs dimensions inséparablement somatiques et symboliques, « sociobiologiques » (Elias, 2015). Enfin, certaines hypothèses seront nuancées à travers deux exemples d'écrivains qui ont mis en texte leur propre corps d'écrivain : Claude Simon et Christian Dotremont.

Jeux et enjeux de la reconnaissance

La plupart des travaux consacrés directement ou indirectement à l'évaluation sociale des œuvres et de leurs auteurs omettent de spécifier ce qu'ils entendent par « reconnaissance », « notoriété », « légitimité », « légitimation », « consécration », « canonisation », « classicisation » ou encore « panthéonisation ». Souvent, il s'agit d'un oubli ; parfois, cette omission est voulue, le chercheur estimant ne pas avoir à apporter des précisions qui n'ont pas cours sur le terrain littéraire lui-même, où ces mots sont rarement définis et se chevauchent allègrement.

Mais s'il est vrai qu'il faut se méfier des « usages, parfois peu contrôlés¹ », de mots devenus par trop familiers, si l'on a intérêt à ne pas confondre concepts scientifiques et mots de la tribu, notions et prénotions (Durkheim, 1997 : 31), l'étude de la littérature n'en a pas moins besoin d'outils opératoires permettant d'appréhender le fonctionnement axiologique de cette même tribu, fût-ce pour conclure à la complexité la plus rebutante. En s'inspirant de la théorie des champs, il devient possible, nous semble-t-il, de départager assez clairement ce qui relève de la reconnaissance de ce qui relève de la notoriété ou de la légitimité, etc. en tant que concepts à (re)définir, et ce en adéquation avec la réalité, certes mouvante, du terrain. Ce travail aux allures un peu austères est un préalable indispensable à notre propos.

¹ Comme l'écrit Benoît Denis à propos de « consécration » (Denis, 2010 : § 1).

Il convient de commencer par *reconnaissance*, dans la mesure où ce concept correspond au stade élémentaire du processus de mise en valeur, à savoir une sorte d'appel à la vie sociale adressé à un agent au sein d'un groupe, un acte de naissance sociale ou, si l'on préfère, un acte de renaissance. La reconnaissance est une identification valorisante de l'agent par d'autres agents habilités (légitimés, cf. *infra*) à cet effet (Bourdieu, 1979 : 367-377). Cette identification fait de lui un membre à part entière du groupe, c'est-à-dire réputé avoir acquis les catégories de perception propres à lui faire reconnaître le groupe, autrement dit propres à lui faire méconnaître, donc reconnaître spontanément le pouvoir, pourtant toujours arbitraire, de ceux qui le reconnaissent au nom de l'idée qu'ils se font du groupe². La reconnaissance désigne l'agent comme étant doté des « bonnes » compétences cognitives et pratiques qui, issues du groupe et le cautionnant, sont appelées à lui procurer un minimum de biens gratifiants censés le lier une fois pour toutes au groupe, ce que Pierre Bourdieu appelle l'obtention d'un « capital spécifique de reconnaissance » ou « capital symbolique » (Bourdieu, 1994 : 187). Il convient encore de faire la part, non pas catégorique mais dialectique, entre reconnaissance et *notoriété* : par exemple, dans le sous-champ de production littéraire pour les pairs, les agents tendent à aspirer à la reconnaissance « purement » littéraire de leurs pairs et à l'accroissement endogène de leur capital symbolique, tandis que le désir d'une notoriété dépassant les limites du champ littéraire caractérise plutôt les agents du sous-champ de grande production (Bourdieu, 1994 : 75) et implique d'abord leur capital exogène, économique et social.

La *légitimité* est la reconnaissance devenue comme « naturellement », c'est-à-dire arbitrairement universelle dans les limites du groupe (Bourdieu, 1963 : 107-138 ; Bourdieu, 1994 : 241). Elle dote l'agent d'un pouvoir de représentation du groupe tout entier. On peut dire, s'agissant de littérature, que tout écrivain légitime est un écrivain reconnu, mais que l'inverse n'est pas vrai. La légitimité est le produit d'un travail de *légitimation*, d'une montée en puissance de la reconnaissance et de la production de capital symbolique qui fait basculer l'agent bénéficiaire du côté des agents dominants, ayant donc le pouvoir de diffuser dans le champ leur conception de ce qui s'y fait et qui, faisant ainsi autorité (*auctoritas*), sont légitimés à se reconnaître et à reconnaître à d'autres le statut d'auteur (*auctor*). Comme l'écrivait en 1963 Pierre Bourdieu, soucieux de faire de « légitimité » un « concept opératoire » en sciences sociales, ce terme désigne

² Cette dialectique cognitive est une caractéristique fondamentale du mécanisme social de la reconnaissance, présente dans toute l'œuvre de Bourdieu (voir, par exemple, Bourdieu, 1994 : 187)

la « prétention à être universellement reconn[u] » (Bourdieu, 1963 : 135) – « prétention », car la légitimité ne fait jamais l'unanimité délibérée dans le champ : « Est légitime une institution, ou une action, ou un usage qui est dominant *et méconnu comme tel, c'est-à-dire tacitement reconnu*³ » (Bourdieu, 2002 : 110). La légitimation repose ainsi sur la méconnaissance de ce qu'elle est dans les faits : un coup de force au regard de sa prétendue universalité. Elle a pour forme « par excellence » (Bourdieu, 1997 : 94), inculquée notamment par l'institution scolaire qui intervient à partir de ce stade, la rationalisation ou, mieux encore, l'universalisation. Pourtant, elle légitime ce qui objectivement ne peut l'être, à savoir un individu ou un modèle conformes au point de vue partiel et partial d'une instance particulière, non universelle, et condamnée à ce titre à l'imposition de son point de vue et donc à une conduite tout sauf rationnelle. Alors que la reconnaissance est plutôt un vecteur d'intégration, la légitimation ne l'est plus qu'en partie, car elle appelle son contraire et frappe d'illégitimité ce qui se heurte à ses critères d'évaluation.

Enfin, ce processus peut pousser la violence méconnue comme telle, symbolique, jusqu'à la *consécration*, soit atteindre un seuil en principe irréversible à partir duquel l'agent légitimé non seulement illustre, mais en vient à incarner le *nomos*, le fondement ultime, sacré, la raison d'être du système social concerné, par exemple littéraire. De l'écrivain exemplaire qu'il était, auteur d'un certain nombre d'œuvres reconnues comme illustrant tel ou tel modèle d'écriture, cet agent devient alors écrivain tout court, véritable dignitaire de « la littérature », non plus simple représentant légitime, mais haut représentant plus ou moins charismatique de cet art, pourvu d'un pouvoir instituant et donc habilité à son tour à consacrer, c'est-à-dire « à sanctionner et à sanctifier » (Bourdieu, 1982 : 124) la frontière entre écrivains légitimes et illégitimes (et, a fortiori, entre écrivains et non-écrivains). Ainsi, cet agent devient membre d'« une élite *consacrée*, c'est-à-dire non seulement distincte, séparée, mais aussi reconnue et se reconnaissant comme digne de l'être » (Bourdieu, 1989 : 140). On voit ainsi que la consécration déborde la sphère littéraire et irradie dans toute la société ou, plus exactement, dans tout le champ du pouvoir par l'intermédiaire de ses relais pédagogiques, médiatiques et autres.

Une fois que l'on accède aux sphères éthérées du sacré et de la consécration, la valorisation des textes et des auteurs s'apparente à une sacralisation, et le vocabulaire

³ C'est nous qui soulignons. Ce lien, essentiel d'un point de vue heuristique, entre légitimation et domination passe souvent pour une évidence que l'on tend aussitôt à perdre de vue. Il n'est du reste pas rare que la notion de « domination » chez Bourdieu soit mésinterprétée ou euphémisée.

usité tient toujours plus de la métaphore religieuse (Denis, 2010 : § 4-8 ; Robert, 2002 : 70-72) – remarque qui n'a rien d'anodin, le champ religieux jouant, on y reviendra, un rôle fondateur dans la genèse et la structure du champ littéraire (Bourdieu, 1971 : 295-334 ; Bourdieu, 1992). La formule « consécration littéraire » a longtemps correspondu en anglais à « *literary canonisation* », expression qui est ensuite passée dans la langue française⁴ et à laquelle « consécration littéraire » se voit souvent assimilée. La *canonisation* est l'inscription d'un nom et d'une œuvre au « canon » des grands écrivains « classiques » d'une littérature, autrement dit encore à son « panthéon ». Captée par les politiques identitaires des États menées à travers les institutions scolaires⁵, culturelles et médiatiques à des fins de « patrimonialisation », la canonisation est une *classicisation* (assimilée pour certains écrivains à une *panthéonisation*), vocable que l'usage français tend d'ailleurs toujours à lui préférer. Elle constitue un palier supplémentaire dans la marche vers la déification (qu'exprime « *panthéonisation* ») ou vers la fétichisation, ces deux dernières notions étant exclues, car trahissant le caractère objectivement délirant mais bien fondé, pour paraphraser Émile Durkheim parlant de la religion (Durkheim, 2008 : 324), de tout le processus de reconnaissance littéraire.

Reconnaissance, autonomie et croyance littéraires

Seule une minorité d'écrivains parcourent toutes les étapes de cette ascension ardue qui, semée d'embûches, est tout sauf un long fleuve tranquille. Elle se caractérise néanmoins par une cohérence non négligeable, raison pour laquelle il serait hasardeux de l'étudier dans son ensemble de manière indifférenciée ou, à l'inverse, d'en traiter l'un ou l'autre moment de manière isolée. Cette cohérence tient tout d'abord au fait que, quel que soit le volume de capital symbolique accumulé au fil du temps, la reconnaissance en demeure le substrat, en tant qu'elle « offre aux humains ce dont ils sont le plus totalement dépourvus : une justification d'exister » (Bourdieu, 1997 : 282). Cette phrase aux apparences un peu spéculatives prend tout son sens, lorsqu'on songe aux trajectoires d'écrivains francophones nés sous les soleils des dépendances, pour faire référence au premier roman de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma (Kourouma, 1968), romancier aujourd'hui classicisé ou en voie de l'être, mais qui, parti de rien, a dû, comme tous ses

⁴Notamment à la faveur de la diffusion en langue française, à partir des années 1990, de la théorie du polysystème d'Itamar Even-Zohar et Gideon Toury.

⁵ Voir le dossier Viala, 1993, et notamment, pour le cas belge, Dirkx, 1993. Sur la question des « classiques francophones », lire Blanchaud, 2015.

confrères subsahariens, s'imposer au regard occidental, encore très peu enclin à prêter attention à cette partie de l'humanité écrivante.

Ensuite, à mesure que l'on passe de la simple reconnaissance à la légitimité, puis à la consécration, la valeur cumulative des marques de distinction est proportionnelle à leur retentissement dans l'espace littéraire, puis social⁶. Et du fait que leur propagation plus grande implique des relais (médiatiques, critiques, scolaires, etc.) plus complexes et une violence symbolique plus intense et à la fois plus inaperçue, leur valeur augmente aussi avec la dénégation de leur fondement arbitraire (si la méconnaissance est la condition première de la reconnaissance en général, la dénégation apparaît comme celle de la consécration en particulier). On s'aperçoit donc que la logique de la reconnaissance ne se révèle pleinement que si est révélé le système de domination dont elle tire sa force, à commencer par la violence symbolique qui conditionne ce système.

Car que signifie au juste domination ? La domination est l'effet d'une suggestion réussie, d'une accréditation durable d'un schème de pensée et d'action présenté comme surpassant tous ses homologues dans une lutte pour le monopole de la définition légitime de tout ce que le *nomos* du système social concerné, le principe générateur de cette lutte (cf. *supra*), laisse dans le flou. Ainsi, dans le cas du champ littéraire, le mot « écrivain » ou le mot « écrire », par référence au *nomos* « Ici, on écrit (pour écrire) », « Ici, on est écrivain⁷ » (Bourdieu, 1992 : 298-321), sont l'enjeu de luttes permanentes de définition, à coups de réponses plus ou moins péremptoires à des questions anhistoriques telles que « qu'est-ce qu'écrire ? », « qu'est-ce qu'écrire en tant qu'écrivain ? », « par quels moyens ? », « à travers quels genres ? », « quels styles ? », « dans quels buts ? », « pour qui ? », etc. – soit, comme le résumait Jean-Paul Sartre en 1948, « Qu'est-ce que la littérature ? » (Sartre, 1948 : 55-330). Or tous les efforts de réduction de ce flou, notamment les poétiques des écrivains, dominants et dominés, ont en commun de reposer sur la *croissance* qu'il existe quelque chose comme « la littérature », qu'il vaut la peine de se mettre à son service et qu'elle a une valeur unique, inassimilable à quelque autre valeur. Cette unicité inestimable, cette exclusivité sans prix rend la valeur littéraire absolue, non seulement à nulle autre pareille, spécifiquement littéraire, mais vécue comme vitale. Valeur qui ne se résume donc pas, par exemple, à la valeur esthétique, avec

⁶ Cf. Bourdieu, 1997 : 123-127. Cette différence de degré – d'efficace et de publicité – passe souvent pour une différence de nature (p. ex. Denis, 2010 : § 12).

⁷ Par exemple, pour faire partie de l'Académie Goncourt, le testament d'Edmond de Goncourt stipule qu'« il sera nécessaire d'être homme de lettres, rien qu'homme de lettres, on n'y recevra ni grands seigneurs, ni hommes politiques » (Ducas, 2010 : § 7).

laquelle on tend pourtant si souvent à la confondre, aussi bien sur le terrain de la production littéraire que dans le domaine de la critique littéraire (Denis, 2010 : § 12).

Cette situation caractérise la littérature en langue française depuis que la France littéraire de Flaubert et de Baudelaire a atteint un degré d'indépendance politique, économique, religieuse, etc. tel qu'elle a pu s'engager dans une restructuration progressive en fonction de sa propre *autonomie*, qui n'avait fait que se renforcer en parallèle. « Autonomie » et « indépendance » ne désignent en effet pas la même chose : l'autonomie littéraire est la capacité à honorer soi-même (*autos* en grec) un principe fondateur (*nomos*) littéraire exclusif de toute contrainte d'une autre nature. Garantie par une indépendance obtenue de haute lutte contre les contraintes externes, cette autonomie est une manière de dépendance envers un mot d'ordre, mot d'ordre purement différentiel et ayant donc un caractère sacré (Dirkx, 2016a), sorte d'infinifatif injonctif⁸, sans complément, intransitif : « écrire ».

Cet appel à la *libido scribendi* donne sens – orientation et signification – aux tours de passe-passe de la domination proprement littéraire. Aussi la reconnaissance littéraire n'est-elle pas un arbitraire pur : l'autonomie dont il vient d'être question et qui, en recul (Ducas, 2010), a néanmoins toujours valeur de modèle pour l'univers littéraire tout entier (Casanova, 1999), et non seulement l'autonomie mais tout le processus sociohistorique d'autonomisation qui s'accélère à « l'âge classique » (Viala, 1985 ; Bourdieu, 1992 : 75-164), est ce qui justifie petits et grands coups de force qui, ignorés comme tels, produisent la reconnaissance littéraire, puis la légitimité littéraire, ses hiérarchies et ses hiérarques. Les auteurs qui, situés au pôle autonome et détenteurs d'un capital symbolique suffisant, se trouvent en position d'universaliser leurs conceptions de la littérature, exercent une domination d'autant plus efficiente qu'ils le font en général, littéralement, de bonne foi, c'est-à-dire en vertu de ce que le *nomos* littéraire, qui imprègne toutes leurs pratiques comme celles de leurs pairs (potentiels), leur souffle à longueur de vie d'écrivain.

La reconnaissance varie donc selon le degré d'ajustement au *nomos* ou, plus précisément, selon « cette adhésion tacite au *nomos*, cette forme particulière de croyance » qu'est l'*illusio*, investissement dans (*in*) le jeu (*ludus*), « adhésion immédiate à la nécessité » du champ (Bourdieu, 1997 : 122). En tant que « croyance fondamentale dans la valeur des enjeux de la discussion et dans les présupposés inscrits dans le fait même de discuter », l'*illusio* est « la condition indiscutée de la discussion » (Bourdieu,

⁸De type « Ne pas se pencher au-dehors ». En français, l'infinifatif exprimant un ordre est dit aussi « en modalité jussive ».

1997 : 122). C'est elle qui explique que les débats littéraires soient non seulement animés, mais inégaux et hiérarchisés à l'aune d'échelles de normes discutables, au double sens de négociables et contestables. Tout le processus de reconnaissance repose in fine sur une injustice voilée par la magie de la croyance selon laquelle le *nomos*, véritable impératif catégorique, est fondamentalement juste et annule en les sublimant toutes les injustices.

Reconnaissance littéraire et corps de l'écrivain

Les études consacrées à la question axiologique en littérature auraient sans doute avantage à se pencher plus systématiquement sur les formes de la croyance spécifiquement littéraire, d'autant qu'elles-mêmes et leur objet plongent certaines de leurs racines dans le champ qui a fait de la croyance sa spécialité, à savoir la religion, et plus spécialement dans le sous-champ du christianisme, la principale des religions du texte sur le continent européen, berceau du texte littéraire.

Dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, somme qu'il publie en 1912, Durkheim tente d'expliquer l'origine de la croyance religieuse (Durkheim, 2008). La thèse centrale, déjà énoncée quatorze ans plus tôt (Durkheim, 1996 : 1-48), en est la suivante : la société que forment les tribus primitives « est à ses membres ce qu'un dieu est à ses fidèles » ; autrement dit, « le fidèle ne s'abuse pas quand il croit à l'existence d'une puissance morale dont il dépend et dont il tient le meilleur de lui-même : cette puissance existe, c'est la société » (Durkheim, 2008 : 295 et 322). Ce que l'auteur appelle la « force religieuse » constitue selon lui la matrice historique de la « force impersonnelle » ou « force sociale », c'est-à-dire une « énergie » issue des « représentations collectives » qui animent chaque membre d'une société et font de lui un être social et, par conséquent, un être humain (Durkheim, 2008 : 604-605).

Mais on a moins vu que le corps qui, sous la plume de Durkheim, n'est guère plus qu'une « enveloppe matérielle » dans laquelle s'enracinent des représentations inférieures, car individuelles et d'origine biologique, occupe néanmoins une position-clef dans sa théorie. Sans pour autant l'ériger en objet de quelque sociologie du corps avant la lettre, Durkheim, un peu malgré lui, donne au corps le rôle d'une instance pivotale entre l'individuel et le social (Dirkx, 2016a). En effet, les représentations collectives ne peuvent exercer leur action vertueuse qu'en tant qu'elles sont « individualisées », « incarnées » par des corps. De même, les croyances ne peuvent se passer des pratiques rituelles collectives ; ainsi, les célébrations de masse ne parviennent à maintenir la foi et par conséquent la cohésion de la tribu qu'à condition que chaque fidèle puisse s'extérioriser à travers des mouvements du corps : « C'est l'homogénéité de ces

mouvements qui donne au groupe le sentiment de soi et qui, par conséquent, le fait être » (Durkheim, 2008 : 330).

Cela étant, Durkheim ne dit pas comment les représentations collectives viennent à l'individu, ni comment elles s'y maintiennent, si ce n'est par « les habitudes, les idées, les tendances que l'éducation a imprimées en nous » (Durkheim, 2008 : 497). Une bonne partie de l'œuvre de Pierre Bourdieu a consisté à préciser cette pensée encore marquée par la tradition néoplatonicienne et néokantienne, et à substituer au corps-réceptacle un corps de part en part socialisé, y compris dans ses dimensions biologiques. Il n'existe aucune solution de continuité entre corps et âme, ni entre pratiques et croyances : « [L]es structures cognitives ne sont pas des formes de la conscience mais des dispositions du corps » (Bourdieu, 1997 : 210). Ni conscientes, ni inconscientes, ces dispositions corporelles à l'évaluation et à l'action ainsi que leur organisation en ce que Bourdieu appelle un habitus sont le produit de l'assimilation de structures sociales par le corps d'un individu, le produit donc d'une socialisation qui marche à l'*incorporation*.

Incorporer signifie donc inscrire dans le corps, et dans la mesure où ce corps se vit ordinairement comme substance organique, intime, tout sauf sociale, les choses qui lui sont incorporées sont d'emblée naturalisées, vécues comme naturelles, comme évidentes. La socialisation ne cesse ainsi de générer des croyances, des évidences illusoires mais difficilement déracinables, car paraissant concorder – comme Durkheim l'avait bien vu – à des réalités observables.

S'agissant de la socialisation dans ses dimensions littéraires, que nous appelons « littérisation » (Dirkx, 2006 : 28), celle-ci repose sur l'incorporation progressive de schèmes pratiques familiaux, scolaires, etc. sous forme de dispositions propres à être mobilisées dans la lecture ou dans l'écriture de type littéraire (littérisation primaire), voire dans une activité au sein même du champ littéraire, en tant qu'écrivain, critique ou autre (littérisation secondaire). À l'échelle d'un individu, la littérisation produit un habitus littéraire ou sens pratique littéraire ; à l'échelle d'un système littéraire, les dispositions produites par la littérisation contribuent à reproduire dans une certaine mesure ce que véhiculent ses institutions, à savoir la doxa littéraire ou sens commun littéraire, le fonds commun d'évidences incorporées en matière de littérature (sous forme d'oppositions binaires entre réalité et fiction, texte et contexte, individu et société, auteur et narrateur, prose et poésie, etc.). C'est pourquoi le sens pratique littéraire et le sens commun littéraire, dont la rencontre fait, pour ainsi dire, jaillir les étincelles de l'écriture, gagnent à être analysés en prenant en compte leur enracinement dans des corps littérisés.

Nous pouvons donc préciser maintenant que c'est l'ignorance ou l'oubli de l'incorporation qui est la condition d'efficacité des routines de la reconnaissance littéraire et de ses effets de pouvoir. La magie symbolique des récompenses littéraires n'opère qu'entre agents munis d'un corps et, de ce fait, disposés à méconnaître tout ce que cette magie symbolique doit au corps et tout ce que ce corps doit à la magie symbolique. Cela rend plus nécessaire encore l'étude conjointe de la croyance littéraire et de la croyance propre à la religion chrétienne, qui est non seulement la principale religion du texte concernée, mais la seule à être une religion de l'incarnation et, qui plus est, de l'ingestion du Père, de son incorporation dans un sens nouveau que Freud proposa pour la première fois un an après la parution des *Formes élémentaires de la vie religieuse* (Freud, 2015 : 180). Quoi qu'il en soit, les ressorts et les circuits de la reconnaissance littéraire s'avèrent étroitement liés aux fondements corporels de l'adhésion à la doxa littéraire, système d'évidences incorporées par les habitants d'un même univers littéraire et hiérarchisées autour de l'évidence fondatrice qu'est le *nomos*. Une meilleure compréhension de l'écriture littéraire et des ressorts de la reconnaissance qui l'animent suppose la prise en compte de l'écrivain dans sa réalité de corps littérisé qui, à force de s'assimiler les phénomènes existants d'ordre littéraire, est toujours moins susceptible de les identifier pour ce qu'ils sont : des structures arbitraires, figées en institutions et en schèmes doxiques.

Alors qu'elle est généralement abordée à travers les modes de récompense institutionnels (prix, insertion dans les programmes scolaires, titre d'académicien, de directeur de collection, etc.), la question de la reconnaissance mériterait d'être étudiée plus souvent en termes de placements et de sens du placement, qui est un sens de la reconnaissance anticipée et une composante essentielle du sens pratique (Bourdieu, 1992 : 363-364⁹). Ces sens s'originent en effet dans la structure d'intérêts singulière qu'est le champ littéraire. Plus précisément, ils sont inscrits dans chacun de ces prismes du champ que sont les corps, à l'intérieur desquels ils interagissent continuellement, motivant certains à se spécialiser dans la production de la reconnaissance (en tant que critiques ou éditeurs), d'autres dans sa « capitalisation » (en tant qu'auteurs), d'autres encore dans les deux à la fois. C'est que, comme tous les autres corps, le corps de l'écrivain a appris à écrire en étant sans cesse amené, dans les univers de contraintes familial et scolaire, à anticiper les sanctions positives et négatives de son écriture. Apprendre à écrire est se familiariser avec un système de reconnaissance. Placer un texte

⁹Pour une approche processuelle de la consécration des écrivains belges francophones, voir Dozo et Provenzano, 2010.

littéraire et se placer comme écrivain sont alors, du moins est-ce une hypothèse, deux investissements indissociables car indissociables du corps de l'écrivain, l'un dans le champ des prises de position, l'autre dans le champ des positions. L'écriture s'accompagne d'une constante anticipation, génératrice d'ajustements plus ou moins transgressifs ou autocensurants, des effets que le corps de l'écrivain sera susceptible de produire dans son texte et dans le champ, inséparablement champ de textes et champ de corps d'écrivains.

En régime d'autonomie, la plupart des écrivains inclinent à gommer ou à occulter leur corps. Au cœur de la doxa littéraire, il y a en effet l'image de l'écrivain comme instance beaucoup moins charnelle que spirituelle, beaucoup moins physique que symbolique, tel ce « prince des nuées » encombré par son corps « de géant » que met en scène, sous une forme allégorique, *L'albatros* de Baudelaire. Il faudrait analyser dans quelle mesure la reconnaissance d'un écrivain par ses pairs n'est pas d'abord reconnaissance tacite d'un corps fondamentalement silencieux, voire muet, s'effaçant devant la nécessité littéraire – comme disait Samuel Beckett : « Bon qu'à ça¹⁰ » –, mais il faudrait citer aussi, entre beaucoup d'autres, les développements plus universalisants d'un Maurice Blanchot sur la mort de l'écrivain et sur le fait que, dans l'œuvre poétique, « personne ne parle[, car] la parole seule se parle » (Blanchot, 1984 : 42 ; cf. 203-206). Cela vaudrait la peine, dès lors que le *nomos* littéraire, « écrire », semble condamner le corps à se tenir en apesanteur sociale et historique, à se faire corps éthéré, décorporalisé, transsubstantié par l'écriture qui, seule, compte.

Mission impossible pour l'écrivain doté d'un corps réfractaire à pareille loi absolue – mission impossible pour aucun écrivain, donc. D'autant moins pour ceux et celles qui ne correspondent pas au modèle de l'écrivain blanc, masculin et vivant de préférence en (Île-de-)France que continuent de propager la plupart des manuels, cours et programmes de recherche en littérature « française »¹¹. Cela dit, il y a corps d'écrivain et corps d'écrivain. Le Noir Dany Laferrière, de l'Académie française, a réussi à faire de nécessité vertu en faisant de son corps migrant la matière première de toute une œuvre, à commencer par son premier roman, sorte de mode d'emploi d'un genre nouveau expliquant *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (Laferrière, 1985). Ce mode d'emploi est d'autant plus conforme sous le rapport de la littérature qu'il constitue en filigrane une longue déclaration d'amour du narrateur et romancier en herbe au

¹⁰*Libération* mars 1985 (numéro hors série).

¹¹Voir plusieurs contributions in Blanchaud, 2015.

nomos littéraire à travers sa relation avec « Mizz Littérature », belle étudiante en Lettres, dont le grand corps est associé plus d'une fois à celui d'un albatros.

On voit ainsi que la littérature est un univers social où l'incorporation, l'enfouissement dans le corps des agents de schèmes pratiques, est plus créditée selon qu'elle implique l'enfouissement de ce corps en tant que tel. La reconnaissance n'advient qu'à mesure que le corps, y compris avec ses capacités « posturales » ou ses investissements « paratopiques¹² », se montre enclin non pas à produire, mais à subir la passion littéraire, soit comme l'« enveloppe matérielle » dont parlait Durkheim, caverne abritant quelque « moi intime », soit comme un corps-outil, canal médiumnique ou porte-plume. La reconnaissance littéraire reposerait ainsi sur la méconnaissance de ce qui la rend possible, c'est-à-dire non seulement la violence symbolique, mais le corps de l'écrivain tel qu'il est : littérisé et, de ce fait (et non pas par magie), plus ou moins sujet à la passion littéraire et à la soumission au *nomos*. Cette passion étant ressentie comme une force qui transcende la passivité matérielle du corps, le monde littéraire comme champ relativement autonome récompense chaque écrivain en fonction (parmi d'autres compétences) de son aptitude à dominer son propre corps dans ses textes, à le sublimer, à le *symboliser*.

Prenons comme exemple le Baudelaire des *Paradis artificiels*. Celui-ci, tout comme bien d'autres avant et après lui, entendait mettre à l'épreuve son corps et lui faire subir des expériences spécifiquement littéraires visant à mesurer jusqu'à quel point le *nomos* littéraire – « la pure littérature » (Baudelaire, 2007 : 232) – pouvait avoir force de loi. Ces expériences faites, l'écriture devait lui permettre d'en rendre compte et, explique Claude Pichois, d'« introduire la mesure dans la démesure, tricher avec le dieu des paradis artificiels pour le rendre serf du poète » ; écrire son livre, « d'abord, a été une libération : écrire sur le haschisch ou sur l'opium, c'est retrouver son autonomie d'être pensant » (Baudelaire, 2007 : 20-21 et 19). Il nous semble que l'on peut ajouter à ces propos pertinents : « et c'est aussi, plus spécifiquement, retrouver son autonomie d'être pensant littéraire », être d'un type nouveau, socialement inouï : l'écrivain autonome, libéré de tout et y compris, dans la mesure du possible, de son propre corps¹³.

Ainsi, une des figures-clefs de l'avènement d'un champ littéraire en France (Bourdieu, 1992 : 93-103) recommande-t-elle à l'écrivain de symboliser son corps, y compris au moment même où il le met en scène dans son texte. C'est ce qu'exprime encore de nos jours, à l'heure du retour du « sujet » dans la littérature contemporaine

¹²Nous pensons aux travaux de Jérôme Meizoz et de Dominique Maingueneau.

¹³Pour de récents développements sur le dualisme corps-âme chez Baudelaire, on lira Schiffer, 2008.

française, Christine Angot, qui conteste sa réputation de romancière « autobiographique » ou « autofictionnelle » préconisant le tout dire à propos de son corps et de son corps d'écrivaine :

[...] c'est quand même un truc spécial, l'écriture. C'est une passion, vous n'avez pas le choix. C'est une question de désir, et contrairement à ce qu'on dit, le désir n'est pas quelque chose de... cool. Le désir, ça vous fait disparaître. Le « je » que j'emploie dans mes livres n'a rien à voir avec le « moi ». Il y a bien sûr des gens qui écrivent avec le moi qu'ils ont face à eux lorsqu'ils se regardent dans le miroir. C'est un travail d'écrivain possible, pourquoi pas, mais moi, ce n'est pas ce que je fais. Au contraire, je travaille à le faire disparaître, ce moi¹⁴.

L'incitation tacite du champ à « faire disparaître » leur corps semble suivie par la plupart des écrivains, y compris par ceux qui donnent l'impression à une partie du public d'en faire étalage. Ainsi, le travail de symbolisation du corps doxique, ordinaire, c'est-à-dire littérairement insignifiant, apparaît à la fois comme un enjeu de taille et comme un instrument majeur de l'aspiration d'un auteur à être reconnu comme (grand) écrivain.

Des corps complexes

Selon sa littérisation et selon sa position dans le champ (plus ou moins proche du pôle de l'autonomie et plus ou moins proche du pôle de la consécration littéraire), chaque écrivain effectue cet effacement de soi à sa manière. Les déterminants de l'écriture ne sont pas des déterminismes. Il serait même prématuré d'envisager l'hypothèse d'une corrélation entre le degré de reconnaissance et le degré de sublimation textuelle du corps de l'écrivain. Chacune de ces deux variables comporte en effet plusieurs facteurs et est elle-même prise dans un système de variables qu'il faudrait d'abord construire minutieusement : pour ce qui est de l'écriture du corps de l'écrivain, que nous proposons d'appeler « autographie », il s'agirait, entre autres, des modes de transposition d'éléments « autobiographiques¹⁵ », des modalités de la narration (autodiégétique ou non), du rythme textuel (Meschonnic, 1982), des moyens de lexicalisation, de thématisation et d'exploration des corps (notamment du corps écrivain), etc. Toutes les hypothèses formulées dans les paragraphes précédents seraient

¹⁴Christine Angot in Nathalie Crom, « Christine Angot », *Télérama* 19 août 2015. Sur les ambivalences apparentes du désir d'autonomie littéraire d'Angot, voir Dubois, 2012.

¹⁵« Le terme [autofiction] ressemble trop à "autobiographie". Je crains qu'une fois de plus on en déduise : "Ce n'est pas vraiment du roman" » (Christine Angot in « Angot, Millet : deux enquêtes sur l'amour », *Le Monde des livres* 28 août 2008).

à vérifier et nuancer à la lumière d'une étude différentielle de trajectoires représentatives d'un certain état de telle ou telle littérature, par exemple en langue française.

Nous nous contenterons d'esquisser ici, pour terminer, le cas de deux écrivains francophones qui ont progressivement mis en texte leur propre corps d'écrivain. Le premier, le Français Claude Simon¹⁶, n'en a vraisemblablement pas été disqualifié par le champ, ce qui ne semble pas avoir été le cas du second, le Belge Christian Dotremont.

La trajectoire de Claude Simon, né en 1913 et décédé en 2005, est marquée par des tensions de toutes sortes, génératrices de tiraillements de tous les instants. Ses origines sociales à la fois modestes du côté du père et élevées du côté de la mère, la mort prématurée de ses parents, sa scolarisation entamée tardivement, son rapport au travail en tant que rentier, etc., sont autant d'éléments déterminant ce qu'on peut appeler un habitus clivé. Cet habitus, on l'a vu, est le produit d'une incorporation de schèmes de vision de mondes différents, dont le premier, dans tous les sens du terme, est le monde familial ou plutôt, dans le cas de Claude Simon, les deux mondes familiaux fondés chacun sur un *nomos* exclusif de l'autre. Le caractère clivé de l'habitus de Claude Simon tient à la cohabitation en son corps d'appels mutuellement incompatibles (pour continuer l'exemple fondateur de la famille : appel du monde de la mère à s'engager sur une voie digne de son rang, contre appel paternel à une certaine modestie). Cette tension insoluble entre *nomos* par définition inconciliables et entre formes d'autonomie divergentes est ce qu'on peut appeler « antinomie » (Dirkx, 2011). L'habitus clivé, particulièrement empreint de dissonances antinomiques, tient à une socialisation structurée par la discordance entre deux modes de reproduction familiale, deux sortes de langue française, deux types de littérisation, etc.

Or, l'antinomie interdit toute croyance paisible et donc toute pratique d'écriture apaisée. Ne reconnaissant aucun mot d'ordre si ce n'est celui de la perpétuation de l'écriture littéraire en dehors de tout modèle nécessairement restrictif, Claude Simon est livré à lui-même et à sa propre propension à renouveler la tradition pour mieux la prolonger (Simon, 2006 : 885-902). En lisant ses dix-sept romans, on assiste à un affrontement croissant entre certains dogmes romanesques et les audaces hérétiques d'un auteur au service exclusif d'une écriture pleinement littéraire. Inspiré par la peinture moderne, cet auteur entend réaliser un roman novateur (associé au « Nouveau

¹⁶Nous n'avons jusqu'à présent trouvé aucun argument scientifique qui justifie d'écarter de l'étude des phénomènes littéraires francophones, c'est-à-dire en langue française, les textes produits par des écrivains français. La France littéraire est un élément, par ailleurs central, d'une configuration géolittéraire sans laquelle on ne saurait observer complètement aucun des autres éléments, ni la France littéraire elle-même.

Roman ») qui soit principalement redevable aux logiques propres à l'écriture. Cette entreprise le conduit à préférer à l'évocation « réaliste » du monde les réminiscences désordonnées mais plus fiables que sa mémoire en fournit. Mais à donner ainsi libre cours à sa mémoire, son écriture toujours plus réflexive donne lieu progressivement à un retour du refoulé corporel dans son ensemble : les transgressions hétérodoxes favorisent et sont favorisées par l'apparition graduelle sur la scène diégétique des corps familiaux, puis des corps parentaux, puis de parties du corps de l'écrivain, lequel finit par sortir tout entier (et tout nu) des coulisses dans l'avant dernier roman, *Le Jardin des Plantes* (1997). La dialectique de la publication de l'œuvre et de sa reconnaissance (premières critiques), puis de sa légitimation (Prix de *L'Express* 1960, Prix Médicis 1967) et enfin de sa consécration venue de l'étranger (Prix Nobel 1985) s'assortit de l'émancipation, livre après livre, d'un corps de l'écrivain se sentant toujours plus légitimé à se désigner explicitement et librement comme source directe de la symbolisation littéraire, c'est-à-dire un corps se sentant toujours plus légitimé à (s')écrire.

La conjoncture littéraire était loin d'être aussi favorable au poète Christian Dotremont, qui compte également parmi les incarnations les plus achevées de l'autonomie littéraire en langue française de la seconde moitié du XX^e siècle (Dirkx, 2009). Sa trajectoire est tout aussi marquée par l'antinomie que celle de Claude Simon. Le village où il naît en 1922 et où il vivra jusqu'à sa mort en 1979, est situé à l'orée d'une grande forêt, à proximité de la capitale belge et au cœur d'une zone d'hybridation culturelle que l'on a coutume de réduire à une « frontière linguistique ». Le couple parental constitue l'union des contraires sous plus d'un rapport (il finira par éclater). Quant à la littérisation de Dotremont, elle est structurée par l'antinomie littéraire propre à la situation belge : habité par un mélange d'incertitude quant à ses spécificités et de surévaluation des modèles hexagonaux, tout écrivain belge francophone oscille entre, d'un côté, l'identification à ces modèles et à une « littérature française de Belgique » et, de l'autre côté, l'adhésion à une singularité locale et à une « littérature belge de langue française ». Il est ainsi tiraillé entre deux *nomos* littéraires qui, par définition, s'excluent mutuellement. Mais l'un étant plus légitime (« universel ») que l'autre (« régional »), l'antinomie littéraire tend à stimuler davantage la tentation d'incarner le modèle de l'« écrivain français », y compris de la manière la plus totale, c'est-à-dire psychiquement *et* physiquement, en émigrant vers Paris.

Or, si le corps de Christian Dotremont est lui aussi sensible au chant des sirènes parisiennes dont le charme l'habite depuis toujours (il fera à Paris plusieurs longs séjours), tout le porte à rejeter les effets antinomiques de la domination littéraire française, vécus comme des contraintes hétéronomes. L'écrivain s'évertuera donc à les

contourner, littéralement et littérairement, en se positionnant là où ses inclinations à la plus grande autonomie possible l'amèneront à se positionner. On le verra donc lancer un nouveau courant littéraire (le surréalisme révolutionnaire) dans l'espoir de subvertir le centre parisien par ses marges avant-gardistes. Viendra ensuite, en 1948, l'expérience de Cobra, conçue comme l'alliance des périphéries (Copenhague-BRuxelles-Amsterdam) et de leurs arts contre la capitale du monde artistique et intellectuel. Enfin, cette tentative ayant tourné court elle aussi, se trouvant seul et atteint d'une tuberculose contractée dans le froid du Danemark, son intransigeance l'éloignera de tous les sentiers battus pour le mener finalement dans les steppes enneigées de Laponie.

Dans la quasi-totalité des écrits de Dotremont, on retrouve cette hypersensibilité aux entre-deux, aux interstices, aux frontières entre l'ici et l'ailleurs, le rêve et le réel, l'animé et l'inanimé, le possible et l'impossible. En même temps s'y exprime une envie permanente de repousser ces frontières et de les dépasser dans un mouvement obstinément centrifuge et toujours plus enraciné dans la totalité du réel, donc toujours plus symbolique et physique. C'est dire que l'écrivain s'écarte toujours plus littéralement des circuits de la légitimation littéraire, de l'identification au statut d'écrivain *arrivé* qui, comme toute identification, lui paraît être un enfermement, mot qui est aussi à prendre dans sa dimension corporelle. Aussi les stratégies de placement recommandées par le champ ne sont-elles pour lui que méprisables « tactiques », mot récurrent sous la plume de cet écrivain toujours plus allergique à toute forme de légitimation de sa personne en lieu et place de son œuvre¹⁷. Même là où sa présence physique est exigée – et d'abord à Paris, pour une exposition personnelle ou une manifestation d'hommage –, il évitera le plus souvent de se montrer, préférant le va-et-vient entre son village natal et le Grand Nord. Mais c'est dans l'intimité de son grenier qu'il secouera, en 1962, un des derniers poids que la doxa littéraire fait peser sur l'écriture : celui de l'imprimerie, de la dactylographie, qui « tuent la moitié de l'écrivain, en tuant son écriture », car si « l'écrivain écrit, c'est d'abord dans le sens physique : avec la main ; c'est ensuite dans le sens "rédactionnel" » (Dotremont, 1998 : 102). Il se lèvera donc de sa table d'écriture et se mettra à écrire ses poèmes en position debout, à même le sol, avec un pinceau : ce seront les « logogrammes ». À partir de l'année d'après, c'est à l'extrémité du monde

¹⁷Cet écrivain belge francophone est à mi-chemin entre la crispation identitaire et l'enchantement universaliste. Contrairement à la plupart de ses confrères « écrivains français de Belgique » publiant ou non en France, il ne chercha jamais à occulter ni sa nationalité, ni ses particularités langagières. Au contraire, il considéra toujours que c'est « la "culture française" [qui est] terriblement fermée » (Dotremont et Butor, 1986 : 132).

habité, en Laponie, qu'il atteindra les limites du champ littéraire et de l'espace social, en allant y tracer, avec un bout de bois, d'éphémères « logoneiges » et « logoglaces ».

L'invention assez tardive par Dotremont, alors qu'il se savait condamné par Paris et par la maladie, de cet objet poétique et graphique qu'est le logogramme, déclencha sa légitimation, puis sa consécration posthume. De son côté, Claude Simon avait déjà parcouru, en partie sous l'égide du groupe du Nouveau Roman, la moitié du chemin vers l'émancipation de son corps d'écrivain, lorsque le champ littéraire international lui apporta la consécration et qu'il fut en position d'accomplir l'autre moitié dans ses derniers romans. Mais chacun de ces deux écrivains atteste à sa façon que la légitimité et la fertilité des luttes contre les conformismes littéraires se mesure aussi et peut-être surtout à la capacité de donner à lire l'écriture en tant qu'elle est l'expression d'un corps littérisé, d'un être humain qui a appris à écrire littérairement.

Bibliographie

BAUDELAIRE, Charles (2007). *Les paradis artificiels [1860], précédé de La pipe d'opium, Le hachich, Le club des Hachichins par Théophile Gautier. Édition établie et présentée par Claude Pichois*. Paris : Gallimard.

BLANCHAUD, Corinne (dir.) (2015). *Classique ou francophone ? De la notion de classique appliquée aux œuvres francophones*. Amiens : Encrage.

BLANCHOT, Maurice (1984). *L'espace littéraire [1955]*. Paris : Gallimard.

BOURDIEU, Pierre (1963). « La définition sociale de la photographie », in Pierre Bourdieu (dir.). *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Minuit, pp. 107-138.

BOURDIEU, Pierre (1971). « Genèse et structure du champ religieux », *Revue française de sociologie* 12, 3 (juillet-septembre), pp. 295-334.

BOURDIEU, Pierre (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Minuit.

BOURDIEU, Pierre (1982). *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Paris : Fayard.

BOURDIEU, Pierre (1989). *La noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*. Paris : Minuit.

BOURDIEU, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.

BOURDIEU, Pierre (1994). *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Paris : Seuil.

BOURDIEU, Pierre (1997). *Méditations pascaliennes*. Paris : Seuil.

- BOURDIEU, Pierre (2002). *Questions de sociologie [1984]*. Paris : Minuit.
- CASANOVA, Pascale (1999). *La république mondiale des lettres*. Paris : Seuil.
- DENIS, Benoît (2010). « La consécration. Quelques notes introductives », *CONTEXTES 7. Approches de la consécration en littérature*.
- DIRKX, Paul (1993). « Y a-t-il des classiques belges ? », *Littératures Classiques 19* (automne 1993), pp. 313-327.
- DIRKX, Paul (2006). *Les « amis belges ». Presse littéraire et franco-universalisme*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- DIRKX, Paul (2009). « Christian Dotremont : l'ailleurs comme limite du champ littéraire », in Daniel Lançon et Patrick Née (dirs.), *L'ailleurs depuis le romantisme. Essais sur les littératures en français*. Paris : Hermann, pp. 303-328.
- DIRKX, Paul (2011). « Claude Simon : antinomie et corps écrivain », in Paul Dirx et Pascal Mougin (dirs.), *Claude Simon: situations*. Lyon : ENS Éditions, pp. 179-197.
- DIRKX, Paul (2016a). « Le savant et le corps. Au seuil d'une théorie de l'incorporation : Les formes élémentaires de la vie religieuse d'Émile Durkheim », in Matthieu Béra, Nicolas Sembel (éds.), *Durkheim et la religion. Les formes élémentaires de la vie religieuse cent ans après (1912-2012)*. Paris : Garnier [à paraître].
- DIRKX, Paul (2016b). « Sacrée antinomie. L'engagement littéraire d'Ahmadou Kourouma », in Valentina Litvan (éd.), *Littérature et sacré : la tradition en question. Actes du colloque international de Metz 21-22 novembre 2014*. Bruxelles – Bern – Berlin – Francfort-sur-le-Main – New York – Oxford – Vienne, PIE – Peter Lang [à paraître].
- DOTREMONT, Christian (1998). « Signification et sinification » [1950], *Cobraland*, Bruxelles : La Pierre d'Alun, pp. 99-102.
- DOTREMONT, Christian, BUTOR, Michel (1986). *Cartes et lettres. Correspondance 1966-1979. Établie et annotée par Michel Sicard*. Paris : Galilée.
- DOZO, Björn-Olav, PROVENZANO, François (2010). « Comment les écrivains sont consacrés en Belgique », *CONTEXTES 7. Approches de la consécration en littérature*. <URL : <https://contextes.revues.org/4637>>.
- DUBOIS, Jacques (2012). « Devenir auteur : Angot actrice et témoin », in Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoyer, Michel Lacroix (éds.), *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, pp. 329-338.
- DUCAS, Sylvie (2010). « Prix littéraires en France : consécration ou désacralisation de l'auteur ? », *CONTEXTES 7. Approches de la consécration en littérature*. <URL : <https://contextes.revues.org/4656>>

- DURKHEIM, Émile (1996). « Représentations individuelles et représentations collectives », *Revue de métaphysique et de morale* 6, 3 (mai 1898), repris *in id. Sociologie et philosophie*. Paris : Presses Universitaires de France, pp. 1-48.
- DURKHEIM, Émile (1997). *Les règles de la méthode sociologique [1895]*. Paris : Presses Universitaires de France.
- DURKHEIM, Émile (2008). *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie [1912]*. Paris : Presses Universitaires de France.
- ELIAS, Norbert (2015). *Théorie des symboles [1991]. Traduit de l'anglais par Damien-Guillaume et Marie-Blanche Audollent. Révisé, édité et présenté par Marc Joly*. Paris : Seuil.
- FREUD, Sigmund (2015). *Totem et tabou [1913]*. Paris : Presses Universitaires de France.
- KOUROUMA, Ahmadou (1968). *Les soleils des indépendances*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- LAFERRIERE, Dany (1985). *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*. Montréal, VLB.
- MESCHONNIC, Henri (1982). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Verdier.
- ROBERT, Lucie (2002). « Canon, canonisation », *in* Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dirs.). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France.
- SARTRE, Jean-Paul (1948). *Situations II*. Paris : Gallimard.
- SCHIFFER, Daniel Salvatore (2008). *Philosophie du dandysme. Une esthétique de l'âme et du corps (Kierkegaard, Wilde, Nietzsche, Baudelaire)*. Paris : Presses Universitaires de France.
- SIMON, Claude (2006). *Œuvres. Édition établie par Alastair B. Duncan, avec la collaboration de Jean H. Duffy*. Paris : Gallimard.
- VIALA, Alain (1985). *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris : Minuit.
- VIALA, Alain (1993). *Littératures Classiques* 19 (automne 1993). *Qu'est-ce qu'un classique ?*

LA PLURALITÉ DU MOI DANS QUELQUES TEXTES MÉDIÉVAUX

HELDER GODINHO

Un. Nova de Lisboa

ghpl@fcs.unl.pt

Résumé : Dans les textes et les personnalités ici mentionnées, nous rencontrons des personnages multiples (qui réunissent plusieurs identités) quand il s'agit de personnages qui ont eu un grand rôle dans l'histoire (réelle ou supposée) : créateurs d'empires, héros, saints, par exemple. Ils ont une nature double humaine et divine, comme Énée ou Héraclès, ou même les saints pour la naissance desquels Dieu a intervenu directement, ou une nature simplement humaine mais qui réunit plusieurs actants, comme Utherpendragon, le père du roi Arthur. Cela est interprété comme étant une forme de parler de la complexité du moi avec des outils conceptuels de l'époque.

Mots-clés : Moyen Âge, Identité, Complexité du moi, Héros, Dieu.

Abstract : The texts and the characters here referred to, show us characters who have a double identity when it comes to persons with an important role in history : empire makers, heroes, saints, for example. They have a double nature, human and divine, as Aeneas or Heracles, or even the saints created by a direct intervention of God. Others have a nature only human but which is formed by several actors, as Utherpendragon, King Arthur's father. These facts are interpreted as being a way of referring to the complexity of the ego with the conceptual utensils of the epoch.

Keywords : Middle Age, Identity, Complexity of the ego, Hero, God.

Je me réjouis de participer à ce numéro de la revue *Carnets*, non seulement parce que ma vie est très liée aux études françaises mais aussi parce que l'époque de la littérature française que j'ai le plus étudiée, le Moyen Âge, a connu un rayonnement spécial en France, surtout aux XII^e et XIII^e siècles, siècles dont les thématiques et les formes ont marqué tout le Moyen Âge européen : le roman, le cycle du Graal et toute la littérature arthurienne avec, entre autres, Tristan. Et c'est justement de ce Moyen Âge que je vais partir pour vous parler ici d'un sujet qui m'intéresse particulièrement : la complexité du moi, à laquelle le Moyen Âge s'est beaucoup intéressé, et les formes qu'elle a prises à cette époque et qui dépendaient des outils conceptuels disponibles.

En effet, la littérature médiévale en général, et pas seulement celle des XII^e et XIII^e siècles, a beaucoup réfléchi sur la complexité du moi, surtout autour de la figure du héros, utilisant pour cela une thématique traditionnelle véhiculée aussi par des hagiographies et des textes sacrés, comme la Bible. Cette thématique dépasse en amont et en aval le Moyen Âge et se prolonge jusqu'à nos jours sous des formes diverses où elle est soutenue par tout un raisonnement philosophique et psychologique, comme on sait, avec les outils conceptuels de notre époque. Au Moyen Âge fondamentalement chrétien, la figure du Christ lui-même, avec ses deux natures, humaine et divine, favorisait, naturellement, cette réflexion. C'est sa nature divine qui a conduit sa vie et qui a déterminé tout son parcours, comme Jésus le rappelle à sa mère quand elle l'a cherché dans le Temple où il parlait avec les Docteurs.

Or, le Moyen Âge a multiplié les occurrences de cette double nature, humaine et divine, à partir des vies de saints. Comme exemples, prenons les vies de saint Alexis (Perugi, 2000) et de sainte Euphrosyne (« *Vidas de Santos de Um Manuscrito Alcobacense* », vol.II, 1985).

Ces saints, comme beaucoup d'autres, sont des enfants de couples stériles où l'intervention directe de Dieu a été demandée par ses parents humains. D'où il résulte que les enfants ainsi conçus sentent un appel à une vie au-delà de l'humanité : Alexis laisse la femme avec qui il venait de se marier et part pour mener une vie qui le conduira à la sainteté ; Euphrosyne, dont l'intervention de Dieu qui a permis sa naissance a été demandée par ses parents humains et aussi par l'abbé d'un couvent, fuit le mariage humain que son père veut lui imposer et, pour ne pas être recherchée dans les couvents de femmes, va, en se déguisant en homme, se cacher et vivre jusqu'à la fin de ses jours dans le couvent d'hommes de l'abbé qui avait prié aussi pour sa naissance. Leurs destinées exceptionnelles sont ainsi basées sur une sorte de double nature, du fait de l'intervention directe de Dieu pour leurs naissances.

Beaucoup de héros, aussi, surtout les plus importants à l'échelle de la culture et de l'histoire, ont une double nature en étant fils d'un dieu et d'une mortelle, comme Héraclès, ou d'une déesse et d'un mortel, comme Énée. Cette double nature « s'affaiblit », pourrait-on dire, dans les cas, très nombreux, de double parentalité humaine : je ne cite, comme exemple, que Moïse, adopté par la fille du Pharaon, ou Œdipe, élevé par un berger. Cette problématique « foisonne » au Moyen Âge, non seulement pour les êtres exceptionnels, héros ou saints, mais aussi pour le commun des mortels. L'importance du folklore, spécialement le fonds celte, a beaucoup contribué à cela. Prenons quelques exemples.

Le père du roi Arthur, Utherpendragon, s'appelait simplement Uther jusqu'au moment où son frère Aurelius Ambrosius (ou Pendragon) meurt (Boron, 1979 : 122) et il devient roi : il s'appellera, alors, Utherpendragon en mémoire d'une étoile qui semblait un dragon et qui était apparue au moment de la mort de son frère. Il est bien évident que ce nouveau nom est le signe d'une incorporation d'un *autre* qui renforce son pouvoir et sa richesse puisqu'il a hérité de sa terre, en devenant roi. Quelque temps après, en voulant coucher avec la duchesse Ygerne, il prend, grâce à Merlin, l'aspect du mari de celle-ci, et c'est dans cette condition de *l'autre* duquel il a pris la figure qu'il engendre Arthur au château de Tintagel (Monmouth, 1958). Arthur, qui aura un avenir glorieux, est donc le fils d'un homme qui cumule trois personnages (le sien, celui de son frère et celui du duc mari d'Ygerne), en créant par-là un moi vraiment pluriel mais sans perdre son identité (son ipséité, pourrait-on dire). Et, puisque Merlin a collaboré à la naissance d'Arthur, souvenons-nous tout de suite qu'il est le fils d'une mortelle et d'un incube, par lequel il a la connaissance du Passé, connaissance à laquelle Dieu ajoutera la connaissance du Futur (Boron, 1979 : 49-50).

Arthur est donc le fruit de personnes très complexes qui se composent de plusieurs personnages. De la sorte, il intègre toute cette complexité ce qui lui donne une nature apte aux grands faits, comme les héros antiques dont on a parlé, parce que cette complexité permet en quelque sorte un *choix* entre les natures, quoique la grandeur de la nature non-humaine la rende trop désirable pour ne pas être choisie. Alexis et Euphrosyne choisissent leur nature « divine », donnée par l'intervention directe de Dieu dans leur naissance, et c'est pourquoi ils n'obéissent pas à leurs pères humains. Ce choix est le fruit de ce qu'on pourrait appeler une *prédestination* qui consiste à donner aux prédestinés la possibilité de choisir une nature plus qu'humaine, choix qui ne peut pas faire abstraction de la supériorité de la seconde nature qui *oblige* à la grandeur, au refus de la banalité d'une vie commune. Ce qui veut dire que *la complexité du moi est le socle d'une liberté basée sur la possibilité de choisir*, même si l'attrait de la seconde nature

rend presque inévitable la direction du choix. Dans ces contextes, la grandeur veut dire création d'empires ou de qualités divines dans l'humain (la sainteté mais aussi l'héroïsme des héros avec un parent divin) et refus de la simple humanité enfermée dans la banalité non-créatrice.

Si l'on revient à Arthur, l'épisode de l'épée enfoncée dans la pierre et que lui seul peut retirer montre une prédestination, c'est-à-dire une préséance de l'*autre nature* ou des *autres natures* qui le met au-dessus de la nature purement humaine (Boron, 1979 : 268-275). Et cette préséance qui oriente le choix de façon presque obligatoire (la prédestination) est possible parce que ces possibilités diverses sont inscrites dans le moi qui choisit en tant que composé de plusieurs natures. Quoique la prédestination et le choix semblent contradictoires il s'agit ici d'un choix du meilleur et du plus grand auquel ces autres natures donnent accès. Le choix est possible parce que le moi a d'autres natures inscrites en lui qui ouvrent la vie à des possibilités non-banales.

Le thème traditionnel de la double paternité ou de la double maternité (Héraclès, par exemple) est une des premières affirmations de la complexité du moi et c'est parce qu'il est complexe et pluriel qu'il peut choisir la grandeur au-delà des faits divers et des choix du quotidien banal. Et ce thème, dont le Christ est un des exemples, se prolonge à travers les siècles ; la littérature traditionnelle, entre autres sources, l'atteste, comme j'ai essayé de montrer dans une autre étude (Godinho, 2010 : 265-276).

La littérature médiévale nous parle aussi d'une complexité *intrinsèque à la nature humaine elle-même*, où le moi abrite plusieurs personnages. Prenons, par exemple, le roman du XIII^e siècle, *Gui de Warewic* (Ewert, 1932-33). Gui, le fils du sénéchal du comte de Warwick, tombe amoureux de la fille du comte qui lui demande, pour suppléer à sa condition sociale inférieure, de devenir le meilleur chevalier du monde pour qu'elle lui accorde son amour. C'est donc à un *personnage* plus qu'à un homme qu'elle veut avoir affaire et c'est à ce personnage qu'elle se mariera après qu'il est finalement devenu le meilleur chevalier du monde. Cinquante jours après ce mariage, avec sa femme enceinte, Gui monte à une tour, voit son domaine et son bonheur mais pense qu'il n'a jamais rien fait pour son Créateur, étant donné les crimes qu'il avait commis pour devenir le meilleur chevalier du monde. Il décide alors de quitter sa femme et de devenir ermite, en donnant par-là corps à un *autre personnage* que sa femme n'a même pas le droit de visiter et, quand elle meurt, quelques années plus tard, elle ne peut même pas être enterrée à côté de lui. Déjà donnant corps à ce personnage de l'ermite repentant, il rencontre un ancien ami qui, sans le reconnaître, lui dit qu'il cherche le fils de Gui (son fils, donc) que les arabes ont enlevé. Gui s'en va sans s'intéresser au sort de son fils, comme si la coupure entre le personnage « meilleur chevalier du monde »,

laquelle avait généré ce fils, et celui d' « ermite » était radicale : il est maintenant une sorte d'*autre* différent du meilleur chevalier du monde qui avait généré ce fils.

Nous voyons ainsi qu'il a pu choisir un nouveau chemin *parce qu'il pouvait donner corps à plusieurs personnages*, sortis, évidemment, de sa complexité intérieure. Il choisit de passer du statut de héros à celui de saint, cette fois non parce qu'il a une autre nature donnée par une parentalité plus qu'humaine, mais parce que son moi peut, lui-même, se *doubler* pour changer son rapport à la vie, *il n'a pas une substantivité fermée*. Et cela lui permet de *choisir*, c'est-à-dire d'être *libre*.

Utherpendragon, le père d'Arthur, avait un moi composé des personnages qu'il avait intégrés, son frère et le mari d'Ygerne, dont il prend la forme pour générer Arthur. Avec ceci, on entre dans le très intéressant domaine des métamorphoses. Merlin, qui avait « métamorphosé » Utherpendragon pour qu'il prenne la forme de l'autre qu'il veut remplacer, se métamorphose lui-même. Le fonds culturel qui est à l'origine de ce genre de personnages et de phénomènes n'est pas notre objet d'étude aujourd'hui. Ce que je veux c'est remarquer que la persistance de ce genre de phénomènes dans la littérature et le folklore montre qu'il est la surface d'un fonds imaginaire qui m'intéresse ici. Il me semble qu'il est une des « variantes » possibles de la complexité d'*un moi qui s'affirme comme une tension entre des possibilités internes diverses* ce qui l'oblige à se mouvoir dans la recherche d'un manque, d'une absence (ou d'un signifiant absent).

Dans ce sens vont aussi les Fées (Harf-Lancner, 1984). Mairaines, elles décident des destinées humaines, comme les Parques antiques et font que ce qui meut la vie d'un humain ne dépend pas que de lui. Cette vie est une tension entre « lui » et *l'autre* que la Fée l'oblige d'être en ayant déterminé une destinée qu'il n'a pas choisie. Amantes, elles ouvrent aux humains leur monde non-humain et, dans le cas où elles donnent des enfants aux humains comme Mélusine et les Fées « mélusiniennes », génèrent même des êtres à double nature (humaine et *faée*). C'est-à-dire que ce thème traditionnel déborde la littérature et le folklore car il s'insère dans toute une tradition héroïque, hagiographique et même simplement humaine qui parle, avec des outils divers de ceux de la pensée d'aujourd'hui, de la complexité plurielle du moi, de la recherche obligatoire d'un autre qui nous habite et qui s'affirme comme une absence présente et incontournable. Ceux qui ont marqué, comme héros ou saints, le devenir humain, sont explicitement présentés comme possédant une nature au moins double (Merlin semble avoir une triple nature, le père d'Arthur aussi, entre autres) qui change l'ordre humain des faits et des valeurs parce que, pour orienter sa vie, elle choisit soit côté divin (ou, simplement, plus qu'humain, comme ceux qui ont une destinée *faée*).

La culture est, ainsi, un mouvement vers la connaissance et la création ou transformation des valeurs mû par *l'autre* inscrit dans l'humain, puisque c'est lui qui est responsable des hauts faits, ce que l'exceptionnalité des héros et des saints *dit explicitement*. Dans l'Occident chrétien, cela se valorise sur le fonds d'un Dieu trinitaire (mais la complexité divine n'est pas exclusive de l'Occident, comme on sait). La pensée contemporaine, dans son questionnement du Sujet, *reconnaît* l'importance de ces thèmes traditionnels, reconnaissance qui *relie* la littérature et la pensée moderne dans plusieurs de ses disciplines.

Cette complexité du moi a été un sujet toujours si important, qu'elle est dite sous d'autres formes encore, qui peuvent sembler plus lointaines. Si l'on reprend la littérature médiévale, on remarque un traitement du thème de l'ombre, un sujet universel de grande importance, comme on sait, qui y fonctionne comme un thème complexe et prégnant. Par exemple, Jean Renart, auteur français du XIII^e siècle, non seulement introduit, dans le *Lai de l'Ombre*, une réflexion très intéressante sur l'ombre, mais réfléchit aussi, dans le *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dôle*, sur la narrativité du moi (Renart, 1979). Dans le *Lai de l'Ombre*, un chevalier, qui est amoureux d'une Dame qui refuse son amour et l'anneau qu'il lui veut mettre au doigt, remarque l'ombre de la Dame reflétée dans l'eau du puits auprès duquel ils sont et a l'inspiration de jeter l'anneau sur l'ombre de la Dame. En conséquence, elle se met à l'aimer tout de suite (Renart, 1997 : 578-631). Et Jean Renart conclut qu'il a fait preuve de grande intelligence. En effet, cette ombre était une image de *l'autre* de la Dame, cette ombre était, selon le chevalier, l'amie que la Dame refusait d'être, et dont l'amour de la Dame avait besoin pour se mettre à exister.

Passons au *Guillaume de Dôle*. Là, l'empereur Konrad, devenu amoureux d'une jeune fille par ouï-dire, au lieu d'aller la connaître personnellement ou de la faire venir à la Cour, fait venir à la Cour le frère de la fille pour qu'il raconte des histoires sur elle qui montrent qui elle est. C'est-à-dire que ce qui comptait pour qu'elle soit aimée n'était pas elle dans l'unité de son corps mais ce qu'elle signifiait et qui était montré dans l'« ombre » d'elle que les histoires construisaient. Ce que l'autre vaut pour être aimé c'est ce qu'il *signifie* et cette signification est une sorte d'ombre dans laquelle l'amour peut prendre vie, comme dans le *Lai de l'Ombre*. Cette ombre est bien le lieu où la relation peut se faire ou se défaire, au cas où l'ombre et la signification qu'elle véhicule changent. La valeur de l'autre comme être aimé dépend de son rôle en tant que personnage du récit qu'on raconte sur lui. Ce qui est dit clairement dans un autre roman du XIII^e siècle, *Durmart le Gallois* (Gildea, 1965), où la femme aimée par ouï-dire, dans un récit où elle avait pris signification, n'est aimable qu'en tant que personnage de ce récit – et c'est pourquoi quand Durmart la rencontre sans savoir qui elle est (donc à un moment où elle

n'est pas le personnage aimé du récit) il ne sent rien pour elle et ne se met à l'aimer que quand la même femme est reconnue comme étant le personnage du récit qu'il cherchait, c'est-à-dire la reine d'Irlande.

L'amour de loin, l'amour par ouï-dire, est normalement traité d'une façon distraite par la critique. Pourtant, saint Augustin, quelques siècles auparavant, avait déjà reconnu son importance. Dans les *Confessions*, il remarque, à propos du rhéteur Hiérius, à qui il dédie même un livre sans le connaître, que l'amour qu'il sentait pour lui venait de ce qu'il avait entendu raconter de lui et qui était positif, les gens lui reconnaissant grande valeur. Et il remarque que si Hiérius avait fait les mêmes choses et qu'on disait de lui la même chose, mais d'une façon négative, avec un jugement négatif, il ne l'aurait pas aimé (Santo Agostinho, 2000, 151-153). C'est-à-dire, pour revenir au contexte de Jean Renard, l'autre est aimable dans son ombre, *dans ce qu'il signifie pour celui qui va l'aimer*, et cela est dit et induit par celui qui parle de lui, comme le frère de Léonor, la fille que l'empereur aimait. Celui qui construit le récit est *l'autre extérieur* qui va créer la signification. L'autre est donc aimable quand il est doublé deux fois : par les mots qui lui assignent une signification et par l'« ombre » qu'elle produit. Ce qui veut dire, il me semble, qu'un même processus est à l'œuvre pour faire un héros, un saint ou un amant : la complexité plurielle du moi crée par double nature héritée ou créée par un dédoublement de l'autre dans le sens qu'il prend pour celui qui l'aime et que l'on peut trouver dans l'image renardienne de l'ombre. Aux héros ou aux saints à qui un parent divin avait donné une autre nature, font pendant les simples humains qui sont devenus aimables parce que quelqu'un a créé, comme un parent divin, dans ce qu'il raconte, un sens équivalent de l'autre nature divine des héros ou des saints, sens que l'ombre renardienne signifie.

N'oublions pas aussi, et ceci est plein de conséquences, que l'amour envers Dieu est un amour de loin par ouï-dire créé par un récit doctrinal ou mythique. Pour aimer le vrai Dieu il faut avoir le vrai récit que les Fondateurs ont fait de la même façon que ceux qui évoquaient Hiérius ou les vertus qui faisaient aimer la femme médiévale. Il faut donc aussi un tiers pour que cette relation soit possible. Le choix dépend de l'autre qui raconte et valorise, comme pour les héros et les saints le choix dépendait de l'autre nature inscrite en lui. La complexité du moi dans les diverses formes qu'elle prend, internes (l'autre comme nature-plus-que-humaine) ou externes (l'autre comme personnage ou comme ombre significative créée par un récit externe qui nous lie à l'autre en nous donnant un sens pour l'aimer, même si l'autre est Dieu) est un thème qui prend des formes diverses dans la littérature et la culture et qu'il serait bon de ne pas méconnaître dans la réflexion actuelle qui *reconnaît* cette complexité avec des outils de pensée différents.

Autrefois on se masquait pour les voyages chamaniques et, comme maintenant encore, pour les Carnavals qui préparent l'accès au Chaos primordial (Caillois, 2008 : 263-289) pour refaire un nouveau Cosmos (un nouvel an). L'accès à l'Autre Monde est fait par un autre que nous, comme le montre le besoin de se masquer. L'accès à Dieu et à son amour est fait grâce au texte qui le définit comme objet d'amour (ou de crainte) créé par les Fondateurs. L'accès à l'autre aimé dans le récit qui le raconte a besoin du récit et de son créateur (son auteur)¹. La littérature, le folklore et les mythes ne font que parler, avec les outils conceptuels dont ils disposent, d'une pluralité du moi internalisé dans les doubles natures ou externalisé dans la médiation obligatoire pour l'autre (qui peut être signifiée par l'ombre) et pour Dieu. D'ailleurs, avec des outils conceptuels différents, la deuxième topique de Freud montre le Moi comme un lieu de rencontre du Ça et du Surmoi. La moderne notion d'inconscient a besoin de cette pluralité que les hommes ont toujours mise en scène, et ils l'ont fait par des artifices littéraires ou mythiques.

Les mythes et les littératures des époques passées, dont la période médiévale, ont fait de cette notion d'un moi pluriel et complexe un des thèmes les plus récurrents et importants, exprimé d'une façon diverse, pourrait-on dire, à travers des termes et des images plus ou moins clairs, parfois peu clairs pour un regard distrait. Aujourd'hui, les nouveaux outils intellectuels et la connaissance comparative des littératures, des mythes et des traditions montre cette pluralité à l'œuvre presque partout, de façons parfois moins claires et rusées. Les Sciences Sociales et Humaines d'aujourd'hui l'ont reconnu et le traitent avec d'autres outils, mais ce qui est intéressant, c'est de retrouver un même sujet de réflexion à travers les âges et les formes qu'il a prises en accord avec les outils conceptuels disponibles.

Bibliographie

- BORON, Robert de (1979). *Merlin. Roman du XIII^e siècle*. Genève : Droz.
- CAILLOIS, Roger (2008 [1939]). « Le sacré de transgression : théorie de la fête » in *Œuvres*. Paris : Gallimard Quarto.
- EWERT, Alfred (1932-1933). *Gui de Warewic. Roman du XIII^e siècle*. Paris : Champion.

¹ Il faudrait réfléchir, dans cet ordre d'idées, sur ce qu'est « l'auteur ».

- GODINHO, Helder (2010). « A Dupla Natureza em alguns Contos tradicionais », in *Memórias, Gestos, Palavras. Textos oferecidos a Teresa Rita Lopes*. Lisboa : Assírio e Alvim.
- HARF-LANCNER, L. (1984). *Les Fées au Moyen Age*. Paris : Champion.
- GILDEA, Joseph (1965). *Durmart le Galois*. Pennsylvania : The Villanova Press.
- PERUGI, Maurizio (2000). *La vie de saint Alexis* (2000). Genève : Droz.
- MONMOUTH, Geoffrey of (1958). *History of the Kings of Britain [Historia Regum Britanniae]*. New York : E. P. Dutton. Voir Book VI, chap. 18 : 133-134; Book VIII, chap. 15 : 170, chap. 17 et 19 : 171-177.
- RENART, Jean (1979). *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*. Paris : Champion.
- RENART, Jean (1997). « Le Lai de l'Ombre », in Suzanne Méjean-Thiolier et Marie-Françoise Notz-Grob (éd.). *Nouvelles Courtoises*. Paris : Poche, Lettres Gothiques.
- SANTO AGOSTINHO (2000). *Confissões*. Lisboa : INCM.
- Vidas de Santos de Um Manuscrito Alcobacense (Coleção Mística de Fr. Hilário da Lourinhã, COD. ALC. CCLXVI/ANTT 2274)* (1985). Lisboa : Centro de Estudos Geográficos [separata].

COMPLEXITÉS DES PRIX LITTÉRAIRES ET LITTÉRATURE FRANÇAISE OU EN FRANÇAIS

Paradoxes, mythes et enjeux d'une certaine idée de la littérature

MARIE-MANUELLE DA SILVA

Université du Minho

mmcsilva@ilch.uminho.pt

EDUARDA KEATING

Université du Minho

mekeating@ilch.uminho.pt

Résumé : Dans la « nation littéraire » française, les prix prolifèrent dans ce que Sylvie Ducas (2006) désigne comme une économie du prestige fondée, d'une part, sur des mythologies associées aux écrivains et, de l'autre, sur des formes et des modalités de définition de la « valeur littéraire ». Cet article se propose d'examiner quelques-unes des interactions entre le phénomène littéraire que représente le prix Nobel et le champ littéraire français et de problématiser la transformation de la figure classique de l'écrivain héritée de l'Ancien Régime, dont la fonction sociale a perdu de son prestige, à la lumière des rhétoriques et de modèles auxquelles s'adosent l'attribution du prix Nobel de littérature depuis Sartre en 1964.

Mots-clés : Prix Nobel de littérature ; champ littéraire ; littérature en français ; littérature internationale.

Abstract: In the French « literary nation », prices proliferate in what Sylvie Ducas (2006) designates as an economy of prestige based, on the one hand, on mythologies associated with writers and, on the other, on ways of defining « literary value ». This paper examines some of the interactions between the literary phenomenon represented by the Nobel Prize and the French literary field, and analyzes the transformation of the classical idea of the writer inherited from the Ancien Régime through the rhetoric and models supported by the Nobel Prize for Literature since the award of the Prize to Sartre in 1964.

Keywords : Nobel Prize in Literature, literary field, literature in French, international literature

L'attribution du Prix Nobel de Littérature à Patrick Modiano en 2014 après l'attribution du même prix à JM Le Clézio en 2008, a suscité toutes sortes de commentaires de la part des promoteurs de la culture et de la littérature françaises dans le monde. Ces deux prix décernés à des auteurs français dans un laps de temps relativement réduit, à l'échelle du Nobel en tout cas, ont parfois été interprétés comme le retour de la reconnaissance internationale de la fiction en langue française et de la prégnance de la langue française dans le monde. Ceci établissant une sorte d'amalgame ambiguë entre « France- français » et « langue française » ou « fiction en français ».

C'est cette tension, qui traverse le champ littéraire français, dans lequel les prix littéraires assument traditionnellement une importance considérable que nous souhaiterions tenter d'examiner ici.

En 2007 déjà, un an avant l'attribution du Prix Nobel à Jean-Marie Le Clézio, la publication du *Manifeste pour une littérature-monde en français* développait des considérations à ce sujet, ambiguës et controversées elles aussi. On s'en souvient car ce *Manifeste* a été abondamment commenté depuis, c'est précisément les Prix littéraires qui en étaient à l'origine :

Plus tard, on dira peut-être que ce fut un moment historique : le Goncourt, le Grand Prix du roman de l'Académie française, le Renaudot, le Femina, le Goncourt des lycéens, décernés le même automne à des écrivains d'outre-France. Simple hasard d'une rentrée éditoriale concentrant par exception les talents venus de la "périphérie", simple détour vagabond avant que le fleuve revienne dans son lit ? Nous pensons, au contraire : révolution copernicienne. Copernicienne, parce qu'elle révèle ce que le milieu littéraire savait déjà sans l'admettre : le centre, ce point depuis lequel était supposée rayonner une littérature franco-française, n'est plus le centre (...) le centre, nous disent les prix d'automne, est désormais partout, aux quatre coins du monde. Fin de la francophonie. Et naissance d'une littérature-monde en français. (Pour une « littérature-monde » en français, 2007)

Et un peu plus loin :

Le monde revient. Et c'est la meilleure des nouvelles. N'aura-t-il pas été longtemps le grand absent de la littérature française ? Le monde, le sujet, le sens, l'histoire, le « référent » : pendant des décennies, ils auront été mis « entre parenthèses » par les maîtres-penseurs, inventeurs d'une littérature sans autre objet qu'elle-même, faisant, comme il se disait alors, « sa propre critique dans le mouvement même de son

énonciation » (...) Plutôt que de se frotter au monde pour en capter le souffle, les énergies vitales, le roman, en somme, n'avait plus qu'à se regarder écrire. (*ibidem*)

Ce Manifeste peut être lu comme prise de position contre l'impérialisme culturel français, qu'il conforte, paradoxalement, lorsqu'il présente la razzia des Prix d'Automne attribués à des auteurs « francophones » comme un événement fondamental pour le champ littéraire français et qu'il renforce indirectement lorsqu'il reconnaît les prix parisiens comme des instances de légitimation matricielle de ce qui constituerait « une littérature-monde en français ».

Ce texte ne fait que reprendre les jalons du « grand récit » de la littérature française dans un champ littéraire que nous avons choisi d'observer sous le prisme des prix littéraires et des auteurs ayant remporté le Nobel de littérature. L'hypothèse que nous souhaiterions avancer ici est que les prix français consacrent des auteurs que le Nobel semble légitimer a posteriori.

En reprenant la périodisation du champ littéraire proposée par Alain Viala (Viala, 1985), on peut décrire l'organisation du « grand récit » de la littérature française autour de l'apogée, puis du déclin d'une certaine conception de la littérature. En effet, on a d'abord assisté à l'autonomisation progressive des catégories avec lesquelles les écrivains ont pensé leurs propres pratiques d'écriture avec, dès le XVII^e siècle, l'émergence d'une valeur proprement littéraire, exempte de toute considération religieuse, politique ou économique. Cette autonomie a culminé durant la seconde moitié du XIX^e siècle ; la professionnalisation de l'écrivain rendant possible « l'art pour l'art » et le « livre sur rien » cher à Flaubert. Enfin, une désagrégation a eu lieu dans la seconde moitié du XX^e, avec la redistribution du champ français, la rentabilisation du capital symbolique de l'écrivain et la médiatisation de la littérature et de la critique.

L'histoire des prix en France a suivi le développement de la « nation littéraire » où ils prolifèrent depuis plus d'un siècle et font partie de ce que Sylvie Ducas (2006) appelle une « économie du prestige » adossée aux « mythologies romantiques du Grand Écrivain » (Ducas, 2010) et aux modalités de production de la valeur littéraire.

La création des prix s'inscrit dans le temps long de l'histoire des luttes pour le monopole de la définition légitime de l'écrivain qui ont marqué le XX^e siècle, jusqu'alors aux mains de l'Académie Française – l'institution s'assurant comme dépositaire de la langue nationale dont elle a garanti l'exemplarité durant des siècles, défendant le grand style et les grands genres (Ducas 2010).

Le prix Goncourt naît en 1886 (le premier prix est décerné en 1903). Le plus ancien des prix français, « héritier direct des cénacles et des banquets lettrés du XVIII^e

siècle » (Ducas 2010) est institué par Edmond de Goncourt qui a légué sa fortune pour la création d'une académie qui attribue une rente à vie à ces académiciens pour les protéger de l'industrie des lettres et leur épargner les besoins alimentaires ou les promiscuités avec la presse. Les auteurs, autrement dit le jury, étaient choisis parmi les avant-gardes de production restreinte, en prose. L'affrontement emblématique des Dix académiciens de l'Académie Goncourt et des Immortels de l'Académie Française engageait une redéfinition des hiérarchies esthétiques entre vers et prose à une époque où il était devenu possible à la prose romanesque d'imposer son hégémonie.

Au-delà de la question de l'indépendance du jury à l'origine de nombreuses polémiques, l'ironie du Goncourt est de servir les intérêts d'une industrie des lettres et du livre qu'il entendait à l'inverse combattre. Les prémices d'une crise du modèle académique sont décelables dans la prolifération immédiate de prix littéraires concurrents, à commencer par le Prix du Roman de l'Académie Française :

(...) l'Académie française, s'étant décidée sur le tard, devant la concurrence, à fonder un Prix du Roman, l'a emboîté dans la série dont elle avait la pratique, la série Monthyon, en a fait un prix d'excellence Monthyon. Tenons-nous en aux spécialités ; de ce qu'un fabricant a la bonne marque de cassis, n'allons pas lui acheter notre guignolet. (Thibaudet, 1925)

De nombreux prix comme le prix *Fémina* en 1904 en réaction à la misogynie du Goncourt lui ont succédé, mais c'est surtout le prix *Renaudot*, en 1926, et le prix *Interallié* en 1930 créés par des journalistes, qui mettent à mal le modèle académique (Ducas, 2010) en proposant des instances de légitimation directement issues de la sphère médiatique affirmant l'entrée de la littérature dans le champ de la grande production. Le prix *Médicis* créé en 1958 s'insurgeait quant à lui contre tous les autres prix considérés comme conformistes.

L'ensemble de ces prix, les « Prix d'automne », obéit à des logiques contradictoires : une logique littéraire et symbolique du côté du pôle de production restreinte de la littérature longtemps à la charge de la reconnaissance de l'État et une logique économique tendant vers le pôle de grande production et de la reconnaissance par les pairs. Le passage du mécénat littéraire aux industries culturelles est révélateur de la mutation de l'écosystème dont la littérature fait partie. La figure classique héritée de l'Ancien Régime s'est progressivement vue remplacée par l'image, ou les images contemporaines d'auteurs vus comme des « professionnels du livre » ou des vedettes de la littérature, tout du moins par les éditeurs et les libraires qui feront de la littérature un événement dès les années 1920 (Ducas, 2010)

La diversification de la culture et l'émergence de « niches » de marché à fait naître de nouvelles instances de légitimation littéraire : les « anti-prix » populaires, formés par des jurys d'amateurs ou instaurés par les médias (radios, télévisions, magazines) ; ils constituent une forme d'expertise littéraire que Claude Poliak désigne comme « profane » (Poliak, 2006), en vue, en théorie tout du moins, d'élargir l'éventail des genres récompensés et d'échapper à la consanguinité jury-éditeur ou editrice-critique littéraire-écrivains.

Mais en réalité, les effets des prix sont paradoxaux : si on peut les voir comme les régulateurs d'une hyper-offre du marché, ils semblent également perpétuer une certaine idée de la littérature qui dicte un canon dont la matrice est pour une large part européenne. Dans cette perspective, l'attribution du « certificat d'universalité » (Casanova, 2008 : 217) que représente le prix Nobel de littérature un à des auteurs français semble fonctionner comme légitimation internationale de leur consécration dans le champ littéraire français.

Le Nobel, un prix polémique

Le prix Nobel de Littérature, attribué pour la première fois en 1902, est un des plus anciens prix littéraires internationaux et peut-être le plus prestigieux et le plus polémique. Vu l'importance économique du Prix et sa portée mondiale, il est systématiquement objet de discussions et critiques. Si on lit la liste des cent onze lauréats entre 1901 et 2015 on comprendra facilement pourquoi.

Dès que l'on regarde cette liste, on ne peut que souligner l'absence scandaleuse de plusieurs « géants » de la littérature mondiale : Léon Tolstoï, Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, Emile Zola, Nabokov et plusieurs autres écrivains, centraux dans l'histoire littéraire, soit n'ont jamais reçu de nomination (c'est le cas de Joyce), soit en ont reçu plusieurs (Tolstoï, par exemple, en a reçu dix-neuf...). Ils ont toujours été écartés en faveur d'écrivains vus aujourd'hui comme « mineurs » dans le canon occidental. Malgré son ambition (et son statut) de « Prix des Prix », le Nobel de Littérature, a toujours été un lieu politique où se jouent des intérêts de prestige, visibilité et affirmation internationale tendant à renforcer un *statu quo* esthétique et politique à prédominance européenne (du nord).

Prix Nobel « français » ou « en français » ?

Dans la lutte pour le prestige international que constitue la « course » au Prix Nobel, le classement des lauréats par pays dépend donc de manière déterminante des critères, ainsi que des intérêts, des pays responsables de ce classement¹. C'est ainsi que d'après la web page officielle du Prix Nobel et la généralité de la presse internationale, la langue française est considérée à l'unanimité comme la deuxième langue des Nobel de Littérature (avec quinze Prix), à la suite de l'anglais (trente Prix)². Mais cette unanimité cesse d'exister quand on énonce les pays d'où proviennent ces œuvres ou leurs auteurs. Ainsi des trente prix décernés à des écrivains anglophones, dix ont été remportés par des écrivains anglais, dix par des auteurs américains, quatre par des irlandais, les autres étant distribués entre plusieurs anciennes colonies britanniques (Afrique du Sud, Canada, Australie, Inde).

Des cent-onze Prix Nobel de Littérature distribués entre 1901 et 2014, la France en aura gagné onze ou quinze selon les sources et les points de vue : quinze pour la majorité des sources françaises et quelques journaux étrangers ; onze sur la page web du Prix Nobel (qui liste les auteurs par « pays d'origine ») et dans la majorité de la presse écrite en anglais.

On peut ainsi constater des confusions systématiques entre la langue des œuvres et le pays d'origine des auteurs, ces mélanges contribuant à renforcer des inégalités qui dépassent largement la littérature proprement dite. Ces amalgames de critères et ces ambiguïtés, littérature « anglaise » vs. en anglais, ou littérature « française » vs. en français par exemple, mènent d'ailleurs à des résultats pour le moins paradoxaux.

C'est ainsi que du point de vue de la presse et des discours officiels francophones, l'inclusion de Gao Xingjian (Prix Nobel 2000), écrivain d'origine chinoise naturalisé français, dans la liste d'auteurs « français » est tout à fait légitime, bien qu'il écrive en chinois des romans consacrés à la République Populaire de Chine. Dans le site officiel du Prix Nobel, inversement, cet écrivain est considéré comme chinois puisqu'il est né en Chine. Suivant ce même principe, des écrivains comme Albert Camus, St. John Perse et Claude Simon, nés en Algérie, Guadeloupe et Madagascar respectivement, ne sont pas non plus considérés comme français. Par ailleurs, Samuel Beckett (Prix 1969) qui,

¹ Comme le rappelait Pascale Casanova en 1999, les critères de l'académie du Nobel ont d'abord été politiques (de la prudence diplomatique neutre à l'engagement actif) puis du côté de la réception, visant une certaine universalité et par là même le public le plus large possible (Casanova, 2008 : 200-201).

² Un exemple parlant de cette situation serait l'ensemble des lauréats pendant les années de nomination de Tolstoï, relativement peu connus aujourd'hui : Theodor Mommsen, historien allemand (1902) ; Bjørnstjerne Bjørnson, poète norvégien (1903) ; Frédéric Mistral, poète français et José Echegaray, dramaturge espagnol (1904) ; Henrik Sienkiewicz, écrivain polonais (1905).

comme on s'en souvient, a vécu en France pendant de longues années et qui a écrit en français une partie très importante de son œuvre apparaît dans un des onglets de la page web comme « auteur de langue française » et dans un autre comme « écrivain irlandais » (*ibid.*). Pour ceux que Casanova désigne comme « écrivains internationaux » (Casanova, 2008 : 224), les « nationalités » oscillent, suivant le capital symbolique des différents pays et selon des critères politiques, entre autres.

En ce qui concerne donc les Nobel français de Littérature, entendus comme de nationalité française au moment du prix, on peut observer que parmi l'ensemble des quinze lauréats, dix ont été primés avant 1960 et les cinq autres dans les cinquante années suivantes. Ces deux phases correspondent à des moments différents de l'influence française sur le plan international, en littérature comme dans bien d'autres domaines. A la suite de l'attribution du Prix à Jean-Paul Sartre en 1964, que l'écrivain a refusé, comme on le sait, la France allait devoir attendre plus de vingt ans pour recevoir à nouveau le Prix Nobel de Littérature, concédé à Claude Simon en 1985, Gao Xinqian suivra en 2000, Le Clézio en 2008 et enfin Patrick Modiano en 2014.

Les messages de l'Académie Suédoise justifiant chaque année l'attribution du Nobel Littérature se sont eux aussi transformés au fil du temps. Bien que conservant la rhétorique et l'affirmation des critères fondamentaux du Prix, ces messages ont évolué d'année en année, de la valorisation générale de la « condition humaine » dans la première moitié du XX^e siècle (dédoublée selon les années et les lauréats en « drames de la vie humaine », « conflits humains », « conscience humaine », « sympathie humaine », etc.) à une rhétorique plus concrète et située, historiquement et géographiquement, à partir des années 60. On a alors apprécié la « conscience approfondie du temps dans le portrait de la condition humaine » chez Claude Simon ; la « recherche de la vérité et influence dans l'époque » chez Sartre ; vu en Le Clézio l'« explorateur d'une humanité au-delà et en-dessous de la civilisation régnante » et trouvé chez Modiano « l'art de la mémoire avec laquelle il a évoqué les destinées humaines les plus insaisissables » et « dévoilé le monde de l'occupation ». Les changements subtils dans les messages de présentation des lauréats, plus concernés par le monde contemporain au cours des dernières décennies, semblent correspondre eux aussi aux changements du système littéraire dont le Prix Nobel fait partie.

Après la lente disparition du milieu littéraire de la Belle Epoque, la littérature en France a connu une période exceptionnelle dans les années 50, notamment du point de vue politique, avec l'écrivain engagé, représenté par Jean-Paul Sartre. Cette position sera refusée par Roland Barthes ou Maurice Blanchot, par exemple, ainsi que par des écrivains qui considéraient la négativité, l'expérimentalisme et la recherche de neutralité

comme l'essence de la littérature, et prônaient un engagement à travers l'écriture littéraire, c'est-à-dire à travers la forme. C'est le cas des écrivains du Nouveau Roman dont fait partie Claude Simon. Le problème de l'engagement croise ainsi des questions poétiques et esthétiques, confrontant la vision de la littérature en tant que lecture et dialogue dans l'espace de la *polis* à une expérience d'écriture moderne, solitaire et tragique, témoignage de la condition de l'écrivain partagé entre condition sociale et vocation intérieure. Cette approche prolongeait ainsi l'histoire du conflit entre littérature et monde, ainsi que la notion d'autonomie de la littérature, que Gustave Flaubert avait commencée au XIX^e siècle (Compagnon, 2007 : 556).

La conscience textuelle et la critique du langage dans ses rapports au monde que cherchait le Nouveau Roman auront une importance décisive pour la génération suivante dont les romans, construits de manière plus « classique » et beaucoup plus lisibles, posent maintenant des questions explicitement liées à la conscience historique ainsi qu'à la mondialisation contemporaine. Du multiculturalisme de Le Clézio aux récits et aux mémoires problématiques de Modiano, si les préoccupations de ces écrivains passent par l'interrogation du monde et de la mémoire sans remettre vraiment en question le langage qui les construit, elles passent aussi très visiblement par la forme de leurs récits, par les choix thématiques, par les modes de construction des romans qui les supportent.

L'attribution du Prix Nobel à des auteurs « français » dans les dernières décennies, notamment à partir des années 60, constitue un exemple probant de l'évolution du système littéraire pendant cette période, notamment en ce qui concerne la revendication d'une position individuelle engagée et critique de l'écrivain (c'est le cas de Sartre et de Claude Simon) et la transition vers une professionnalisation du métier d'écrivain, intégré dans l'industrie des media et dans le marché éditorial global, comme c'est le cas de Jean-Marie Gustave Le Clézio et de Patrick Modiano.

Le prix Nobel et les prix littéraires français

La vocation internationale du prix Nobel fait de celui-ci un phénomène assez différent des autres prix littéraires notamment français : d'une part, cette vocation internationale se superpose largement aux rivalités éditoriales nationales et, d'autre part, les critères définis par le Nobel sont assez spécifiques, privilégiant globalement l'idéalisme de ce que l'on désigne comme « œuvre », non nécessairement d'un livre en particulier et, surtout, la position éthique dont elle découlerait. Dans la pratique, le dilemme du Nobel semble bien celui de l'oscillation entre la reconnaissance d'une œuvre consacrée, au moins en occident (écrite en anglais, français ou espagnol de préférence)

et le désir de faire connaître des œuvres considérées comme de qualité par le jury, même si elles restent plus ou moins confidentielles auprès du public. Les questions liées à l'accessibilité des œuvres, comme la capacité à en assurer la diffusion et la traduction en plusieurs langues, semblent assez clairement jouer un rôle central dans les critères du jury du Nobel (Casanova, 2008 : 231).

En tous les cas, pour ce qui est des écrivains français, à l'exception de Gao Xinjian, choix nettement politique dû en grande partie à la plus grande visibilité de ses œuvres après son exil en France, le Prix Nobel apparaît presque toujours comme la consécration d'une œuvre qui est déjà largement reconnue et internationalisée, soit parce qu'elle représente un courant artistique et philosophique devenu international, c'est le cas de Jean-Paul Sartre ou de Claude Simon, soit parce qu'elle engage une carrière littéraire pleinement légitimée par le système littéraire, notamment par l'accumulation de prix littéraires, comme pour Le Clézio et Modiano.

Pour un grand nombre de ces écrivains, le Prix Nobel succède à différents prix français : avant le Nobel, Claude Simon avait déjà obtenu le prix Médicis en 1967. Curieusement, le Nobel de Claude Simon lui fut attribué une année après l'attribution du Goncourt à Marguerite Duras, contribuant ainsi assez efficacement à la consécration internationale du Nouveau Roman dans le système littéraire. Patrick Modiano, de son côté, avait accumulé avant 2014 onze prix, français et européens dont le Goncourt et le Grand Prix du Roman de l'Académie Française, le prix Jean Monnet de littérature européenne et le Prix Autrichien de Littérature. En 2008 Jean-Marie Gustave Le Clézio avait remporté neuf prix dont quatre internationaux (Union Latine et Stig Dagermann par exemple) ainsi que le prix du public France Télévisions. Cette sorte d'articulation entre prix antérieurs et prix Nobel, surtout ces dernières années, semble donc témoigner d'une interdépendance globale croissante du système littéraire.

Quant aux critères du jury de Stockholm (ou tout au moins d'une partie importante de ce jury) concernant le choix d'auteurs français, ils semblent être fondés sur un principe que l'on pourrait taxer de « représentativité paradigmatique » : le paradigme de l'engagement, d'une part, développé par les auteurs appartenant à la génération de la deuxième guerre mondiale. Sartre, tout d'abord, représentant de l'homme intégré dans un monde socialement conflictuel et confus, Claude Simon, ensuite, penché sur les difficultés de compréhension et d'expression d'une réalité complexe et difficile à lire, construite au départ par le langage, avec toutes ses ambiguïtés et ses limitations. Les choix du XXI^e siècle retombant sur Jean-Marie Gustave Le Clézio et Patrick Modiano s'intègrent apparemment dans une approche post-moderne, en réaction contre la génération précédente. Le Clézio, auteur de romans au langage clair et lisible où le regard

est tourné vers l'ailleurs, vers d'autres réalités et d'autres paysages ouvrant le roman français à la « littérature-monde » semble représenter une sorte de retour au « mainstream » contrastant avec la complexité d'écriture et de lecture de l'approche d'un Claude Simon par exemple. Patrick Modiano et son approche psychologique des « oubliés » de l'Histoire, dans des romans sans héros qui, à rebours des récits officiels sur la Résistance, passent de manière assez ambiguë de la voix des héros (ou anti-héros) à celle des *collabos* donne une voix à des personnages invisibles et sans qualité, « honteux », absents des discours officiels. Pour Per Wästberg, président du comité Nobel, Modiano serait « le meilleur écrivain français vivant », un avis partagé par le secrétaire permanent du comité, Peter Englund, qui qualifie Modiano de « Marcel Proust moderne ». Ces avis laudatifs ont cependant été relativisés par la presse internationale, appelant parfois l'écrivain « Patrick Who »³ pour souligner une certaine perplexité quant au choix d'un lauréat finalement assez peu connu sur la scène littéraire internationale...

La « vraie reconnaissance internationale » des écrivains français, la « capacité à renouveler la fiction narrative en langue française » ou « la prégnance de la langue française » dans l'actuelle mondialisation que les deux derniers Nobel de littérature démontreraient sont donc à considérer en tenant compte du fait que « l'activité des instances consacrantes est une opération ambiguë (...) [qui] s'exerce aussi, de façon presque inévitable, selon les normes de celui qui 'juge' » (Casanova, 2008 : 226). La dynamique des prix littéraires français sera sans doute sinon modifiée tout du moins défiée par l'arrivée du québécois d'origine haïtienne Dany Laferrière à l'Académie Française ou du franco-congolais Alain Mabankou au collège de France, représentants de ce qui serait une nouvelle dimension de l'universalité de la langue française, la dimension transnationale et décentrée de cette langue au passé prestigieux et des littératures qui s'expriment en son sein.

Bibliographie

BLANCKEMAN, Bruno. (2010-2011). « D'un Nobel l'autre » [on-line], *Carnets 2010-2011*, pp. 257-265. Portugal : [disponible le 1/11/2015]

³ Robson, Leo «Why nobody knows what to think about Patrick Modiano winning the Nobel Prize for Literature» *in*: *Newstatesman*, 8/10/2014. <http://www.newstatesman.com/culture/2014/10/why-nobody-knows-what-think-about-patrick-modiano-winning-nobel-prize-literature>

< URL : <http://revistas.ua.pt/index.php/Carnets/article/view/827/759>>.

COMPAGNON, Antoine (2007). « XX^e siècle », in Michel Delon, Françoise Mélonio, Bertrand Marchal, Jacques Noiray, Antoine Compagnon (orgs). *La littérature française : dynamique et histoire II*. Paris : Gallimard, col. Folio Essais Inédit.

DUCAS, Sylvie (2006). « Prix Goncourt et reconnaissance littéraire, stratégies d'accès à la consécration », in Gérard Mauger, (org.). *Droits d'entrée, Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*. Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'homme.

DUCAS, Sylvie (2010). « Prix littéraires en France : consécration ou désacralisation de l'auteur ? » [on-line], *CONTEXTES*. France : [disponible le 22/06/2015]

< URL : <http://contextes.revues.org/4656> ; DOI : 10.4000/contextes.4656 >.

DUCAS, Sylvie (2013). *La Littérature à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires*. Paris : La Découverte.

CASANOVA, Pascale (2008). *La république mondiale des lettres*. Paris : Seuil.

POLIAK, Claude. (2006). *Aux frontières du champ littéraire. Sociologie des écrivains amateurs*. Paris : Économica.

« Pour une 'littérature monde' en français » [on-line], *Le Monde des livres*, 15.03.2007. [disponible le 29/09/2015]

< URL : http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html>.

THIBAUDET, Albert (1925). « Du Journal des Goncourt », *Nouvelle Revue française, tome XXV*, décembre 1925, pp. 741-742.

SILVA, Marie-Manuelle (2012). « Banda desenhada ou literatura desenhada ? », in Eunice Ribeiro, (orgs), *Modernidades comparadas. Estudos literários/Culturais Revisitados*. Famalicão : Humus Edições-CEHUM, pp.79-88.

STIÉNON, Valérie (2010). « La consécration à l'envers. Quelques scénarios physiologiques (1840-1842) » [on-line], in *CONTEXTES 7/2010*, France : [disponible le 1/11/2015]

< URL : <http://contextes.revues.org/4654> ; DOI : 10.4000/contextes.46542010 >.

VIALA, Alain (1985). *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris : Minuit.

VIART, Dominique (2014). Entretien [on-line], in *Le Temps* 10/10/2014, France : [disponible le 22/06/2015].

< URL : <http://www.letemps.ch/culture/2014/10/09/une-reconnaissance-va-plus-oeuvre-qu-ecrivain>. Consulté >.

JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLÉZIO ET PATRICK MODIANO DANS LE CHAMP INTELLECTUEL EUROPÉEN

PILAR ANDRADE BOUE

Un. Complutense de Madrid

pandrade@ucm.es

Résumé : Cet article compare la situation des prix Nobels Le Clézio et Modiano dans le champ intellectuel européen, examinant d'abord le capital familial et social de départ, ensuite les sujets abordés dans les œuvres des deux écrivains, en tant qu'accélérateurs ou décélérateurs du *cursus honorum*, et enfin les stratégies promotionnelles et médiatiques de la réussite.

Mots-clés : Le Clézio, Modiano, Nobel, champ littéraire, Européen.

Abstract : This article compares the situation of two French Nobels, Le Clézio and Modiano, in the European literary field. The author deals first with the family and social capital, then with the topics treated in the books of both writers, as they slow or accelerate the path in the *cursus honorum*, finally with the promotional and media strategies needed to succeed.

Keywords : Le Clézio, Modiano, Nobel, literary field, European.

Six ans séparent les deux prix Nobels décernés à des écrivains de langue française : Le Clézio en 2008, Modiano en 2014. Même si la France est le pays possédant le plus de lauréats au monde¹, ceci est un fait plutôt rare, dans un monde aussi ample et abondant en livres que le nôtre. Mais nous ne pouvons, personnellement, que nous en réjouir, car cela nous a permis d'élaborer ce travail, où nous proposons d'examiner la situation de ces deux auteurs dans la République des lettres et leurs pas vers la consécration définitive. Nous savons en effet que le Nobel légitime et promeut amplement un auteur au sein du champ littéraire européen, et le consacre dans le champ littéraire français. Désormais, il aura une postérité ; il figurera dans les bibliothèques les plus prestigieuses du continent, et dans les manuels scolaires des bacheliers francophones. « Un Nobel de littérature, quel que soit le regard détaché que l'on porte sur tout hochet, exerce une fonction fédératrice. Il rassemble des lecteurs de tous horizons autour d'une œuvre et [crée un] effet tout littéraire, tout laïc, de communion », ainsi que l'exprime Blanckeman (2010 : 265)².

Nous allons donc nous pencher ici sur les éléments qui ont contribué au succès de ces deux auteurs, autres bien sûr que le plus évident de tous, celui de la qualité intrinsèque de leurs textes. De ces éléments non *essentiels* nous nommerons notamment : 1) le capital familial et social de départ des auteurs, 2) les sujets abordés dans leurs œuvres, en tant qu'accélérateurs ou décélérateurs du *cursus honorum*, et 3) les stratégies promotionnelles et médiatiques de la réussite.

L'analyse de ces trois aspects nous aidera à comprendre quels ont été les éléments de légitimation préexistants et les mécanismes de légitimation mis en œuvre aussi bien par Le Clézio et Modiano eux-mêmes que par le marché et les maisons d'édition, pour positionner ces deux auteurs dans le champ intellectuel européen. Champ où, ainsi que Pascale Casanova l'avait expliqué (1999, *passim*), le fait d'appartenir à la culture française et d'écrire en français est un atout très important, puisqu'il s'agit déjà d'un facteur de prestige.

¹ 15, contre 6 lauréats espagnols et 1 lauréat portugais.

² Nous ne tenons pas à évaluer ici la pureté ou l'impartialité du jury du Nobel. Lors de l'attribution du prix à Modiano la question a encore été posée. Cf. par exemple, et pour éveiller les soupçons, les mots de Jesper Svenbro, membre du jury, qui avoue des accointances en quelque sorte personnelles avec Modiano : « J'en suis venu assez tardivement à lire Modiano. Je l'ai lu quand j'habitais en France. J'ai commencé avec un livre qui évoquait le bord de la Marne et la Côte d'Azur. Je connaissais. Il y mentionnait une "gourmette" et je savais ce que c'était. Son héros s'appelait Schlemilovitch, ce qui revient à dire "pauvre type". Je comprenais tout cela, et cela a créé pour moi une communication avec l'auteur » (Robert, 2014).

1. Capital familial et social de départ

Commençons donc par l'étude du capital familial et social de Le Clézio et de Modiano, c'est-à-dire des aspects de leur biographie qui les ont aidés à faire partie du champ intellectuel français. Il convient tout d'abord de souligner la différence importante qui sépare nos auteurs en ce qui concerne leur origine et leur évolution au sein d'un groupe social.

Le Clézio appartient à une famille française, émigrée à l'île Maurice puis expulsée. Il a épousé Rosalie Piquemal, polonaise, et en deuxième noce Jémia Jean, d'origine marocaine - deux femmes inconnues dans *le monde* ; il habite au Mexique, au pied d'un volcan, et il voyage souvent à Paris, à Nice ou à Maurice (Cortanze, 2009 : 36).

Modiano, pour sa part, provient d'une famille juive, on le sait déjà, installée d'abord en Italie, ensuite en Grèce, puis en France. Son père, pendant l'Occupation, s'entoure d'affairistes, de collaborateurs, de personnes recherchées par la justice (Cosnard, 2010 : 17) ; sa mère fréquente des gens du théâtre et du cinéma (Cosnard, 2010 : 115-117). Modiano enfant est envoyé dans des écoles de prestige, telles le collège de Montcel à Jouy-en-Josas (octobre 1956-été 1960), où s'est installée les dernières années la fondation Cartier, le collège-lycée Saint-Joseph, en Haute-Savoie (septembre 1960-1962), et le Lycée Henri IV à Paris (septembre 1962-été 1964)³. Là, l'écrivain a certainement commencé à fréquenter des milieux bourgeois, qui lui ont permis de connaître Denise Zehrfuss (rencontrée dans un restaurant des Champs Elysées), puis de l'épouser. Rappelons encore que les témoins de ce mariage ont été André Malraux, ami des Zehrfuss, et Raymond Queneau, ancien professeur et ami de Modiano. Quant à la fiancée, de mère juive, c'est la fille de Bernard Zehrfuss, célèbre architecte fonctionnaliste, figure majeure de l'architecture des Trente Glorieuses et premier Grand Prix de Rome en 1939, membre de l'Institut et secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. Modiano, s'adaptant à ce milieu-là, a fait le choix d'habiter place Saint-Sulpice, dans le très coté VI^e arrondissement. Ces éléments aident également à dessiner le profil socioculturel du personnage, et à estimer son potentiel dans le champ culturel.

En ce qui concerne la situation dans les milieux universitaires, en tant qu'étudiants et, plus tard, en tant que professeurs, rappelons que Modiano n'a pas fait d'études supérieures, qu'il avait associées probablement à une autorité paternelle vécue comme une tyrannie. En effet, son père l'avait inscrit en hypokhâgne au lycée Michel de Montaigne de Bordeaux pour l'éloigner de Paris, sur les instances de la belle-mère du

³ <http://lereseaumodiano.blogspot.com.es/p/reperes-biographiques.html>

jeune Patrick. Le futur écrivain s'enfuit de cette institution et, un an plus tard (1965) s'inscrit à la Faculté des Lettres de la Sorbonne pour prolonger son sursis militaire⁴, un peu comme aujourd'hui on s'inscrit (à Madrid du moins) pour obtenir une bourse ou le ticket de transport moins cher. L'éloignement des instances universitaires est donc complet, ce qui est certainement un handicap pour sa promotion médiatique, handicap tempéré seulement par son côté moitié enfant terrible, moitié mauvais garçon, qui lui donnent un bonus.

Le Clézio, quant à lui, a fait des études à l'Université de Bristol et à Nice, puis a soutenu en 1964 un travail de fin d'études sur Henri Michaux et en 1977 une thèse d'histoire (traduction et présentation d'un texte du XVIIe siècle) à l'Institut d'études mexicaines de Perpignan (Cortanze, 1999 : 176). En outre, il a été enseignant à l'Université d'Albuquerque, au Mexique et, en 2003, il a occupé une chaire de professeur invité à l'université d'Ewha, à Séoul, en Corée, pays dont il a étudié l'histoire, la mythologie et les rites chamaniques, tout en enseignant la poésie et le roman français (Cortanze, 2009 : 132). Notons enfin qu'il fut refusé au C.N.R.S., où il s'était porté candidat à deux reprises en 1978 et 1979 (Cortanze, 1999 : 179).

Ces balises biographiques nous permettent d'affirmer que Le Clézio a un capital familial et social très faible, mais un solide capital scolaire (formation reçue et donnée au sein d'institutions officielles), à l'inverse de Modiano, dont le capital scolaire est faible mais le capital familial et surtout social est très solide. C'est d'ailleurs ce dernier qui lui permit de tenter sa chance dans le monde de la chanson, autour de 1966, et dans le monde du théâtre, en 1974 ; la première tentative finira tôt et la deuxième encore plus tôt car, selon l'auteur, « on ne m'a pas laissé le temps » (Cosnard, 2010 :114). Enfin, la carrière de la mère lui permettra de mener à bien les projets cinématographiques que l'on connaît (Lacombe Lucien, Un innocent, etc.) parmi d'autres non réussis.

2. Thématique et champ littéraire

Il est vrai que les romanciers sont de moins en moins lus, et de plus en plus vus. Donc si nous parlons ici des sujets des œuvres, c'est juste sur l'hypothèse que ces sujets sont connus du public – à défaut d'avoir été lus⁵.

⁴ Ibid.

⁵ Lors d'un entretien après un déjeuner avec Modiano, la ministre de la Culture Fleur Pellerin a avoué qu'elle n'avait lu aucun de ses livres. Cf. <http://www.lefigaro.fr/politique/le-scan/couacs/2014/10/26/25005-20141026ARTFIG00126-la-ministre-de-la-culture-incapable-de-citer-le-nom-d-un-livre-de-patrick-modiano.php> [disponible le 26/01/2016].

Examinons d'abord la thématique leclézienne⁶. Le prix Nobel définit l'auteur de *Désert* comme un « écrivain de nouveaux départs, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, explorateur d'une humanité au-delà et en dessous de la civilisation régnante » (Le Clézio, 2008). Ces sujets sont en principe parfaitement susceptibles de légitimation, mais notons que, dans la dernière expression, perce de l'inconformisme (« d'une humanité au-delà et en dessous de la civilisation régnante ») qui était apparu très tôt dans la biographie leclézienne, lorsque, pendant son service militaire, le jeune Jean-Marie dénonça la prostitution en Thaïlande⁷. Cet esprit de justicier deviendra, avec le temps, contestation permanente du système de vie occidental : « Maudite race blanche, dont je suis, et qui ne veut rien changer » (Cortanze, 2009 : 50). La contestation, politiquement incorrecte, a-t-elle fait reculer le nom de Le Clézio dans la hiérarchie du champ littéraire ? Il se pourrait, au contraire, qu'elle ait fait augmenter sa popularité, car elle a contribué -probablement malgré lui- à la mise en scène médiatique du personnage. Nous retrouvons ce paradoxe médiatique lorsque l'écrivain aborde certains sujets. Par exemple, lors de son éloge de la civilisation aztèque avant la conquête espagnole, il a été traité de « barbare païen » et d'apologiste du « fascisme aztèque » par Guy Scarpetta dans la revue *Globe*, et lorsqu'il a publié une nouvelle dans la *Revue d'études palestiniennes*, Bernard-Henri Lévy l'a accusé d'être « un antisioniste déchaîné » (Garcin, 2008). Son prestige en a-t-il souffert ? Ou au contraire le tapage médiatique l'a, en réalité, propulsé vers le haut ?

D'autres positions politiques et religieuses de Le Clézio choquent la *doxa* et, même si l'intention est pure, contribuent à maintenir l'auteur dans les ondes. Donnons-en deux exemples⁸ : dans sa *Lettre à ma fille* du 12 janvier 2015, le Nobel s'est montré conciliateur envers les assassins de Charlie, qui, a-t-il dit, n'ont pas « été maîtres de leur destin » (Le Clézio, 2015a). Ces propos ont déclenché un tollé dans la presse islamophobe, qui l'a accusé de prôner « la collaboration en attendant la soumission » (Graven, 2015). Deuxième exemple : le 7 mars 2015, il a promis de rendre son passeport français si Marine Le Pen gagnait les élections, et a ajouté qu'il ne comprenait pas les

⁶ Sachant que, ainsi que l'affirme Viala, les écrivains sont guidés en une certaine mesure, même dans le choix des sujets, par les exigences du champ littéraire : « Le choix des sujets et des façons de les traiter apparaît ainsi comme, non pas un hasard ou une liberté pure de l'écrivain, mais bien comme une liberté relative, dont la marge de manœuvre équivaut à ce que le prisme du champ des prises de position possibles permet » (Viala, 1988 : 69).

⁷ Cortanze, 1999 : 154-155. Il fut muté au Mexique et obligé de finir là-bas son service militaire.

⁸ La prise de parole politique dans les médias a commencé en septembre 2012 : après le massacre de l'île d'Utoya, en Norvège, et la défense de l'assassin par Richad Millet dans un pamphlet, Le Clézio fait paraître un article pour dénoncer les absurdités du racisme, de la xénophobie et des idées monoidentaires (Le Clézio, 2012).

Français. Cette opinion parue dans un petit journal argentin a été repêchée directement par les journaux à grand tirage de l'Hexagone, dont *Le Point*, où des lecteurs indignés ont vu en lui un francophobe et ont souhaité qu'il rende effectivement son passeport... et son compte bancaire (Le Clézio, 2015b).

C'est probablement ce penchant de polémiste qui dérange Modiano, très discret quand il s'agit de parler politique, et lui fait non seulement commenter le versant « moraliste » de Le Clézio, mais suggérer aussi que ce moralisme a aidé à l'attribution du prix Nobel :

Il était assez logique que Le Clézio le reçoive car tous les écrivains français lauréats, Romain Rolland, Anatole France, François Mauriac, s'inscrivent d'une certaine façon dans une tradition d'écrivains avec un arrière-fond... comment dire... un peu moraliste. Dans les autres pays, les primés sont plutôt des marginaux, comme Faulkner ou Hermann Hesse (Modiano 2010).

Pourtant, il est peut-être exagéré de suggérer, comme le fait la journaliste Nelly Kapriélian, que Modiano se situe en marge des problèmes modernes, que sa littérature est essentielle, qu'elle « ne surfe ni sur les modes, ni sur les engouements politiques ». Kapriélian parle, à propos de l'auteur de *Dora Bruder*, de l'« extraction de tout impératif sociétal (...), de toute doxa » (Kapriélian, 2014)⁹. Il est vrai que Modiano a reconnu avoir une « espèce d'allergie, une méfiance instinctive de la politique et des hommes politiques » (Modiano, 2010), et que, par exemple, à la question « Que pensez-vous de lui en tant que ministre de la Culture ? », il s'est dérobé en disant : « Je ne pense rien du ministre de la Culture. De toute façon, à part Malraux, on les a tous oubliés. » (Modiano, 2010).

Toutefois, sans nier la réserve de Modiano, évidente notamment dans les médias, nous pensons que dans les entrelacs de sa prose on peut déceler un fort engagement. N'oublions pas que le roman que nous venons de citer, *Dora Bruder*, mettait en vedette un des tabous de l'historiographie officielle des Trente Glorieuses, la déportation de juifs français en Allemagne et leur mort dans des camps de concentration. N'oublions pas, non plus, que la *Trilogie de l'Occupation* abordait aussi le *mystère* du collaborationnisme en France à une époque où personne n'osait en parler. Souvenons-nous également du scénario de *Lacombe Lucien*, le premier film traitant ce même sujet.

⁹ Toutefois Modiano avait expliqué à cette même journaliste : « Comme j'écris des ouvrages de fiction, je ne peux pas échapper à mon époque. Même si on décide de vivre dans une tour d'ivoire, tout ce qu'on peut faire est forcément traversé par l'air du temps. On n'y échappe pas, on la ressent, comme un sismographe, et même si mes livres n'en rendent pas compte explicitement, le temps dans lequel j'écris mes livres s'y reflète » (Modiano, 2014).

De plus, en marge de ces aspects, il y a une défense et illustration de la patrie chez Modiano, de grand-père cosmopolite et de père apatride. Dans *Livret de famille*, le héros rêve de s'établir en France (Modiano, 1977 : 157) et dans *Villa Triste*, d'épouser un « être exotique et presque inaccessible : une petite Française » (Modiano, 1975 : 132). La cohésion familiale, des parents qui encadrent leurs enfants, sont des valeurs implicitement défendues *a contrario* dans les textes de Modiano ; dans *De si braves garçons* s'énoncent les avantages de l'éducation de l'internat (les « bienfaits d'une discipline ») et son rôle de foyer, à défaut d'un autre (le « réconfort d'une patrie », Modiano, 1982 : 9).

Ajoutons à ces opinions que, si l'on en croit le journaliste Jacques Chancel (2014, min. 3 : 08), notre auteur citait De Gaulle comme son personnage historique préféré (Cosnard, 2010 : 91), et qu'il se présentait, en 1972, comme un admirateur des styles de Paul Morand et de Louis-Ferdinand Céline, vichiste et antisémite respectivement notoires. Ce qui montre bien que Modiano place la qualité littéraire au-dessus des convictions idéologiques – ou alors qu'il se complaît dans l'ambiguïté : rappelons encore que, lorsque *La place de l'Étoile* est publiée, ce sont des écrivains de droite et les « hussards » qui ont salué avec le plus d'enthousiasme cet écrivain rétro. Et dans son entretien avec Mitterrand sur le plateau d'*Apostrophes* (1978), le socialiste voit chez Modiano la figure Emmanuel Berl (juif de gauche qui a été interviewé par le futur Nobel), et Modiano admire un Mitterrand très... régionaliste ! Plus tard toutefois, lors de la publication de *L'horizon*, Modiano a expliqué son goût pour Apollinaire et Maeterlinck (Cosnard, 2010 : 7).

À l'opposé, Le Clézio se réclame des présocratiques, de Lautréamont, d'Henri Michaux et de Francis Ponge ; Lautréamont et Michaux font partie du personnel contestataire du champ littéraire français.

3. Stratégies promotionnelles

Régis Debray et d'autres médiologues nous ont appris qu'« on ne peut séparer une opération de pensée, à quelque époque que ce soit, des conditions techniques d'inscription, de transmission et de stockage qui la rendent possible » (Debray, 1991 : 229). Les écrivains doivent ainsi, comme nous professeurs des universités, travailler à leur visibilité, s'ils veulent intégrer la République des lettres. Aspect un peu délaissé par nos deux auteurs (surtout par Modiano) qui, dit-on, ne se sont pas prodigués dans les médias, et dont les indices de citations sont plus bas qu'il ne faudrait pour avoir un impact optimal dans le champ intellectuel.

Et pourtant les articles de journaux et les travaux académiques sur leurs œuvres foisonnent, ce qui est bien pour l'impact - comme à la fin du Moyen Âge, la glose drapait le texte originel.

Quant à leur visibilité directe sur le net, les vidéos sur Youtube travaillant à la légitimité de ces écrivains sont assez nombreux. Mais Modiano, à cause de ses difficultés d'élocution, a préféré élaborer son image à travers la photo. Ainsi son corps est maintenant l'objet fétichisé d'un public indiscret avide de sensationnalisme et de sentimentalité. Deux livres contenant du matériel varié sur l'auteur ont été publiés. Le premier en 2012, dans la collection des Cahiers de l'Herne ; on y trouve de multiples documents le concernant, tels que des certificats médicaux, des lettres d'amis, des petites notes des maîtres, et bien sûr, des photos. Le deuxième livre est une édition des romans modianiens publié par Gallimard dans la collection Quarto, en 2013 ; il rassemble 62 illustrations montrant ses parents, son frère, son épouse, Queneau, Rubirosa, etc., dans le but d'insister sur le côté autobiographique du roman avec des décors et des figures réelles.

La première de couverture du volume des Cahiers de l'Herne montre un homme décontracté, habillé correctement, voire même un peu négligé, assis dans un fauteuil Louis XV. Cette attitude est reprise, accompagnée de deux tableaux inégaux et avec un air plus sérieux, sur la première de couverture du Quarto. Sur les deux photos, l'apparence de naturel cache une recherche approfondie qui vise à provoquer chez le récepteur une rêverie de l'identité. Bruno Blanckeman a étudié, à ce propos, deux autres photos de Modiano, expliquant que les poses s'adaptent aux goûts de l'époque. Mais Blanckeman va encore plus loin, suggérant aussi que le Nobel tente, à travers ses photos, de présenter son style et ses œuvres : « Entre un corps d'auteur ainsi saisi au bord de la syncope (...), et celui d'une œuvre écrite à même ses manques, le lien pourrait alors se préciser » (2003 : 117). Donc les images seraient une réclame pour attirer les lecteurs en leur parlant des textes. Le « faire-lire » suivrait le « faire-voir ».

Comparons enfin cet étalage modianien avec celui de Le Clézio, toujours sérieux sur les photos, le regard souvent détourné de l'appareil. Les ouvrages biographiques de Cortanze reproduisent des images qui véhiculent l'idée de sobriété que Le Clézio a toujours appliqué à sa vie ; l'une d'elles est même l'exemple de photo peu avantageuse : l'écrivain a été pris de face, en contreplongée et vêtu d'un manteau noir qui occupe une grande partie du champ (Cortanze, 2009 : 113). Il est clair que Le Clézio délaisse la séduction par le visage ou le corps – séduction pourtant bien facile dans son cas.

3.1. Mécanismes institutionnels de légitimation : prix littéraires, participation à des jurys littéraires, publications dans des maisons d'édition prestigieuses

Les prix et distinctions remportés par nos deux écrivains les ont aidés à se légitimer, depuis les petits prix jusqu'au méga-prix Nobel (nous parlons pour ce dernier d'environ un million d'euros). En revanche, ils ont tous les deux refusé d'entrer à l'Académie française.

Si l'on compare les prix et distinctions reçus par les deux auteurs, on s'aperçoit d'abord que Modiano a reçu le Goncourt, alors que Le Clézio a dû se contenter du Renaudot, son pendant complémentaire. Rappelons que le montant du premier est de dix euros et le deuxième est honorifique, mais les récompenses pécuniaires s'exprimeront en chiffres de vente, et les récompenses en légitimité dans le champ littéraire sont énormes. Ils ont en outre reçu tous les deux le Prix Prince Pierre de Monaco et le prix Paul Morand, et ont été promus Officiers de la Légion d'Honneur. Rappelons que Modiano était déjà Chevalier (depuis 1996) avant même d'obtenir le Nobel.

Quant à la participation à des jurys littéraires, Le Clézio ne gagne toujours pas la manche : il a figuré au comité de lecture de Gallimard et au jury de la Cinéfondation et des courts-métrages du Festival de Cannes, mais Modiano aussi.

Enfin, en ce qui concerne les maisons d'édition qui ont publié les œuvres des deux Nobels, c'est Gallimard qui a accaparé la presque totalité des parutions, à l'exception de quelques titres de Le Clézio parus chez Skira, Fata Morgana, Arléa et Le Seuil, et trois romans de Modiano confiés à Le Seuil entre 1988 et 1993. Mais pour le reste, Gallimard a monopolisé les ventes et augmenté le capital culturel symbolique des deux auteurs, étant donné le caractère « intellectuel » du public auquel s'adresse cette maison d'édition (Bourdieu, 1992 : 255). Ceci n'a pas empêché aux auteurs de critiquer les vices du marché éditorial. Ainsi Modiano soutient que les « maisons d'édition, (...) sont devenues des usines » (2010), et Le Clézio commente les « difficultés que les jeunes ont à se faire publier » et « la relativité du système éditorial »¹⁰.

D'ailleurs, aucun des écrivains ne s'est trop plié aux exigences du marché, nous semble-t-il, malgré les contraintes subies par tout *texte* qui veut devenir *œuvre*. *Le procès-verbal* et le reste des œuvres de la première époque de Le Clézio sont illisibles pour un public de masse ; les romans de Modiano ont souvent une fin non conclusive ou décevante et, quand ils proposent la recherche d'un personnage, ils ne se plient pas à la

¹⁰ http://www.dailymotion.com/video/x8difp_jean-marie-le-clezio-prix-nobel-de_creation [disponible le 26/01/2016].

logique du *whodunnit* (p.e. les détails non significatifs foisonnent). En plus, il est difficile de faire une adaptation cinématographique fidèle aux textes des deux Nobels – à l'exception de *Mondo*, adapté par Tony Gatlif en 1995.

3.2. Médiatisme des écrivains

Penchons-nous enfin sur la télégénie et la prédisposition aux médias des deux auteurs, que nous n'avons qu'évoquées ci-dessus.

Le Clézio n'est pas une icône médiatique, et pendant des années il a mené une vie d'écrivain traditionnel, éluif, parfois agressif envers les journalistes, et qui accordait, tout au plus, des entretiens privés (à Pierre Lhoste, Jean-Louis Ezine, Olivier Germain-Thomas ou Gérard de Cortanze). Jérôme Garcin a souligné cette singularité de l'auteur, le comparant à des auteurs comme Houellebecq et Lévy, « des stratèges de la communication [qui] ont un fiévreux souci de leur image » (Garcin, 2008).

Pourtant, le monde contemporain exige une sociabilité médiatique et, que ce soit pour cette raison ou pour une autre, dernièrement Le Clézio a eu souvent recours aux journaux et autres médias pour exprimer ses convictions sociopolitiques. Sévère, imposant, il ne travaille pas sa mise en scène, mais s'affirme naturellement avec autorité et prolixité devant la caméra.

Modiano, par contre, a été plus que discret. Souvent souriant, face à un Le Clézio grave. Il est connu pour sa mauvaise élocution et sa difficulté à *faire des phrases*. Devant les caméras, il se montre « inadéquat, nébuleux et heurté »¹¹, et les épitextes des lecteurs lui conseillent même de consulter un orthophoniste !¹² Il avoue donc se mettre constamment à l'écart du « monde », des interviews, des séances de signatures :

L'écriture est un métier où on est complètement déconnecté, toujours seul. Ce n'est pas un travail collectif comme celui des metteurs en scène de théâtre, par exemple, sans cesse entourés par des gens qui vantent leur génie, sauf, bien sûr, à donner des conférences au PEN Club ou à pratiquer des séances de signatures...

- Vous pliez-vous à l'exercice ?

- Non. A mon époque, ça n'existait pas les signatures, alors je continue comme ça, il est normal de ne pas m'y voir. J'imagine qu'un écrivain qui fait des signatures a l'impression d'avoir des lecteurs (Modiano, 2010).

Modiano parle ici, nous le voyons bien, du rite médiatique des dédicaces promotionnelles, non pas des dédicaces d'exemplaires (Nyssen, 1993 : 103), qu'il a au contraire toujours pratiquées abondamment... pour être lu, effectivement, et pour sa

¹¹ http://www.lepoint.fr/culture/modiano-portrait-du-romancier-en-interviewe-10-10-2014-1871153_3.php

¹² http://www.lepoint.fr/culture/modiano-portrait-du-romancier-en-interviewe-10-10-2014-1871153_3.php [disponible le 26/01/2016].

promotion dans le champ littéraire. Les traces de ces premières dédicaces figurent dans l'ouvrage des Cahiers de l'Herne mentionné ci-dessus.

Nous pouvons également comparer, par rapport au retentissement médiatique, les conférences des Nobels lors des séances de remise du prix. Ces séances sont des rituels proéminents de consécration, donc les deux auteurs avaient intérêt, en principe, à énoncer des sujets particulièrement accessibles au public et acceptables par celui-ci, plutôt que revendicatifs. Mais Le Clézio a choisi de parler des effets de la guerre sur les civils, du lien entre l'alphabétisation et la lutte contre la famine, de l'engagement solidaire de l'écrivain et de l'importance des littératures minoritaires face aux grandes, bien situées dans le champ intellectuel (Le Clézio, 2008). Modiano, de son côté, compare l'écrivain à un acupuncteur, à un somnambule, à un tisserand, à un sismographe ou à un musicien, puis évoque le Paris de l'Occupation, son enfance énigmatique, le thème de la mémoire et de l'oubli, en général (Modiano, 2014a).

Laquelle des deux conférences aura été un objet plus prisé ou plus valorisé dans le marché des biens culturels ? Celle de Modiano évoque de belles choses, celle de Le Clézio les laideurs qu'il faut combattre. Ce dernier est un écrivain « en sympathie », pour reprendre l'expression d'Alain Viala (Molinié et Viala, 1993 : 279). Pourtant, de par son ton choquant, la conférence leclézienne était sans doute plus rentable dans la médiasphère. Nous retrouvons donc le paradoxe médiatique que nous avons évoqué ci-dessus.

D'autre part, il est vrai que le côté contestataire-solidaire leclézien, uni à son cosmopolitisme, rend son appropriation par les mass media nationaux difficile. Impossible, par exemple, de le présenter comme quelqu'un dont le prestige augmente celui de la France : si Bernard Pivot commente que le Nobel accordé à Modiano prouve que « l'Académie suédoise porte toujours une très grande attention à la littérature française, toujours l'une des meilleures du monde »¹³, il n'aurait pas pu en faire autant avec Le Clézio, signataire du manifeste « Pour une littérature-monde », c'est-à-dire une littérature en langue française qui ne serait pas ancrée sur le concept de nation.

Ajoutons, en ce qui concerne le champ littéraire européen, que les deux concessions de Nobel n'ont pas eu un même accueil positif : paradoxalement, il y a eu de légères réticences pour Modiano. Ainsi, le lendemain de la proclamation des lauréats la presse allemande se réjouit des photos berlinoises posées sur les rayons des étagères de l'écrivain (Radish, 2014). Les Italiens soulignent l'origine italienne de Modiano, ainsi que

¹³ <http://www.leparisien.fr/loisirs-et-spectacles/patrick-modiano-decroche-le-prix-nobel-de-litterature-09-10-2014-4199995.php> [disponible le 26/01/2016].

la déception de ceux qui avaient parié pour Murakami ou Ngugi Wa Thiong¹⁴. Les Espagnols acceptent sans broncher cet écrivain pour rêveurs (Alemany, 2014). Les Portugais soulignent que parmi les lauréats se trouvait un Portugais, António Lobo Antunes, et que le seul Portugais ayant reçu le prix a été Saramago¹⁵. En Roumanie une voix s'élève contre la France admirée, mettant l'accent sur la pauvreté thématique et le nombre restreint de lecteurs de l'œuvre modianienne. Mais elle défend pourtant le choix du jury, jugeant qu'il contrecarre l'impérialisme envahissant de la littérature en langue anglaise (Ignatou-Sora, 2014). Pour leur part, les Anglo-saxons ont protesté contre un prix qu'ils considèrent trop européen (continental), « the perfect platform from which to counter US cultural hegemony » (Brokes, 2014 ; Malvern, 2014). Les critiques s'attendaient à voir le prix enfin accordé à Thomas Pynchon ou Philip Roth ; de plus, ils mettent en avant l'atout de la grande vente, qui, pour eux, assure la valeur de l'objet vendu : « the snobbish Nobel judges don't like to reward authors who actually sell » (Brookes, 2014). Ils soulignent que Modiano n'est pas connu, qu'il ne faut pas le confondre avec Simenon (un grand, celui-ci), qu'il est ennuyant et que ses romans sont tristes et courts (Crispin 2014). Dans ces appréciations nous retrouvons la différence de critères qui oppose la doxa anglo-saxonne à la continentale ou, plus largement, la lecture ordinaire à la lecture savante.

Pour finir, et une fois revus les éléments de prélégitimation et les stratégies de légitimation, nous pourrions nous demander lequel des deux auteurs a plus de poids dans le champ littéraire. Soulignons d'abord que le style particulier de Modiano a réussi à engendrer un adjectif : « modianesque », qui désigne une situation bizarre, dépaysante, entre la réalité et la fiction. Le style de Le Clézio n'a pas suscité une mobilisation pareille. On parle également de la « petite musique » de Modiano, et non pas de celle de Le Clézio. Mais pour juger du capital symbolique gagné par les deux écrivains, laissons la parole aux lecteurs. Ils s'expriment dans un appel à voter publié dans *Le Figaro*, répondant à la question « Êtes-vous Modiano ou Le Clézio ? »¹⁶. De 831 votants, Modiano a obtenu 49% des voix, tandis que Le Clézio a reçu le reste, 51%. Des pourcentages bien serrés, donc, qui prouvent... que Modiano n'a pas bien joué ses cartes : c'est lui qui aurait dû gagner, car *Le Figaro* est un journal de droite...

¹⁴ http://www.corriere.it/cultura/14_ottobre_09/nobel-la-letteratura-patrick-modiano-d8e9e7a4-4f9e-11e4-8d47-25ae81880896.shtml?refresh_ce-cp [disponible le 26/01/2016].

¹⁵ <http://www.dn.pt/artes/livros/interior/um-portugues-entre-os-110-laureados-e-outras-curiosidades-4163958.html> [disponible le 26/01/2016].

¹⁶ <http://www.lefigaro.fr/culture/2010/07/19/03004-20100719QCMWW00405-tes-vous-modiano-ou-le-clezio.php> [disponible le 26/01/2016].

Bibliographie

ALEMANY, Luis (2014). « Modiano, el Nobel de los soñadores ». *El Mundo* [on-line] [disponible le 26/01/2016] <URL: <http://www.elmundo.es/cultura/2014/10/09/54366b34ca4741be438b4586.html>>.

BERL, Emmanuel (1976). *Interrogatoire*, par Patrick Modiano. Paris : Gallimard.

BLANCKEMAN, Bruno (2003). « Modiano, à corps perdu(s) », in Jean-François Louette et Roger-Yves Roche (éds.). *Portraits de l'écrivain contemporain*. Ceyzerieu : Eds. Champ Vallon, pp. 111-120.

BLANCKEMAN, Bruno (2010). « D'un Nobel l'autre : mutations culturelles et évolutions esthétiques de la littérature narrative en France », *Carnets*, n° spécial automne-hiver, pp. 257-265. [disponible le 26/01/2016] <URL: <http://carnets.web.ua.pt/>>.

BOURDIEU, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.

BROCKES, Emma (2014). « The real scandal of Patrick Modiano's Nobel win is that Philip Roth is a huge loser – again ». *The guardian* [on-line]. [disponible le 26/01/2016] <URL: <http://www.theguardian.com/commentisfree/emma-brockes-column/2014/oct/09/patrick-modiano-nobel-prize-literature-prize-philip-roth-loser>>.

CHANCEL, Jacques (2014). « Jacques Chancel et les politiques », entretien dans le programme *Télématin* de T2 [on-line]. [disponible le 26/01/2016] <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Pioanm5PdZU>>.

CORTANZE, Gérard de (1999). *J.-M. G. Le Clézio. Le nomade immobile*. Paris : Gallimard.

CORTANZE, Gérard de (2009). *J.-M. G. Le Clézio*. Paris : Gallimard.

COSNARD, Denis (2010). *Dans la peau de Patrick Modiano*. Paris : Anthème Fayard.

CRISPIN, Jessa (2014). « Patrick Modiano Wins Nobel Prize in Literature, Murakami and Roth Fans Freak Out Right on Schedule ». *The Portland Mercury* [on-line]. [disponible le 26/01/2016] <URL: <http://www.portlandmercury.com/BlogtownPDX/archives/2014/10/09/patrick-modiano-wins-nobel-prize-in-literature-murakami-and-roth-fans-freak-out-right-on-schedule>>.

DEBRAY, Régis (1991). *Cours de médiologie générale*. Paris : Gallimard.

GARCIN, Jérôme (2008). « Un Nobel anti-parisien : Le Clézio, l'ami public ». *L'Obs* [on-line]. [disponible le 26/01/2016] <URL: >.

<http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20081015.BIB2190/le-clezio-l-039-ami-public.html>>.

GRAVEN, Marcus (2015). « L'écrivain bobo Le Clézio s'est-il converti à l'islam ? ». *Riposte laïque* [on-line]. [disponible le 26/01/2016] <URL: <http://ripostelaique.com/lecrivain-bobo-le-clezio-converti-a-lislam-symbolise-laffaissement-de-notre-societe.html>>.

IGNĂȚOIU-SORA, Emanuela (2014). « Ce mai înseamnă Premiul Nobel pentru Literatură? ». *Observator cultural* [on-line]. [disponible le 26/01/2016] <URL: http://www.observatorcultural.ro/Ce-mai-inseamna-Premiul-Nobel-pentru-Literatura*articleID_30945-articles_details.html>.

KAPRIELIAN, Nelly (2014). « Patrick Modiano, écrire pour réparer le passé ». *Les inrocks* [on-line]. [disponible le 26/01/2016] <URL: <http://www.lesinrocks.com/2014/10/26/livres/lart-reparation-11529778>>.

LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave (1999). *J.M.G. Le Clézio. Hier et aujourd'hui. Entretiens avec Pierre Lhoste, Jean-Louis Ezine, Olivier Germain-Thomas*. Compacts Radio France.

LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave (2008). Conférence du Prix Nobel [on-line]. [disponible le 25/01/2016] <URL: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/clezio-lecture_fr.html>.

LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave (2012). « La lugubre élucubration de Richard Millet ». *L'Obs*. [disponible le 25/01/2016] <URL: <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20120905.OBS1344/la-lugubre-elucubration-de-richard-millet.html>>.

LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave (2015a). « Lettre à ma fille ». *Le monde* [on-line] [disponible le 26/01/2016] <URL: http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/01/14/lettre-a-ma-fille-au-lendemain-du-11-janvier-2015-par-jmg-le-clezio_4556225_3260.html>.

LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave (2015b). « Si Marine Le Pen gagne, je rendrai mon passeport français ». *Le Point* [on-line]. [disponible le 26/01/2016] <URL: http://www.lepoint.fr/culture/le-clezio-si-marine-le-pen-gagne-je-rendrai-mon-passeport-francais-07-03-2015-1910965_3.php>.

MALVERN, Jack (2014). « Patrick Modiano, the 'Marcel Proust for our time' wins Nobel Prize for Literature ». *The Times* [on-line]. [disponible le 26/01/2016] <URL: <http://www.thetimes.co.uk/tto/arts/books/article4231957.ece>>.

MODIANO, Patrick (1977). *Livret de famille*. Paris : Gallimard.

MODIANO, Patrick (1982). *De si braves garçons*. Paris : Gallimard.

MODIANO, Patrick (2010). « Je suis devenu comme un bruit de fond », entretien avec Marianne Payot et Delphine Peras. *L'Express* [on-line]. [disponible le 26/01/2016] <URL: http://www.lexpress.fr/culture/livre/patrick-modiano-je-suis-devenu-comme-un-bruit-de-fond_852718.html>.

MODIANO, Patrick (2014). « Je ne m'attendais pas du tout à remporter le Nobel », entretien avec Nelly Kapriélian. *Les Inroks* [on-line]. [disponible le 24/01/2016] <URL: <http://www.lesinrocks.com/2014/10/15/livres/modiano-mon-travail-sortre-retouche-perpetuelle-11529784/>>.

MODIANO, Patrick (2014a). Conférence du Prix Nobel [on-line]. [disponible le 25/01/2016] <URL: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2014/modiano-lecture_fr.html>.

MOLINIE, Georges et VIALA, Alain (1993). *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*. Paris : PUF.

NYSSSEN, Hubert (1993). *Du texte au livre, les avatars du sens*. Paris : Nathan.

RADISH, Iris (2014). « Das Geheimnis eines Lebens ». *Die Zeit* [on-line]. [disponible le 26/01/2016] <URL: [.http://www.zeit.de/2014/49/patrick-modiano-nobelpreis-literatur](http://www.zeit.de/2014/49/patrick-modiano-nobelpreis-literatur) >.

ROBERT, Virgine (2014). « Dans les coulisses du Prix Nobel ». *Les Échos* [on-line]. [disponible le 26/01/2016] <URL: http://www.lesechos.fr/10/12/2014/LesEchos/21832-045-ECH_dans-les-coulisses-du-prix-nobel.htm>.

VIALA, Alain (1988). « Effets de champ et effets de prisme », *Littérature*, n°70, pp. 64-71.

DISCOURS ET LÉGITIMATION

L'initiative « Raconter la vie » de Pierre Rosanvallon

NIEVES IBEAS VUELTA

Un. de Zaragoza

nibeas@unizar.es

ANTONIO GASPAS GALÁN

Un. de Zaragoza

agaspar@unizar.es

Résumé : *Raconter la vie* est un projet participatif fondé par Pierre Rosanvallon en 2013, qui intègre un espace d'échange et d'édition virtuelle, ainsi qu'une collection de livres publiés chez Le Seuil. Le projet veut contribuer à aider les individus qui composent la société à s'insérer dans une histoire collective. Nous analysons dans cet article les stratégies discursives mises en œuvre en vue de la légitimation d'une écriture liée à un contexte social et politique déterminé, et qui se veut une solution aux problèmes sociaux.

Mots clés : Légitimation, Ernaux, « Raconter la vie », littérature sociale, discours

Abstract : *Raconter la vie* is an open project started by Pierre Rosanvallon in 2013 that consists of a space of exchange and online edition and a collection of books published by Seuil. One of the project's main goals is to contribute to the integration of the society in a collective history. In this paper we analyse the discursive strategies used to legitimate a project, which was born, bound to a specific political and social context and which pretends to establish itself as the answer to the society's problems.

Keywords : Legitimation, Ernaux, "Raconter la vie", social literature, discourse

Pierre Rosanvallon est un animateur culturel à l'origine de plusieurs initiatives sociales dont *Raconter la vie*. En 2002, il fonde *La République des Idées*, projet conçu comme un « lieu de production et d'échange d'idées neuves en Europe et dans le monde. Un lien entre les personnalités, les organisations, les publications qui défendent la force des idées comme moteur de l'activité humaine »¹. Quelques années plus tard, il présente un nouveau projet – *La Vie des Idées* – « coopérative intellectuelle, lieu de débat et atelier du savoir » qui cherche la diffusion la plus large possible des savoirs français et internationaux et entend « tirer le meilleur parti des possibilités offertes par le web »². La primauté des idées comme moteur social l'importance du débat intellectuel et l'élargissement de la diffusion pour arriver à une réflexion autant générale que possible³, ont été les caractéristiques communes de ces deux projets conçus avant la crise mondiale, financière d'abord, politique et sociale ensuite, qui a éclaté en 2008.

Sa nouvelle proposition *Raconter la vie* est encore un projet participatif qui voit le jour en 2013 pour contribuer « à rendre plus lisible la société d'aujourd'hui et à aider les individus qui la composent à s'insérer dans une histoire collective ». La diffusion des savoirs cède sa place au témoignage vital, au récit des problèmes qui angoissent les Français.e.s en tant qu'individus et en tant que société, en vue d'atteindre la cohésion sociale à travers la mise en commun. Le projet intègre, d'une part, une édition numérique de récits de vie, et de l'autre, une collection de livres publiés par Le Seuil, dont l'un des volumes, *Le Parlement des invisibles*, écrit par Rosanvallon lui-même, fait office de présentation de l'initiative.

L'édition numérique, composée de textes téléchargeables, instaure essentiellement un espace d'échange et de témoignage : des citoyen.e.s anonymes racontent leurs expériences aidé.e.s par une équipe de collaborateurs bénévoles qui mettent à point les récits envoyés⁴. Depuis le début du projet en janvier 2014 et jusqu'en octobre 2015, plus de 350 auteurs s'y sont exprimés. Le débat suscité par chaque récit est ouvert à la participation générale au moyen de commentaires en ligne déposés dans cet espace virtuel qui s'élargit sur internet à travers des réseaux sociaux à la recherche de

¹ Les deux derniers, ceux d'Éric Maurin, *La Fabrique du conformisme*, et de Dominique Cardon, *A quoi rêvent les algorithmes*, sont parus respectivement en septembre et octobre 2015. Voir <http://www.repid.com/-Qui-sommes-nous-.html>

² <http://www.laviedesidees.fr/Qui-sommes-nous.html?lang=fr>

³ Une grande partie des articles parus dans *La Vie des Idées* sont traduits en anglais et présentés dans le site <http://www.booksandideas.net/>, afin de diffuser plus largement et dans le domaine anglophone la réflexion et les idées développées dans le site français.

⁴ Les derniers pour l'instant : une expérience sur le chemin de Compostelle (Didier Morisot), un distributeur de publicité qui arpente les trottoirs toulousains (Billy Bop), une femme qui quitte le domicile conjugal pour fuir de la violence (Cécile Cordier) ou une agression dans un foyer social (Amir Djân).

lecteurs et lectrices de différentes conditions : facebook (<https://www.facebook.com/raconterlavie>), twitter (<https://twitter.com/raconterlavie>) et tumblr (<http://raconterlavie.tumblr.com/>).

Quant aux volumes, publiés par Le Seuil sous la direction de Pauline Peretz, ils sont assurés par des auteur.e.s invité.e.s et offrent une perspective complémentaire par rapport aux récits numériques téléchargeables : d'un côté, les auteurs sont des écrivain.e.s, des professeur.e.s universitaires, des journalistes, etc., qui possèdent une certaine expérience éditoriale ; de l'autre, leurs publications renvoient à des réflexions et/ou des histoires qui ont pour but de montrer, de *faire voir* une réalité sociale⁵.

Légitimation sociale et légitimation discursive.

Le langage définit le contenu du projet, établit le cadre de communication avec les lecteurs et constitue l'espace commun où tout se développe. Les domaines littéraire et social fonctionnent comme deux champs indépendants, autonomes, possèdent leurs propres règles, mais cela n'empêche les effets de réfraction (Bourdieu, 1980 : 219) ou les effets de prisme qui se produisent, véritables « systèmes de relations entre la littérature et les autres praxis sociales » (Viala, 1988 : 64). L'écrivain.e est en fait « une instance multiple (...) qui se nourrit du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société » (Maingueneau, 2006 : § 11).

En tant que responsable du projet, Rosanvallon construit un discours adressé à l'ensemble de la société française qui renvoie à un univers traversé par l'idéologie. Interlocuteurs, langage et monde social référentiel instaurent une relation que l'on peut envisager sous la forme d'un pacte de lecture, — « un pacte de lecture (...) est un Pacte sociabilité » (Viala, 1988 : 68) —, d'un contrat de communication (Charaudeau : 1983).

C'est dans cette condition singulière que nous trouvons les tentatives explicites de légitimation du projet *Raconter la vie*, l'enjeu de légitimation étant une des stratégies du sujet argumentant qui, d'après Charaudeau (1998 : 11), vise à déterminer la position d'autorité institutionnelle et personnelle du sujet :

L'enjeu de légitimation est donc tourné vers le sujet parlant lui-même (il est tourné vers le "je") et peut se fonder sur deux types de position : (a) d'*autorité institutionnelle*, position qui est fondée par le statut du sujet lui conférant autorité de savoir (expert, savant, spécialiste) ou de pouvoir de décision (responsable d'une organisation) ; (b) d'*autorité personnelle*, position qui est

⁵ Pour la période citée, on compte 21 auteurs et des titres tels que *Chercheur au quotidien* de Sébastien Balibar (qui raconte son expérience de physicien chercheur) ou *L'homme océan* de Sylvie Caster (l'histoire d'un pêcheur d'Arcachon) pour ne citer que le premier et le dernier volume de cette période.

fondée sur l'activité de persuasion et de séduction du sujet qui lui donne une autorité de fait, laquelle peut d'ailleurs se superposer à la précédente.

Le projet de Rosanvallon trouve sa raison d'exister dans la réalité sociale, en même temps qu'il veut être solution à la réalité problématique dans laquelle il s'inscrit. La situation sociale légitime ainsi le discours et le discours se légitime lui-même par sa capacité déclarée à chercher une issue aux conflits sociaux.

Le sociologue se propose de « restaurer la société dans sa dignité » et de « refonder la démocratie », entreprise qualifiée de « citoyenne », par le chemin de la « solidarité », la « redistribution » et la « réciprocité ». Conscient que la langue sert à construire la réalité et à insérer ou à exclure l'individu d'une identité collective (Klinkenberg, 2015 : 38), Rosanvallon proclame la nécessité de confronter expériences, de construire des valeurs collectives, d'intégrer au lieu d'exclure. Il se veut le porte-parole de la République et son projet constitue un appel au rassemblement qui a pour but de refonder la société à partir d'une perspective politique, mais aussi sociale et morale :

L'objectif de *Raconter la vie* est lui aussi double. Il est de faire sortir de l'ombre des existences et des lieux. Mais il est aussi de contribuer à la formation de nouvelles catégories pour appréhender la société d'aujourd'hui et en comprendre plus efficacement les ressorts et les problèmes. Il y a dans ce cadre une triple dimension : politique, sociale et morale. (Rosanvallon, 2014 : 22)

Le succès de l'initiative est un facteur de légitimation lié à la réception de l'œuvre et aux effets sociaux subséquents, qui n'est pas encore évaluable. D'ailleurs, il serait relativement simple à déterminer le succès éditorial, mais il reste impossible à mesurer à court terme le succès social.

Du point de vue discursif, le projet est construit en vue de cette légitimation : « Toute pratique, la littéraire et l'artistique en particulier, s'assortit d'un discours d'escorte destiné à la nantir de marques de légitimité ». (Saint-Jacques et Viala, 1994 : 397). En ce sens, *Raconter la vie* est un discours hétérogène qui instaure une scène d'énonciation (Maingueneau, 1993) en rapport avec la communion sociale (citoyens auteurs/lecteurs) et avec l'identification vitale des Français.e.s dans les récits de vie de leurs compatriotes et avec l'existence d'une tâche collective à accomplir. L'objectif déclaré : surmonter les difficultés et atteindre la société idéale où tout individu sera parfaitement intégré. Sous la forme d'une collection de récits de vie et d'histoires « réelles », cette scène d'énonciation présente une scénographie proche de l'agora grecque, en tant qu'assemblée de citoyens symbolique, un espace participatif où les sujets d'écriture et lecture, les thème(s), les textes, le type de publication et le contexte contribuent à fonder le processus de légitimation du projet.

Légitimation du projet par l'*ethos* des auteur.e.s.

Depuis la publication de la *Rhétorique* d'Aristote, on sait bien que l'*ethos* du locuteur est un atout essentiel de la valeur persuasive d'un discours. Les études à propos de la rhétorique et l'argumentation établissent un *ethos* construit par le discours, un *ethos* préalable au discours (Amossy, 1999) et même un *ethos* collectif, à caractère culturel (Kerbrat-Orecchioni, 2002 : 43).

Le projet intègre des auteur.e.s reconnu.e.s dans leurs domaines, mais aussi des auteurs presque inconnus ou même anonymes qui s'occupent des récits numériques. Dans ce cas-ci, le sujet d'interlocution peut facilement inférer un *ethos* favorable à partir de l'expérience racontée, qui le renvoie, en tant que sujet-lecteur, à une situation partagée (chômage, maladie, déménagement, etc.),⁶ qui fait partie de sa propre existence. Par conséquent, la légitimation dans l'édition virtuelle est assurée par l'identité sociale des auteur.e.s et celle des protagonistes des histoires racontées (réalité quotidienne vécue par des citoyen.ne.s lambda).

Pour la collection publiée chez Le Seuil, le procédé est bien différent. Rosanvallon se présente comme sociologue, professeur du Collège de France, auteur de nombreuses publications concernant la démocratie et la société française, chef de groupe de recherche, directeur de plusieurs collections bibliographiques, animateur d'initiatives socioculturelles, entre autres. Les auteur.e.s qui participent de cette aventure partagent les présupposés idéologiques qui définissent l'entreprise et sont présenté.e.s en contexte, à l'aide d'informations concernant leur profession (poste de travail) et leur compétence (publications)⁷.

L'intervention de l'écrivaine Annie Ernaux dans le projet est doublement significative. D'une part, elle occupe une position légitimée dans le champ littéraire de sorte que deux phrases suffisent pour l'introduire : « Annie Ernaux est écrivain. Elle est notamment l'auteur de "La place" (1984), "La honte" (1997), "Les années" (2008) aux éditions Gallimard. (Crédit photo : Olivier Rollet) ». De l'autre, l'écriture a toujours été pour elle une façon d'« intervenir dans le monde pour le changer, si peut que ce soit », qui « n'est pas affaire de choses à dire, de « sujets » - quoique ça en fasse partie bien

⁶ Ce qui constitue en fait l'objectif déclaré de Rosanvallon : tisser « les fils d'un monde commun », « leur permettre de rassembler leur vie dans un récit qui fait sens, de s'insérer dans une histoire collective » (Rosanvallon, 2014 : 23).

⁷ À titre d'exemple, on peut lire que Sébastien Balibar est « directeur de recherche au Laboratoire de Physique Statistique de l'ENS. Membre de l'Académie des sciences, il est l'auteur de *Je casse de l'eau et autres rêveries scientifiques* (Le Pommier, 2008), *La Pomme et l'atome* (Odile Jacob 2005), et *Demain la Physique* (Odile Jacob, 2004 avec Edouard Brézin) ». La méthode se répète pour presque tous les auteurs de la collection imprimée.

entendu, choisir d'écrire sur les passagers du RER n'a pas le même sens qu'écrire sur les promeneurs du jardin du Luxembourg. C'est une question de forme» (Ernaux, 2014 : 108). Ses prises de position par rapport au monde, à la politique et à l'écriture avaient déjà servi à Rosanvallon à exemplifier le modèle d'écrivain socialement engagé qu'il voulait montrer :

Cette préoccupation de faire sortir le monde social de l'invisibilité s'est à nouveau exprimée dans la période récente. Dans la littérature française, avec l'œuvre exemplaire d'Annie Ernaux qui a révélé l'intérêt du public pour une écriture qui réussissait à révéler la vie des plus humbles dans toutes ses dimensions, autant sociales que psychologiques. (Rosanvallon, 2014 : 47)

Annie Ernaux illustre ainsi le paradigme bourdieusien : elle peut profiter de sa place « littéraire » et manifester un compromis politique dans le champ social (Bourdieu : 1992, 322), et elle le fait suivant un processus qu'elle considère naturel : « Écrire est, selon moi, une activité politique, c'est-à-dire qui peut contribuer au dévoiement et au changement du monde ou au contraire conforter l'ordre social, moral, existant » (Ernaux, 2003 : 74). Sa participation dans le projet est dans la nature de sa conception de l'écriture et de la littéraire.

L'auteure a gagné son prestige, sa légitimité en tant qu'écrivaine, dans le champ où elle est inscrite, ce qui lui permet d'avoir le « privilège » de l'engagement « ailleurs » (Dubois, 2010 : 6). Cela met en relief sa volonté d'agir et d'assumer un risque qui pourrait nuire à sa position privilégiée dans le champ littéraire, puisqu'elle doit affronter un habitus différent, des forces et des tensions nouvelles. Sa trajectoire d'engagement ailleurs que dans le champ littéraire apporte également un plus de légitimité au projet *Raconter la vie*. En effet, la topique de la cohérence, caractéristique du parcours professionnel de l'écrivaine, contribue sans doute à renforcer sa propre légitimité en même temps que la légitimité du projet. C'est dans la cohérence de sa trajectoire (*ethos* préalable) qu'il faut chercher la légitimité qu'elle apporte au projet animé par Rosanvallon.

Légitimation par les textes

Parmi les livres publiés, la collection *Raconter la vie* inclut un volume paru en janvier 2014, signé par Rosanvallon et intitulé *Le Parlement des invisibles*, qui sert de présentation/justification/légitimation de son initiative. Ce volume décrit les problèmes de la société française, de la situation démocratique actuelle au moyen d'un lexique émouvant et émotif : « état inquiétant » de la société, « déchirements décisifs », « dérive

démocratique », « impression d'abandon » qui « exaspère et déprime les Français », « Français exclus » de la société, « démocratie minée », « frustration », etc. Un lexique de grands mots, un problème général (le malaise social français et européen que la situation de crise a accru) et une référence à un fait concret qui éveille des fantasmes de l'histoire de France et bouleverse une grande partie de la société : « l'inédite progression du Front National ».

À partir de cette constatation de la réalité, se manifestent des objectifs positifs d'une noblesse et d'une dignité incontestables. « Le texte contribue à produire un imaginaire social, à offrir aux groupes sociaux des figures d'identité (d'identification), à fixer des représentations du monde qui ont une fonction sociale », écrivent Angenot et Robin (1985 : 53). *Le parlement des invisibles*, texte qui résume le sens de toute la collection (numérique et en papier) *Raconter la vie*, s'autolégitime, s'appuie sur la référence de la société française pour se construire et se proclame voie de solution pour les problèmes dont elle souffre.

Or, de ce point de vue, le discours fait aussi partie de la nature du problème, du moment qu'il existe un parler faux, une langue des intentions et un parler ancré sur le monologue, tous les trois portant préjudice aux relations sociales :

La bataille pour le parler vrai se livre sur trois terrains. Sur celui du mensonge, c'est le plus évident. Mais également sur celui de la paralysie des débats liée au règne du monologue, ainsi que sur celui des problèmes posés par l'avènement d'une nouvelle langue des intentions. (Rosanvallon, 2015 : 345)

Les problèmes sociaux, ainsi que les possibles solutions, font partie essentielle du langage humain et de l'usage que la société actuelle en fait. Dans une certaine mesure, Rosanvallon reprend l'idée de Sartre (1948 : 281) pour qui « la fonction d'un écrivain est d'appeler un chat un chat. Si les mots sont malades, c'est à nous de les guérir. Au lieu de cela, beaucoup vivent de cette maladie ». Ces déviations du langage exercent des influences réelles sur la vie des citoyens.ne.s,⁸ dont les conséquences sont terribles du point de vue communautaire en ce sens qu'ils « sont de la sorte cantonnés à une situation de citoyens passifs » (Rosanvallon, 2015 : 349) et cessent de participer dans la société. En effet, l'abstention grandissante aux successives élections ou la montée du Front

⁸ Communication et gouvernance sont deux aspects différents du même malaise social : « Rendre le langage de nos institutions plus limpide ne saurait constituer la seule réponse à la méfiance qui s'est installée entre le citoyen et l'État qui le représente (...) Car la communication, comme la gouvernance, ce n'est pas simplement un problème technique. Ce qui est prétendument technique renvoie à un modèle social. » (Klinkenberg, 2015 : 290). Rosanvallon reprend à nouveau cette idée dans *Le bon gouvernement* (2015 : 340) : « La démocratie est le régime qui implique une discussion permanente sur ses concepts et son vocabulaire ».

National, constituant autant d'exemples de cette lassitude et préoccupent la plupart des intellectuels républicains. Rosanvallon voit dans cette dérive démocratique une conséquence directe de la déviation langagière :

L'invisibilité a aussi un coût démocratique. Elle laisse en effet le champ libre au développement d'un langage politique saturé d'abstractions, qui n'a plus de prise sur le réel et s'enfonce dans l'idéologie, c'est-à-dire la constitution de mondes magiques et factices. (Rosanvallon, 2014 : 11)

Rosanvallon se sert de l'affirmation de Hannah Arendt sur la capacité des totalitarismes à couper les masses du monde réel⁹ pour prêcher un discours d'intégration qui rende visible les problèmes sociaux, qui permette de partager les expériences et l'identification à autrui à travers les souffrances. Cette identification, fondée sur la ressemblance et la reconnaissance sociocognitive, devrait conduire à une adhésion sociale par le biais de l'émotion. C'est ainsi que les textes de *Raconter la vie* pourraient contribuer « à faire reculer les idéologies de l'identité et du repli sur soi qui fondent la montée en puissance des populismes et du racisme, qui pourrissent la politique. » (Rosanvallon, 2014 : 62)

Légitimation par le pathos

Le discours de Rosanvallon se construit sur une réalité idéologique qui est censée être partagée par une bonne partie de la société française contemporaine et qui légitime son projet : la politique est éloignée des problèmes quotidiens des Français, ce qui fait que les citoyens se sentent de plus en plus oubliés par l'action du gouvernement et s'intéressent de moins en moins aux discours politiques. Dans ce contexte, l'indifférence sociale envers la politique en France et en général en Europe constitue un *topos* incontournable.

C'est un problème de langage, mais aussi d'illisibilité, d'impossibilité de saisir les problèmes de la société actuelle et le discours y joue son rôle en établissant deux groupes. Le premier, formé par « les Français démunis », serait construit en vue de la reconnaissance des lecteurs et cherchant à éveiller leur empathie. Le deuxième, constitué par ceux « qui savent s'organiser », « les héritiers d'une tradition revendicative » ou qui « ont un accès facile aux médias » (Rosanvallon 2014 : 10).

Face à ces deux groupes émerge un « On » qui rassemblerait les représentants des institutions ignorant les difficultés qui hantent les individus sans voie de

⁹ Rosanvallon (2015 : 334) renvoie à H. Arendt. *Les origines du totalitarisme* (1951).

communication pour montrer leurs souffrances : les politiciens, les gouvernants, les intellectuels ? Alors, si Rosanvallon se propose d'aider les gens sans ressources, de faire émerger l'iceberg social invisible aux yeux des gouvernants, comment ne pas attirer la complicité de l'interlocuteur qui, en outre, a accepté la situation discursive imposée et partage les prémisses idéologiques du discours ?

Du point de vue de l'émotion, il est bien connu l'effet légitimateur des causes ressenties comme justes, comportant un caractère universel¹⁰ et représentées par un leader apprécié et reconnu par ceux qui appartiennent à la société destinataire du discours. Un leader intégrateur qui veut finir avec la frustration et la dépression des Français, qui veut guérir la société française de ses déchirements et qui compte sur tous : « Rejoignez raconterlavie.fr, le roman vrai de la société française » est écrit en quatrième de couverture des volumes de la collection, tandis que le site web témoigne aussi largement de cet objectif intégrateur : « Raconter la vie » le roman vrai de la société d'aujourd'hui. Soyez-en les personnages et les auteurs ».

Ces valeurs universelles, comprises ou ressenties, contribuent à leur tour à légitimer le projet. Quand M. Espagne et M. Werner (1994 : 9) définissent la littérature nationale, affirment qu'il faut chercher sa légitimité dans sa capacité à construire une histoire « conforme aux qualités présumées de la nation ». C'est précisément le cas de ce projet orienté non seulement dans le but d'offrir une réponse à l'état d'âme de la société française, mais d'apporter aussi des solutions à la désagrégation sociale et à l'individualisme dominant. Il cherche la légitimité pour représenter les sentiments des gens, des individus, de la société française, pour « insérer l'individu dans la société » et « refonder la démocratie ». « Résister et refonder » est le titre du dernier chapitre du *Parlement des invisibles* : Quoi de plus élevé ?

Légitimation du projet par la voie utilisée

Comme nous avons signalé plus haut, le projet *Raconter la vie* se décline en deux formats complémentaires : une édition en papier, où des auteur.e.s expérimenté.e.s écrivent par invitation des livres d'environ 70 pages, et une édition numérique de récits courts (5-10 pages), dont les auteurs sont des gens anonymes qui veulent partager une

¹⁰ « Les plus grandes vertus sont nécessairement celles qui ont le plus d'utilité pour les autres, puisque la vertu est une puissance capable d'accomplir de bonnes actions. C'est pour cela que l'on honore par-dessus tout les justes et les braves » (Aristote, 1998 : I, IX)

expérience ou raconter une histoire. Les lecteurs ont la possibilité de participer via site web.¹¹

La tâche, collective et participative, s'adresse à une société déboussolée et en crise. Les voies utilisées pour faire connaître le projet doivent donc garder une totale cohérence avec le contexte social et les objectifs signalés : accès gratuit à une partie des récits de vie, possibilité pour les lecteurs et lectrices d'exprimer leurs opinions et de consulter les manifestations d'autres interlocuteurs, politique commerciale permettant d'acheter à un prix réduit (entre 5 et 7 euros) les volumes imprimés. Une édition de luxe et des livres vendus à des prix élevés feraient peu crédible un objectif participatif et de cohésion sociale et les productions de *Raconter la vie* respectent les codes imposés par le discours du projet : des récits téléchargeables gratuitement et des livres en format numérique et en format papier à des prix raisonnables. En fait, la dimension pragmatique du paratexte éditorial est définie par les caractéristiques de sa situation de communication et vise à influencer les lecteurs :

Pour qu'une couverture atteigne le but qu'elle s'est fixée, il est nécessaire qu'elle corresponde aux représentations attendues chez le destinataire ; les pratiques éditoriales se fondent donc sur un schéma (plus ou moins clair, plus ou moins explicite) des motivations du public, de ses désirs, de ses fantasmes. (Lane, 92 : 99)

L'allure qui caractérise le projet, en cohérence avec le contexte social, contribue à renforcer le discours : les couvertures en deux couleurs (noir et rouge), la typographie usée, écaillée, aux contours irréguliers, comme oxydée par le temps... le tout sobre, chargé d'histoire, rappelle l'esthétique prolétaire des affiches des années soixante. *Raconter la vie* interprète la société à travers ces médiations, relie des moments historiques et se légitime même par le support matériel qui le rend possible.

Légitimation par l'inscription de l'initiative dans une tradition de prestige « reconnu »

Rosanvallon veut absolument montrer que son initiative n'est pas une invention toute récente. Elle constitue, bien au contraire, un autre chaînon d'une longue histoire de revendications au cœur de la société française et internationale. Plusieurs pages de *Le parlement des invisibles* sont consacrées à souligner les antécédents dont se réclame

¹¹ En octobre 2015, il y avait environ 3800 individus enregistrés sur le site, 3900 enregistrés sur Facebook, et quelque 1900 sur twitter, qui contribuent par leurs commentaires à enrichir le projet.

cette initiative : « la poésie ouvrière (38) »¹², « la littérature et l'essai » qui ont rendu visible au XIX^e siècle « la société issue de la Révolution (38) », mais aussi des romans comme « la *Comédie Humaine...* (41) (...) les *Misérables* (...) (42) ». En ce qui concerne la période contemporaine, Rosanvallon cite « l'œuvre exemplaire d'Annie Ernaux » et le roman noir « sous l'impulsion d'auteurs comme Didier Daeninckx, Thierry Jonquet ou Jean-Patrick Manchette », entre autres. La longue liste inclut le journalisme d'enquête et des ouvrages collectifs dont *Le Quai de Ouistreham* de Florence Aubenas, *La Misère du monde*, publié en 1993 sous la direction de Pierre Bourdieu, ou *La France invisible* de 2006, qui « a pu à juste titre être considéré comme le manifeste des sociologues de la nouvelle génération ». Michel de Certeau et Michel Foucault constituent aussi deux références incontournables pour Rosanvallon.

Le panorama s'élargit dans le domaine international : l'Angleterre de Dickens, Trakeray ou Trollope, les États-Unis de Sinclair ou Steimbeck et du New Deal *Federal Writers' Project*, conforment la tradition « à prolonger » (47) à laquelle *Raconter la vie* veut adhérer. L'inscription «préoccupation» qui parcourt les siècles et les sociétés dans une tradition historique internationale semble tellement importante pour l'auteur qu'elle mérite même une annexe bibliographique spéciale à la fin du livre («D'autres références sur l'histoire d'une préoccupation», 67-69). Le projet se reconnaît de la sorte héritier d'une pratique littéraire nettement sociale.

Légitimation par les pairs et les institutions

Les institutions et la reconnaissance des pairs jouent un rôle capital dans les processus de légitimation. Le projet *Raconter la vie* a été présenté à La Charité-sur-Loire, « Ville du livre et Cité du mot », espace symbolique du point de vue de la légitimation institutionnelle. Depuis sa parution, il a fait l'objet de présentations et débats, ainsi que de comptes rendus, dont celui de Fabrice Audebrand, directeur du Pôle Formation statutaire et Coopération internationale à l'École nationale de protection judiciaire de la jeunesse, et celui de Daniel Béland de l'Université de Saskatchewan. Audebrand loue le projet et en souligne le caractère scientifique et la vocation citoyenne de créer « une communauté que chacun peut rejoindre à son gré, comme simple témoin ou comme acteur. » (2014 : 16). Quand à Béland, il signe un article paru dans la revue de la Société

¹² « On a peine à imaginer aujourd'hui l'immense audience des poètes ouvriers de l'époque. Le cordonnier Lapointe, le serrurier Gilland, le maçon Poncy, le tisserand Magu et quelques dizaines d'autres ont écrit des chansons et des poèmes fredonnés et lus avec enthousiasme aux quatre coins du pays ». (Rosanvallon, 2014 : 36)

canadienne de Sociologie, où il qualifie l'ouvrage de « bien écrit et provocateur » avant de conclure que son succès « pourrait peut-être inspirer des initiatives similaires ailleurs dans la monde et pourquoi pas au Canada » (2015 : 104).

Le projet a été analysé à Cerisy-la-Salle pendant une semaine de débats consacrés à l'œuvre de Rosanvallon, organisés par Sarah Al-Matary et Florent Guénard, professeurs des universités de Lyon 2 et Nantes, respectivement. Une trentaine d'intellectuels y ont participé et la *Lettre du Collège de France* (Louis, 2015) a publié un résumé des discussions sous le titre « La démocratie en travail ». Ces rencontres de Cerisy-la-Salle ont fait aussi l'objet de deux programmes de « France Culture Plus » : *À voix nue* et *Les nouveaux chemins de la connaissance*.¹³

Les présentations organisées par des librairies, telles que Kléber à Strasbourg, Ombre Blanche à Toulouse, Mollat à Bordeaux ou Champs Libres à Rennes, des fêtes du livre (celle de la ville de St. Etienne, entre autres) ou des recommandations de sites spécialisés, comme c'est le cas, notamment, de *Initiales.org*, ont apporté leur part à la diffusion du projet.

Conclusion

Le projet *Raconter la vie* se situe consciemment au carrefour des domaines linguistique et social pour y attaquer deux problèmes essentiels de la société française : le premier, l'illisibilité de la société actuelle, son opacité, l'isolement des individus qui la composent et qui se sentent exclus, démunis, oubliés par les discours politiques et peu ou pas concernés par le devenir collectif des Français. Le second, une utilisation fracturée de la langue que Rosanvallon qualifie de parler faux, qui isole les citoyen.ne.s, qui détruit la société du moment que le référent linguistique de ce parler faux n'est plus la réalité quotidienne vécue par les personnes, mais un monde inconnu où elles ne se voient plus représentées.

À partir de cette constatation, Rosanvallon conçoit un projet à dimension politique, sociale et morale, qui a pour but d'insérer les personnes dans une histoire collective et de refonder la démocratie. Il le fait par le biais de la parole et d'une collection de récits qui constituent le chemin vers la solidarité, l'intégration, la réorganisation sociale et la naissance d'un sentiment identitaire collectif. Si le langage (ou plutôt l'utilisation d'un langage coupé de la réalité) peut être cause d'isolement,

¹³ « France Culture » a consacré plusieurs émissions au projet de Rosanvallon, les toutes premières pendant le mois de décembre 2013, quelques semaines avant la parution des premiers volumes de la collection.

d'individualisme, d'étrangeté, le récit peut devenir remède, intégration, sentiment collectif et appartenance au groupe.

Or, tout d'abord, Rosanvallon prône un retour à une utilisation responsable de la langue, en rapport permanent avec la réalité quotidienne, au concept de « parler vrai ». Il rappelle ainsi le rapport existant entre la pratique langagière, le monde référentiel, le concept de vérité et l'honorabilité éthique des sujets qui n'ont pas cessé d'être révisés par les spécialistes depuis l'Antiquité.¹⁴ Il y a dans le projet une considération sociale du langage, en même temps qu'un plaidoyer pour la langue comme élément de cohésion, de conformation de sociétés, de renforcement des liens qui rendent possible un réseau de relations humaines où toute personne peut se reconnaître comme individu appartenant à une communauté. Si le parler faux isole, le récit facilite l'intégration dans la mesure où les membres d'une communauté peuvent s'identifier avec les expériences racontées par d'autres membres de leur propre communauté.

Il y a là un discours de l'espoir, qui se veut médiateur et qui se légitime à travers une stratégie discursive où participent les auteur.e.s, les textes, les sentiments partagés des lecteurs et lectrices, la communion idéologique et les voies éditoriales utilisées. Institutions et pairs y jouent aussi leur rôle dans ce projet qui cherche à mettre sur pied une identité collective, qui se veut en quelque sorte un discours constituant¹⁵, et qui renvoie à une scénographie prophétique : un peuple perdu, sans espoir, déboussolé, accablé par un malaise général et une figure prophétique consacrée qui indique le chemin à suivre.

Bibliographie

AMOSSY, Ruth (1999). « L'ethos au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique, sociologie des champs », in Ruth Amossy (dir). *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lausanne : Delachaux et Niestlé.

ANGENOT, Marc et ROBIN, Régine (1985). « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », *Sociocriticism*, 1, pp. 53-82.

ARISTOTE (1998). *Rhétorique*, Trad. M. Dufour et A. Wartelle, Belles Lettres, Gallimard.

¹⁴ Préoccupation qui traverse disciplines et époques et dont M. Heidegger J. L. Austin, G. Frege, J. Searle, G. Steiner ou J. Habermas entre autres se sont occupés de nos jours à plusieurs reprises.

¹⁵ « Il y a dans toute société des paroles qui « font autorité » parce qu'elles se réclament d'une forme de transcendance qu'elles n'ont pas d'au-delà. Ces discours « constituants » sont ceux qui donnent sens aux actes de la collectivité » (Maingueneau, 2006 : §17).

- AUDEBRAND, Fabrice, (2014). « 'Raconter la vie' : une initiative éditoriale vivifiante. », *Les Cahiers Dynamiques* n° 61, pp. 16-17.
- BELAND, Daniel (2015). « Book Review de l'ouvrage de Pierre Rosanvallon. *Le Parlement des invisibles* » *Canadian Sociological Association/La Société canadienne de sociologie*, 52/1, pp. 102-104.
- BOURDIEU, Pierre (1980). *Questions de sociologie*. Paris : Minuit, « Documents ».
- BOURDIEU, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Structure et genèse du champ littéraire*. Paris : Seuil.
- CHARAUDEAU, Patrick (1998). « L'argumentation n'est peut-être pas ce que l'on croit », *Le français aujourd'hui*, n°123, p. 1-15.
- DUBOIS, Vincent (2010). *De la « politique littéraire » à la littérature sans politique ? Des relations entre champs littéraire et politique en France*. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00498022>
- ERNAUX, Annie (2003). *L'écriture comme un couteau*. Paris : Éditions Stock.
- ERNAUX, Annie (2014). *Le vrai lieu. Entretien avec Michelle Porte*. Paris : Éditions Gallimard.
- ESPAGNE, Michel et WERNER, Michael (1994). « Avant-propos » in Michel Espagne et Michael Werner (eds). *Philologiques III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale ?* Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, pp.7-11.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (2002). « Système linguistique et ethos communicatif », *Cahiers de praxématique*, 38, pp. 35-57.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (2015). *La langue de la cité. Vivre et penser l'équité culturelle*. Bruxelles : Les impressions nouvelles.
- LA REDACTION, « Qui sommes-nous ? », *La Vie des idées*, 20 août 2007. ISSN : 2105-3030. URL : <http://www.laviedesidees.fr/Qui-sommes-nous.html>
- LANE, Philippe (1992). *La périphérie du texte*. Paris : Nathan.
- LOUIS, Marieke (2015). « La démocratie en travail », *La lettre du Collège de France* [En ligne], 39 | mars 2015, mis en ligne le 01 août 2015, consulté le 06 octobre 2015. URL : <http://lettre-cdf.revues.org/1957>
- MAINGUENEAU, Dominique (1993). *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Dunod.
- MAINGUENEAU, Dominique (2006). « Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire », *CONTEXTES* [En ligne], 1 | 2006, mis en ligne le 15 septembre 2006, consulté le 2 septembre 2015. URL : <http://contextes.revues.org/93> ; DOI : [10.4000/contextes.93](https://doi.org/10.4000/contextes.93)

ROSANVALLON, Pierre (2014). *Le parlement des invisibles*. Coll. « Raconter la vie », Paris : Seuil.

ROSANVALLON, Pierre (2015). *Le bon gouvernement*. Paris : Seuil.

SAINT-JACQUES, Denis et Alain VIALA (1994). « À propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire », *Annales Histoire, Sciences Sociales*, 49, pp. 395-406.

SARTRE, Jean-Paul (1948). *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard.

VIALA, Alain (1988). « Effets de champs, effet des prisme », *Littérature*, n° 70, pp. 64-71.

TRADUCTIONS PORTUGAISES DES *VOYAGES EXTRAORDINAIRES* DE JULES VERNE (1863-1905)

ANA ISABEL MONIZ
Un. de Madère/CEC- FLUL
anamoniz@uma.pt
MARÍA-PILAR TRESACO
Un. de Saragosse/T3AxEL
ptresaco@unizar.es

Résumé : *L'Index Translationum* publié par l'UNESCO classe Jules Verne comme l'un des auteurs le plus populaire au monde et l'un des cinq auteurs le plus traduit. Cette remarque nous invite à présenter ici l'accueil que le Portugal a réservé aux traductions des *Voyages extraordinaires* publiées au XIX^e siècle. Nous avons mené nos recherches dans les fonds de la Bibliothèque Nationale du Portugal (BNP) et dans diverses bibliothèques universitaires. Nous y avons relevé une première liste des romans de Jules Verne publiés au Portugal, le nom des traducteurs, le nombre des éditions, la date de chacune d'entre elles ainsi que la présence ou l'absence d'illustrations.

Mots-clés : Jules Verne, *Voyages extraordinaires*, traduction, Portugal, XIX^e siècle

Abstract : The *Index Translationum*, published by UNESCO, classes Jules Verne as one of the most popular authors in the world and one of the five most translated authors. It is our aim to present here how Verne's *Voyages extraordinaires* published in the nineteenth century were received in Portugal. We have conducted our researches at the collections of the National Library of Portugal (BNP) and in various academic libraries. We have identified an initial list of the novels of Jules Verne published in Portugal, the name of the translators, the number of editions, the date of each of them as well as the presence or absence of illustrations.

Keyword : Jules Verne, *Voyages Extraordinaires*, translation, Portugal, 19th century

(...) Mme Verne attira mon attention sur de grands rayonnages remplis de livres apparemment tout neufs et très peu lus. Ici, observa-t-elle, il y a diverses éditions des livres de M. Verne, en français, allemand, portugais, néerlandais, suédois et russe, y compris une traduction en japonais et en arabe (...)¹.

I. Introduction

Dans sa production littéraire, Jules Verne construit habituellement ses récits de la façon suivante : dans un premier temps, il fixe son attention sur le contexte géographique (souvent exotique), historique et culturel, plongeant ainsi, d'après Régis Tettamanzi (2004), le lecteur à l'intérieur même du paysage. Dans un deuxième temps, l'auteur met en scène ses personnages et noue l'intrigue qu'il va développer tout au long du roman sans pour autant abandonner ses références scientifiques.

Pour décrire le paysage avec plus de précisions, Jules Verne s'inspire des récits des explorateurs. L'utilisation de ces documents donne à ses textes une tournure scientifique que le style de Jules Verne sait doter d'une vie prodigieuse. C'est ainsi que les paysages acquièrent la même intensité que chacun des personnages du roman.

Touche littéraire qui n'empêchera aucun de ses critiques de classer certains récits comme d'authentiques essais scientifiques.

Dans un article publié dans la Revue Annuelle, *Voyages, Explorations, Missions*, (*L'Année Géographique*, 1873), le géographe Vivien de Saint-Martin reconnaît la contribution apportée par Jules Verne à la divulgation scientifique. L'année suivante, dans la section "Mathématiques" de cette même publication, Saint-Martin se réfère à l'étude « *Les méridiens et le calendrier* », de Jules Verne, en la classant également comme essai scientifique (Margot, 2004 : 35).

D'autres auteurs contemporains, tels qu'Émile Zola, Théophile Gautier et Alphonse Daudet, reconnaissent aussi la valeur pédagogique, documentaire et encyclopédique des *Voyages extraordinaires* (Margot, 2004). De plus, la dimension

¹ Entretien entre Marie A. Belloc et Jules Verne paru dans *The Strand Magazine*, vol. IX, en février 1895.

prophétique de l'imaginaire vernien contribue à attirer l'attention du public et à diffuser son œuvre.

Dans ce rapport nous nous proposons d'analyser l'impact de l'œuvre de Jules Verne au Portugal pendant le XIX^e siècle.

Pour ce faire nous avons eu recours aux fonds de la Bibliothèque Nationale du Portugal (BNP), de la Bibliothèque Nationale de France (BNF), de la Bibliothèque Publique de Madère, de la Bibliothèque do Exército, des bibliothèques universitaires portugaises ainsi que des services de documentation de l'Université de Saragosse. Nous incluons la liste des romans que différentes maisons d'édition portugaises ont publiés, celle des traducteurs ainsi que le nombre d'éditions de chaque roman, indice objectif de leur succès.

Le résultat des recherches que nous présentons dans cet article constitue une première approche, un point de départ pour mettre en évidence la présence de Jules Verne dans le Portugal du XIX^e siècle.

II. Les romans

Pour poursuivre le but que nous nous proposons, nous avons commencé par répertorier les traductions des œuvres de Jules Verne au XIX^e siècle. Curieusement, et sauf omission de notre part, toutes les traductions que nous avons trouvées sont antérieures à 1895. A notre connaissance et jusqu'à preuve du contraire, il n'y aurait aucune trace de traductions postérieures à cette date dans les bibliothèques mentionnées.

La grande édition traduite en portugais se trouve à la Bibliothèque Nationale de France sous le titre traduit de *Grande edição popular das Viagens maravilhosas os mundos conhecidos e desconhecidos. Júlio Verne*. La traduction, élaborée par D. Corazzi, « Companhia Nacional Editora », à Lisbonne, inclut la traduction du roman *Mistress Branican* qui venait de paraître en France. Autre particularité : le nom que Hetzel a donné à la collection dans la préface du *Capitaine Hatteras* (postérieurement *Voyages extraordinaires*) est conservé.

Dans le tableau ci-joint nous avons réuni les informations que nous avons pu recueillir jusqu'à maintenant. Signalons que nous avons réussi à trouver la deuxième, la troisième et même la quatrième édition de certaines traductions sans pouvoir accéder aux premières éditions de quelques-unes de ces œuvres.

La première traduction d'un roman de Jules Verne que nous avons catalogué est *Cinq semaines en ballon*, publié en France en 1863, dont la traduction *Cinco semanas*

em balão, viagem através da Africa a paru au Portugal, à Lisbonne, traduite par Francisco Augusto Corrêa Barata, en 1886, chez les éditions David Corazzi. Il faut remarquer qu'il s'agit de la troisième édition, ni la première ni la deuxième édition n'ont pas été encore retrouvées.

Le même phénomène se reproduit pour d'autres traductions de cette époque. C'est le cas des *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* (1864 – 1865), *Aventuras do Capitão Hatteras*, traduit par Henrique de Macedo, en 1886, chez les éditions David Corazzi; là encore, nous n'avons accédé qu'à la troisième édition. Pour *Voyage au centre de la Terre* (1864), *Viagem ao centro da Terra*, nous avons la référence de la deuxième édition publiée à Lisbonne par la maison d'édition Horas Romanticas, avec la date incomplète : « 18... » ; en ce qui concerne la troisième édition, nous avons consulté la traduction publiée en 1886, à Lisbonne, chez l'éditeur David Corazzi, sans référence à la première édition. Même situation pour *De la Terre à la Lune* (1865), *Da terra à lua, viagem directa em 97 horas e 20 minutos*, par Henrique de Macedo, chez la maison d'édition Horas Romanticas, à Lisbonne : nous avons trouvé la troisième édition, éditée en 1878, et la quatrième édition datée de 1886, chez David Corazzi. Encore une fois, aucune référence à la première édition ni, dans le cas de ce livre, à la deuxième édition.

La liste des éditions incomplètes est longue : *Les Enfants du Capitaine Grant* (1865 – 1867), *Os Filhos do Capitão Grant*, troisième édition de la traduction paru en 1886 ; *Vingt mille lieues sous les mers* (1869 – 1870), *Vinte mil léguas submarinas ; O Homem das águas – 1^a parte et O Fundo do Mar – 2^a parte*, deuxième édition parue en 1887 ; *Autour de la Lune* (1869), *À roda da lua*, quatrième édition en 1886 ; *Une Ville flottante* (1870), *Uma cidade fluctuante*, deuxième édition datée de 1887 ; *Aventures de trois Russes et de trois Anglais* (1871 – 1872), *Aventuras de tres Russos e tres Inglezes*, référence à la troisième édition datée de 1886 ; *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (1872 – 1873), *A Volta do mundo em oitenta dias*, avec l'indication de la troisième édition en 1886 et la quatrième édition en 1905, au début du XX^e siècle.

C'est seulement à partir de 1877, avec la traduction du *Pays des fourrures* (1872 – 1873), *O paiz das pelles*, dont l'action se passe au-delà du cercle polaire, dans le grand nord canadien, que nous avons réussi à trouver la première édition d'une traduction. La traduction datée de 1877 a été faite par Marianno Cyrillo de Carvalho et a été éditée à Lisbonne chez « Horas Romanticas » en deux volumes : *O eclipse*, le premier, et *A Ilha errante*, le second.

À partir de cette date, d'autres traductions apparaissent : *Le Chancellor* (1874 – 1875), *A Galera Chancellor* traduite par Marianno Cyrillo de Carvalho, en 1875, pour la

première édition, 1878 pour la deuxième édition et 1888 pour la troisième édition ; *Michel Strogoff* (1876), *Michel Strogoff*, 1877 et 1887, première et seconde édition, respectivement ; *Hector Servadac* (1877), avec le titre en portugais *Heitor Servadac, viagens e aventuras atravez do mundo solar*, en 1878 et en 1888, première et seconde édition ; *Un Capitaine de quinze ans* (1878), *Um heroe de quinze annos*, 1878 et 1888. La liste est longue, comme le montre le tableau ci-joint.

Cependant, notre liste s'arrête en 1895 avec *Le Château des Carpathes* publié en France en 1892, et traduit en portugais en 1895, sous le titre *O Castelo dos Cárpatos*. Soulignons que le résultat de nos recherches ne va pas au-delà de cette date en ce qui concerne la traduction des œuvres de Jules Verne au Portugal, au XIX^e siècle. Ce fait nous semble curieux puisque, comme nous avons eu l'occasion de le constater, la plupart des traductions des romans de Jules Verne sortaient en librairie très peu de temps après la parution de leur original français, voire la même année.

C'est le cas par exemple d'*Un Capitaine de quinze ans ou Um heroe de quinze annos*, 1878; *Kériban-le-têtu, Kériban-o-cabeçudo*, en 1883; *L'Étoile du Sud, Estrella do Sul*, en 1884; *Mistress Branican, A Mulher do Capitão Branican*, 1891, entre autres. Eventuellement, la traduction arrivait l'année suivante. C'est le cas de *La Maison à vapeur. Voyage à travers l'Inde septentrionale*, publié en 1879 en France ; la traduction, *A Casa a vapor*, est de 1880 ; *L'École des Robinsons* est publié en 1882 et sa traduction, *A Escola dos Robinsons* est datée de 1883 ; les mêmes dates pour *Le Rayon vert* ou *O Raio verde*, entre beaucoup d'autres exemples qui figurent dans le tableau ci-joint.

D'autres traductions, mais en plus petit nombre, paraissent quatre ans après la publication de l'original : c'est le cas de *Un billet de loterie, O Bilhete de loteria, Robur-le-Conquérant, Robur-o-conquistador*, tous deux publiés en 1886, et dont les premières éditions des respectives traductions ne sont publiés que quatre ans plus tard, en 1890. D'autres traductions surgissent deux ou trois ans après la publication du livre en France : paru en 1887, *Le Chemin de France, ou O Caminho da França*, arrive au Portugal en 1890 ; de même pour *Deux ans de vacances* publié en 1888 et dont la traduction *Dois annos de ferias* est de 1890.

III. Les traducteurs

Contrairement à ce qui se passe dans les autres pays, les traducteurs portugais sont très nombreux.

Après Mariano Cyrillo de Carvalho, professeur, journaliste et politique (1836-1905), qui est considéré comme le premier traducteur des œuvres de Jules Verne en

langue portugaise, nous nous contenterons de nommer ici à Francisco Augusto Corrêa Barata, Henrique de Macedo, A. M. da Cunha e Sá, Gaspar Gomes de Avellar, Francisco Gomes Moniz, Pedro Guilherme dos Santos Diniz, Xavier da Cunha, Pedro Vidoeira, Manuel Maria de Mendonça Balsemão, Assis de Carvalho, Pompeu Garrido, V. Almeida d'Eça, Urbano de Castro, Christovam Ayres, João Maria Jalles, J. Fernandes Costa, Augusto Fuschini, Lino d'Assumpção, Silva Pinto, Salomão Saraga, Pedro Vidoire, Henrique Lopes de Mendonça, Higino Mendonça, Napoleão Toscano, Annibal d'Azevedo. Tous ces traducteurs feront l'objet d'une prochaine recherche.

Leurs traductions ont été réunies dans *Grande edição popular das Viagens maravilhosas aos mundos conhecidos e desconhecidos*.

IV. Les maisons d'éditions

En ce qui concerne la publication des traductions des œuvres de Jules Verne au XIX^e nous avons trouvé trois maisons d'édition : Horas Romanticas, David Corazzi et Companhia Nacional Editora.

Dans la Bibliothèque Nationale du Portugal, nous avons répertorié deux maisons d'édition distinctes surtout pour les traductions publiées pendant les années 80 et 90 : Horas Romanticas et David Corazzi. C'est le cas de la première édition de la traduction d'*A escola dos Robinsons*, parue à Lisbonne en 1883 publiée par l'éditeur « Horas Romanticas » ; en 1889, la deuxième édition de ce même roman d'aventures est assurée par l'éditeur David Corazzi.

Cependant, nous avons constaté que certaines publications portent les noms des deux éditeurs. Par exemple, la troisième édition de *Da terra à lua, viagem directa em 97 horas e 20 minutos*, parue en 1878, présente dans la fiche technique du livre l'indication « Empresa Horas Romanticas (D. Corazzi) », cette fois entre parenthèses ; de même pour *Le Rayon vert/O raio verde : dez horas de caçada*, dont la traduction date de 1883. À ce moment de notre recherche, nous estimons qu'il s'agit de la même maison d'édition.

À partir de 1890, une troisième maison d'édition apparaît : Companhia Nacional Editora, qui a édité, par exemple, *O Bilhete de loteria*, en 1890. Soulignons que la première édition a été publiée par « Horas Romanticas » en 1886. D'après nos recherches, nous avons pu remarquer que la « Companhia Nacional Editora » a été le successeur de D. Corazzi, à partir de 1890.

Il convient de continuer les recherches pour savoir s'il y a eu fusion entre les deux éditeurs mentionnés plus haut, si l'un a repris le fonds de commerce de l'autre. Nous

essayerons également d'établir s'il y a eu des contrats entre Hetzel, l'éditeur à succès des *Voyages extraordinaires*, et les maisons d'édition portugaises.

Cette première approche à la traduction des *Voyages extraordinaires* est le point de départ de futures recherches bien plus approfondies. Ce débarquement initial dans la production vernienne nous a permis de constater que le travail qui nous reste à faire est immense et que l'importance de la traduction des romans verniens fournira de nombreux renseignements sur l'acceptation et le succès que Jules Verne a eu au Portugal au XIX^e siècle.

Bibliographie

DEHS, Volker (2012). « Compléments bibliographiques à propos de quelques publications de "Jules" et Michel Verne », *Bulletin de la Société Jules Verne*, n° 181, pp. 26-32.

GOUREVITCH, J.-P. (2005). *Hetzel. Le bon génie des livres*. Paris : Éditions du Rocher/Le Serpent à Plumes.

MARGOT, Jean-Michel (2004). *Jules Verne en son Temps. Vu par ses contemporains francophones (1863-1905)*. Cahier Jules Verne, II. Amiens : Encrage.

PAUMIER, J.-Y. (2008). *Jules Verne. Voyageur Extraordinaire. À la découverte des mondes connus et inconnus*. Paris : Editions Glénat. La Société de Géographie.

VERNE, Júlio (1886-1892). *Grande edição popular das Viagens maravilhosas aos mundos conhecidos e desconhecidos*, tradução de D. Corazzi. Lisboa : Companhia Nacional Editora.

TETTAMANZI, R. (2004). *Les écrivains français et le Brésil. La construction d'un imaginaire de La Jangada à Tristes Tropiques*. Paris : Recherches Amériques Latines, L'Harmattan.

Publication	<i>Voyages extraordinaires</i>	Traducteur	N° ed.	Date P.	Nombre d'édition
1863	<i>Cinq semaines en ballon</i> <i>Cinco semanas en balão, viagem através da Africa</i>	Francisco Augusto Corrêa Barata	1 2 3	1886	Lisboa:David Corazzi
1864 - 1865	<i>Voyages et aventures du capitaine Hatteras</i> <i>Aventuras do Capiatão Hatteras</i>	Henrique de Macedo	1 3	1886	Lisboa:David Corazzi
1864	<i>Voyage au centre de la Terre</i> <i>Viagem ao centro da Terra</i>	Mariano Cyrillo de Carvalho	1 2 3	18-- 1886	Lisboa: Horas Romanticas Lisboa:David Corazzi
1865	<i>De la Terre à la Lune</i> <i>Da terra á lua, viagem directa em 97 horas e 20 minutos.</i>	Henrique de Macedo Henrique de Macedo	1 2 3 4 /5?	1878 1886	Lisboa: Horas Romanticas Lisboa:David Corazzi
1865 - 1867	<i>Les Enfants du Capitaine Grant</i> <i>Os Filhos do Capitão Grant</i>	A. M. da Cunha e Sá	1 2 3	1886	Lisboa: David Corazzi
1869 - 1870	<i>Vingt mille lieues sous les mers</i>				

	<i>Vinte mil leguas submarinas</i> (1ª p) <i>O Homem das aguas.</i> <i>O Fundo do mar</i> (2ªp).	Gaspar Gomes de Avellar Francisco Gomes Moniz	1 2	1887	Lisboa: David Corazzi
1869	<i>Autour de la Lune</i> <i>Á roda da lua</i>	Henrique de Macedo Henrique de Macedo	1 2 3 4 5	1886 1904	Lisboa: David Corazzi Lisboa: A Editora
1870	<i>Une Ville flottante</i> <i>Uma cidade fluctuante</i>	Pedro Guilherme dos Santos Diniz,..	1 2	1887	Lisboa: David Corazzi
1871 - 1872	<i>Aventures de trois Russes et de trois Anglais</i> <i>Aventuras de tres Russos e tres Inglezes</i>	Mariano Cyrillo de Carvalho	1 2 3 -	1886	Lisboa: David Corazzi
1872 - 1873	<i>Le Tour du monde en quatre-vingts jours</i> <i>A Volta do mundo em oitenta dias</i>	A. M. da Cunha e Sá. A. M. da Cunha e Sá.	1 ? 3	18-- 1886	Lisboa: Horas Romanticas Lisboa: David Corazzi

				1900?	A. Editora
1872 - 1873	<i>Le Pays des fourrures</i> <i>O Paiz das pelles</i>	Mariano Cyrillo de Carvalho. Mariano Cyrillo de Carvalho.	1 2	1877 1887	Lisboa: Horas Romanticas Lisboa: David Corazzi
1874 - 1875	<i>L'Île mystérieuse</i> <i>A Ilha misteriosa</i>	Henrique de Macedo	2	1887	Lisboa: David Corazzi
1874 - 1875	<i>Le Chancellor</i> <i>A Galera "Chancellor"</i> <i>A Galera "Chancellor"+Martim Paz</i>	Marianno Cyrillo de Carvalho Marianno Cyrillo de Carvalho Marianno Cyrillo de Carvalho,...	1 ? 3	1875 1878 1888	Lisboa: Horas Romanticas Lisboa: Horas Romanticas Lisboa: David Corazzi
1876	<i>Michel Strogoff</i> <i>Miguel Strogoff</i>	Pedro Videira. Pedro Videira.	1 2	1877 1887	Lisboa: Horas Romanticas Lisboa: David Corazzi
1877	<i>Hector Servadac</i> <i>Heitor Servadac, viagens e aventuras atravez do mundo solar</i>	Xavier da Cunha Xavier da Cunha	1 2	1878 1888	Lisboa: Horas Romanticas Lisboa: David Corazzi
1877	<i>Les Indes noires</i> <i>As Indias negras</i>	Pedro Videira Pedro Videira	1? 2	1877 1887	Lisboa: Horas Romanticas Lisboa: David Corazzi

x

		Pedro Videira		1900	AMADORA
1878	<i>Un Capitaine de quinze ans</i> <i>Um heroe de quinze annos</i>				
		Pedro Guilherme dos Santos Diniz.	1	1878	Lisboa: Horas Romanticas
		Pedro Guilherme dos Santos Diniz.	2	1888	Lisboa: David Corazzi
1879	<i>Les Cinq Cents Millions de la Bégum</i> <i>Os Quinhentos milhões da Begun</i>				
		A. M. da Cunha e Sá.	2	1888	Lisboa: David Corazzi
1879	<i>Les Tribulations d'un Chinois en Chine</i> <i>Atribulações de um Chinez na China</i>				
			1		
		Manuel Maria de Mendonça Balsemão.	2	1888	Lisboa: David Corazzi
1879 -1880	<i>La Maison à vapeur. Voyage à travers l'Inde septentrionale</i> <i>A casa a vapor</i>				
		A. M. da Cunha e Sá.	1	1880	Lisboa: Horas Romanticas
		A. M. da Cunha e Sá.	2	1888	Lisboa: David Corazzi
1881	<i>La Jangada</i> <i>A "Jangada"</i>				
			1		
		Pompeu Garrido.	2	1888	Lisboa: David Corazzi
			3		
			4	1900	Lisboa: David Corazzi
1882	<i>L'École des Robinsons</i> <i>A Escola dos Robinsons</i>				
		Assis de Carvalho.	1	1880	Lisboa: Horas Romanticas
		Assis de Carvalho.	2	1889	Lisboa: David Corazzi

1882	<i>Le Rayon vert</i> <i>O Raio verde</i>	Mendonça Balsemão.	1 2	1889	Lisboa: David Corazzi
1883	<i>Kériban-le-têtu</i> <i>Kériban-o-cabeçudo</i>	Urbano de Castro.	1 2	1889	Lisboa: David Corazzi
1884	<i>L'Étoile du Sud</i> <i>Estrella do Sul</i>	V. Almeida d'Eça V. Almeida d'Eça	1 2	1889 1889	Lisboa: Horas Romanticas Lisboa: David Corazzi
1884	<i>L'Archipel en feu</i> <i>Os Piratas do archipelago</i>	João Maria Jalles João Maria Jalles	1 2	1885 1889	Lisboa: Horas Romanticas Lisboa: David Corazzi
1885	<i>Mathias Sandorf</i> <i>Mathias Sandorf</i>		1 2	1885 1890	Lisboa: Horas Romanticas Lisboa: David Corazzi
1886	<i>Un billet de loterie</i> <i>O Bilhete de loteria n° 9672</i>	Christovam Ayres Christovam Ayres	1 2	1886 1890	Lisboa: Horas Romanticas Lisb: Comp. Nacional Editora
1886	<i>Robur-le-Conquérant</i> <i>Robur-o-conquistador</i>	Christovam Ayres	1	1890	Lisboa: David Corazzi

1887	<i>Nord contre Sud</i> <i>Norte contra Sul</i>		Almeida d'Eça	1	1890	Lisboa: David Corazzi
1887	<i>Le Chemin de France</i> <i>O Caminho da França.</i>		Christovam Ayres	1	1890	Lisboa: David Corazzi
1888	<i>Deux ans de vacances</i> <i>Dois annos de ferias</i>		J. Fernandes Costa	1	1890	Lisboa: David Corazzi
1889	<i>Famille-sans-nom</i> <i>Familia-sem-nome</i>		Lino d'Assumpção	1	1890	Lisboa: David Corazzi
1889	<i>Sans dessus dessous</i> <i>Fóra dos eixos</i>		Augusto Fuschini.	1	1890	Lisboa: David Corazzi
1890	<i>César Cascabel</i> <i>Cesar Cascabel</i>	1 ^a parte 2 ^a parte	Salomão Saraga Lino d'Assumpção		1890 1891	Lisb: Comp. Nacional Editora Lisboa: David Corazzi
1891	<i>Mistress Branican</i> <i>A Mulher do Capitão Branican</i>		Silva Pinto	1	1891-92	Lisboa: David Corazzi
1892	<i>Le Château des Carpathes</i> <i>O castello dos Carphatos</i>		Pinheiro Chagas	1 2	1904	Lisb: A Editora

1892	<i>Claudius Bombarnac</i> <i>A carteira do Repórter</i>	Pedro Vidoire	x	3	1886	Lisboa: David Corazzi
1893	<i>P'tit-bonhomme</i>					
1894	<i>Mirifiques aventures de Maître Antifer</i> <i>L'Île à hélice- A ilha de helice</i>	Henrique Lopes de Mendonça	x	1	1898-99	Lisb: Comp. Nacional Editora
1896	<i>Face au drapeau</i> <i>Em frente a bandeira</i>	Manuel de Macedo	x	1	1898	Lisb: Comp. Nacional Editora
1896	<i>Clovis Dardentor</i> <i>Clovis Dardentor</i>	Higino Mendoça	x	1	1899	Lisb: Comp. Nacional Editora
1897	<i>Le Sphinx des glaces</i> <i>A esphinge dos gelos</i>	Napoleão Toscano	x	1	1899	Lisb: Comp. Nacional Editora
		Napoleão Toscano	x	2	1903	Lisb: A Editora
1898	<i>Le Superbe Orénoque</i> <i>O soberbo Orenoco Annibal d'Azevedo.....</i>				1903	Lisb: A Editora
1899	<i>Le Testament d'un excentrique</i>					
1900	<i>Seconde patrie</i>					
1901	<i>Le Village aérien</i>					
1901	<i>Les Histoires de Jean-Marie Cabidoulin</i>					

1902	<i>Les Frères Kip</i>					
1903	<i>Bourses de voyage</i>					
1904	<i>Un drame en Livonie</i>					
1904	<i>Maître du monde</i>					
1905	<i>L'Invasion de la mer</i>					

LA TRADUCTION, INSTRUMENT DE LÉGITIMITÉ LITTÉRAIRE

Le soutien de l'État français à la traduction au Portugal

DOMINIQUE FARIA
Un. des Açores/CEC-Lisboa
dominique.ar.faria@uac.pt

Résumé : La traduction joue un rôle essentiel dans l'accroissement du capital symbolique des littératures nationales. Dans cet article, je me questionne sur les mesures adoptées par l'État français dans le soutien à la traduction, à travers les programmes comme celui du CNL, notamment au Portugal. Cette intervention étatique a d'importantes conséquences dans la promotion d'une littérature de qualité, peu commerciale, qui autrement risque d'être méconnue à l'étranger.

Mots-clés : traduction, légitimité, littérature française, Portugal, roman français contemporain

Abstract : Translation plays a crucial role in increasing the legitimacy of national literatures. In this paper I underline the role played by the French State in sustaining translation, through programs such as that of CNL, namely in Portugal. Such governmental measures have important consequences on the promotion of quality literature which, because it is not very commercial, tends to be less known abroad.

Keywords : translation, legitimacy, French literature, Portugal, French contemporary novel

La consécration d'un auteur ou la légitimité d'une littérature nationale aux yeux d'autres cultures ne résultent pas seulement de la qualité des textes, des prix littéraires, ou de la tradition culturelle du pays d'origine et son prestige à l'étranger. D'autres facteurs y contribuent, comme la traduction, un agent silencieux dont l'important rôle dans cette dynamique est souvent négligé. À une échelle globale, « les cultures littéraires nationales gagnent du prestige lorsqu'elles sont représentées dans d'autres environnements culturels par leurs auteurs » (Kurschus, 2013 : 291)¹. Et elles le sont essentiellement par la traduction.

Un des atouts majeurs de la théorie des polysystèmes, établie par Itamar Even-Zohar (2000), est de souligner le rôle que joue la traduction dans la constitution des systèmes littéraires nationaux, notamment dans la formation d'un canon de la littérature traduite à l'intérieur du champ littéraire de chaque pays. Toute culture construit sa propre image des différentes littératures étrangères et cette perception dépend presque exclusivement des ouvrages qui sont traduits dans la langue nationale correspondante. Ce canon littéraire peut d'ailleurs ne pas coïncider avec celui qui prévaut dans le contexte d'origine où des textes n'ayant pas subi de traduction dans la plupart des langues nationales (donc peu connus à l'étranger) peuvent prendre une place centrale dans le polysystème littéraire national.

Qui plus est, même lorsque les textes sont traduits, ils sont lus en dehors de leur contexte d'origine, ce qui ne saurait être sans conséquences :

Le fait que les textes circulent sans leur contexte, qu'ils n'emportent pas avec eux le champ de production (...) dont ils sont le produit et que les récepteurs, étant eux-mêmes insérés dans un champ de production différent, les réinterprètent en fonction de la structure du champ de réception, est générateur de formidables malentendus. (Bourdieu, 2002 : 4)

Ainsi, non seulement les ouvrages qui constituent un canon littéraire national peuvent différer de ceux qui le composent à l'étranger, mais aussi le lieu que l'on attribue à tel ou tel ouvrage à l'intérieur du canon, ainsi que les interprétations qu'on en fait, peuvent ne pas coïncider avec ceux qui prévalent au sein de la culture qui reçoit la traduction.

Lorsqu'on réfléchit sur la traduction en tant qu'instrument de légitimité et de consécration, il est donc important de s'interroger sur les inclusions et les omissions (les textes traduits et ceux qui ne l'ont pas été), sur les responsables de cette sélection, ainsi

¹ Je traduis.

que sur la place attribuée aux textes dans le polysystème littéraire d'arrivée (par comparaison avec celui dont ils jouissent dans le contexte d'origine).

Pour ce qui est des intervenants dans le processus de sélection des textes, les plus évidents sont les maisons d'édition et les traducteurs eux-mêmes. Dans cet article, je m'intéresserai à un autre genre d'entité, que l'on pourrait inclure dans la catégorie du patronage, dont André Lefevre (Lefevre, 1992 : 15-17) souligne l'important rôle dans la détermination des flux de traduction. Je m'arrêterai plus spécifiquement sur le rôle de l'État français dans la diffusion de la littérature nationale à l'étranger par les stratégies actuelles de promotion du livre, particulièrement celles portant sur la traduction.

Si on envisage, à la suite de Pierre Bourdieu (1992 : 235-236), le champ littéraire comme possédant toujours un pôle de grande production, déterminé par la logique du profit commercial et un pôle de production restreint, une littérature à faible tirage, mais à fort degré de consécration, on comprend que ce genre d'initiatives de la part d'organismes étatiques permet de contrecarrer les pressions des logiques marchandes et de favoriser la traduction des textes appartenant au pôle de production restreinte.

Sans ce soutien de l'État, cette littérature restera probablement méconnue dans d'autres pays. Pour illustrer ceci, dans la seconde partie de cet article, je m'interrogerai très brièvement sur la réception du roman français de l'extrême contemporain au Portugal. Je partirai d'un groupe d'onze auteurs envisagés comme produisant une littérature réputée de qualité en France pour vérifier si leurs romans sont traduits au Portugal. Cet exemple permettra de lever un peu le voile sur les différences entre le canon du roman français contemporain tel qu'il est conçu dans ces deux pays.

Le soutien du CNL à la traduction de la littérature française au Portugal

De nos jours, les mécènes ne sont plus les rois et les membres de l'aristocratie auxquels on dédie la première édition d'un ouvrage, s'efforçant de leur plaire. Les États nationaux sont les nouveaux mécènes, qui s'impliquent dans la promotion de leur littérature à l'étranger. En France, deux organismes sont plus directement chargés de cette tâche, le Centre National du Livre et le Ministère des Affaires Étrangères, à travers les ambassades. Selon Xavier Darcos, cet intérêt de la diplomatie culturelle française s'explique notamment par le fait qu'avec la littérature circulent aussi la langue, les idées et l'imaginaire français (Darcos, 2011 : 12), mais aussi parce que « l'industrie du livre représente le deuxième poste d'exportation de la France dans le domaine des biens culturels ; près d'un quart du chiffre d'affaires de l'édition française est issu de l'exportation et de la cession de droits à l'international » (*idem* : 13) Comme le soutient

Lefevre (2003 : 2), la traduction est question « d'autorité et de légitimité », plutôt que de dictionnaires. L'action concertée de l'État français obéit à des critères économiques aussi bien que politiques.

Le Ministère des Affaires Étrangères qui, selon Danièle Sapiro (2010 : 217) a longtemps « privilégié la politique de la protection de la langue française (...) au détriment de la traduction vers d'autres langues », a mis en place à travers les ambassades et les instituts français, des Programmes d'Aide à la Publication depuis 20 ans. Selon le texte d'introduction sur le site de l'Institut Français, cette mesure a « permis de contribuer à la traduction de près de 20 000 titres d'auteurs français dans 80 pays. Ce soutien à l'écrit est l'un des outils majeurs dans le développement de l'influence de la littérature et de la pensée françaises à travers le monde. »² N'ayant pas pu trouver de bilan récent des aides à la traduction de la part de ces institutions, je m'occuperai plus en détail du soutien accordé à la traduction par le Centre National du Livre (CNL), un établissement du Ministère de la Culture et de la Communication.

Le CNL met en place, chaque année, un programme d'Aides à la Traduction. Selon le *Bilan des aides 2014*, le plus récent publié à ce jour, cette année-là un total de 865 679 euros d'aides a été accordé à la traduction d'ouvrages français à l'étranger. La modalité la plus importante de ce soutien consiste dans des subventions qui couvrent entre 30% et 60% des frais de traduction, suite à une évaluation des dossiers déposés par les éditeurs étrangers auprès de cet organisme. En 2014, le CNL a attribué des aides à la traduction de 284 ouvrages français à l'étranger, dans 36 pays différents au montant de près de 600 000 euros, des chiffres qui montrent bien l'investissement de l'État français dans ce secteur de la diplomatie française.

Pour ce qui est du processus de sélection des ouvrages à traduire, les critères adoptés par le CNL sont publiés sur son site :

- La qualité et l'originalité de l'ouvrage d'origine ;
- L'intérêt de sa traduction ;
- La cohérence par rapport à la politique éditoriale et au catalogue de l'éditeur ;
- La qualité de l'échantillon de traduction fourni ;
- La compétence du traducteur ;
- Les difficultés particulières de la traduction ;
- Les risques commerciaux pris par l'éditeur et la viabilité économique du projet ;

² Voir <URL : <http://www.institutfrancais.com/fr/actualit%C3%A9s/programmes-daide-la-publication>>

Le contexte du pays dans lequel le demandeur exerce son activité³.

Certains de ces critères, si on les applique à la littérature, semblent suggérer que le CNL privilégie le soutien à la traduction de textes appartenant au pôle de production restreint : on privilégie les ouvrages dont la traduction pose de difficultés particulières et les projets représentant un plus grand risque commercial pour l'éditeur. Dans l'ensemble, ces critères sont néanmoins assez vagues. Le dernier, par exemple, montre qu'il y a des préférences par rapport aux pays cible sans fournir de critères plus spécifiques⁴.

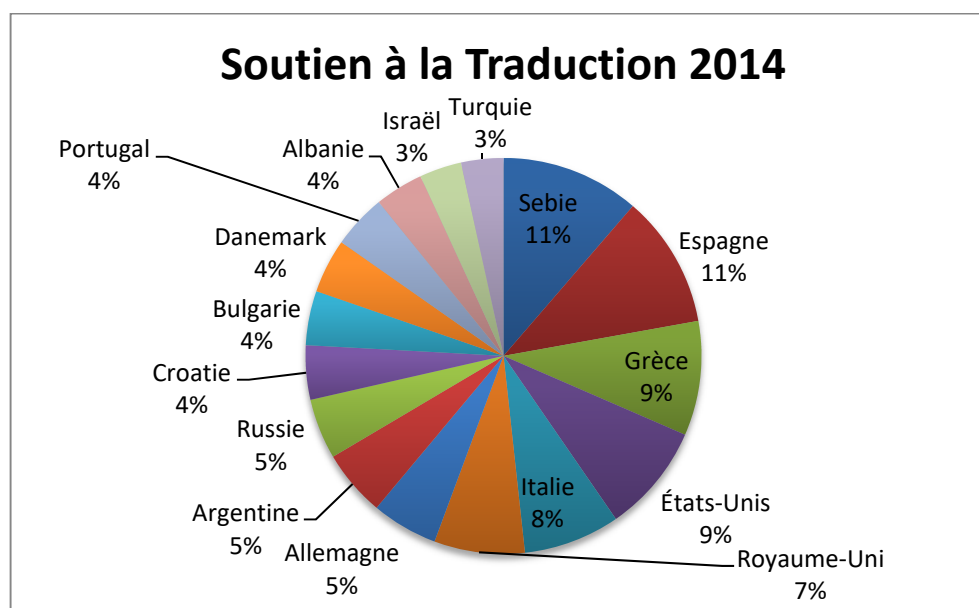
En analysant les listes publiées par le CNL, on s'aperçoit que les pays auxquels a été attribué le plus grand nombre d'aides – mon critère est le nombre d'ouvrages traduits (littéraires ou appartenant aux sciences humaines et sociales) et pas le montant – sont la Serbie (23 ouvrages), l'Espagne (22 ouvrages), la Grèce (19 ouvrages), les États-Unis (18 ouvrages), l'Italie (16 ouvrages) et le Royaume-Uni (15 ouvrages). Dans cette première liste, les pays anglophones sont un choix évident, de par l'importance de la langue anglaise dans le monde globalisé⁵, l'Espagne et l'Italie aussi, car ce sont des pays voisins. Les raisons des choix de la Serbie et de la Grèce sont moins évidentes et se doivent sûrement à un plan stratégique du CNL. Suivent l'Allemagne et l'Argentine (11 ouvrages), la Russie (10 ouvrages), la Croatie, la Bulgarie, le Danemark et le Portugal (9 ouvrages), l'Albanie (8 ouvrages), Israël et la Turquie (7 ouvrages). Dans les autres vingt pays le CNL a soutenu la traduction de moins de cinq textes par pays. On remarque tout de suite que le Portugal est, de ces seize pays, celui qui a le moins profité des soutiens à la traduction, surtout si on établit une comparaison avec des pays voisins, comme l'Espagne et l'Italie. Nous n'avons évidemment pas les moyens de savoir si cela relève d'une stratégie du CNL ou d'un manque d'intérêt de la part des éditeurs portugais, qui doivent déposer des dossiers pour recevoir l'aide. Ce qui est sûr, c'est que cette distribution asymétrique des fonds a des conséquences sur la quantité et la qualité des traductions d'ouvrages français dans les différents pays. Le graphique ci-dessus rend ceci plus visible : la plupart des aides ont été accordées à cinq pays sur un total de 36.

³ Voir : <URL :

http://www.centrenationaldulivre.fr/fr/editeur/aide_a_la_traduction/aide_pour_la_traduction_d_ouvrages_francais_en_langues_etrangeres/>

⁴ Les préférences changent d'une année à l'autre, selon les priorités établies en accord avec les spécificités des relations diplomatiques entre la France et d'autres pays. En 2014, par exemple, la célébration des 50 ans de relations diplomatiques entre la France et la Chine expliquent l'accord d'un plus grand soutien à la traduction dans ce pays.

⁵ Où être traduit en anglais implique également une possibilité d'être traduit dans des langues plus exotiques, par le biais de la traduction indirecte.



Pour ce qui est des projets retenus pour le Portugal, ils ont été déposés par de petites (et souvent jeunes) maisons d'édition, qui s'adressent à un public spécialisé : Orfeu Negro, créée en 2007, a reçu une aide pour la traduction de trois ouvrages, *Antigona*, qui date de 1979, pour deux ouvrages, *Texto & Grafia*, de 2008, pour 2 ouvrages et *Terra Ocre*, créée en 1997, pour un ouvrage. Seule *Edições 70*, qui a traduit un seul livre avec le soutien du CNL, est une maison d'édition établie et possédant un grand nombre de livres dans son catalogue. Le montant total investi au Portugal est de 26 125 euros, ce qui correspond à 4% de l'investissement total et s'est matérialisé dans la traduction de ces neuf ouvrages :

Marie-José Mondzain, *Homo spectator*

Henri Behar, *Dada : histoire d'une subversion*

François Truffaut, *Les films de ma vie*

Jean-Luc Nancy, *L'adoration : déconstruction du christianisme II*

Pierre-Noël Giraud, *La mondialisation, émergences et fragmentations*

Pierre Bourdieu, *Sur l'Etat. Cours au Collège de France, 1989-1992*

Michel Pastoureau, *Noir : histoire d'une couleur*

Claude Quétel, *Histoire de la folie, de l'Antiquité à nos jours*

Jean Meckert, *Les coups*

Un seul de ces textes est fictionnel, le premier roman de l'auteur de romans noirs Jean Mackert. Les autres sont écrits par des philosophes, des historiens, des sociologues, un économiste, un cinéaste, un historien de la littérature. Le soutien du CNL à la traduction au Portugal a donc porté essentiellement sur le domaine des sciences humaines et sociales⁶. Si on compare ces résultats avec ceux des aides attribuées en 2013 et en 2012, on s'aperçoit qu'il s'agit d'une constante. Ainsi, en 2013, huit projets ont obtenu le soutien du CNL, dont 3 sont des romans⁷. En 2012, la traduction de 7 ouvrages a été soutenue, dont un seul est un roman⁸. Dans la liste des maisons d'édition portugaises ayant reçu cette aide en 2012 et 2013, nous retrouvons aussi des constantes. Orféu Negro, Texto & Grafia et Antígona réapparaissent, côte à côte avec d'autres petites maisons d'éditions : Terreiro do Paço Editores, Santillana Editores et KKYM. Une seule grande maison d'édition surgit sur ces listes, Relógio d'Água. Que ceci se doive à un choix politique de la France ou aux initiatives des maisons d'éditions portugaises, le fait est qu'il n'y a pas depuis 2012 d'aide soutenue à la traduction de littérature française au Portugal de la part du CNL.

Quel canon pour le roman français de l'extrême contemporain au Portugal ?

Pour exemplifier et compléter la réflexion menée jusqu'ici sur le rôle de la traduction dans la formation des canons littéraires et l'accroissement du capital symbolique d'une culture, je me questionnerai sur la traduction au Portugal des ouvrages de onze romanciers contemporains qui publient chez Minuit (bien que souvent pas en exclusivité) et dont la qualité est reconnue en France. Le choix des Éditions de Minuit s'est imposé dû à sa réputation de publier une littérature de qualité, d'avant-garde

⁶ Le CNL attribue également des bourses destinées aux traducteurs étrangers, qui ont déjà un contrat avec un éditeur, pour des séjours en France, destinés à permettre de mener un projet de traduction sur place. En 2014, 89 traducteurs ont reçu cette bourse, au montant de 272 000 euros. Si on analyse les listes fournies par le CNL, on s'aperçoit que les provenances des traducteurs couvrent 31 pays différents, ceux qui ont le plus bénéficié de cette aide étant : la Chine (avec 15 traducteurs), le Vietnam (12), la Roumanie et la Turquie (7), la Pologne et la Géorgie (5), la Croatie (3), la Rép. Tchèque, l'Arménie, l'Argentine, l'Iran, la Slovénie, la Serbie, l'Ukraine, la Lituanie (2). Pour les autres pays, un seul traducteur a reçu cette subvention. Aucun traducteur du Portugal n'a joui de ces bourses.

⁷ Joël Dicker, *La vérité sur l'affaire Harry Quebert* (roman) ; Jean-Baptiste Duroselle, *Histoire des relations internationales, 1919 à 1945* ; Jean-Baptiste Duroselle, *Histoire des relations internationales, de 1945 à nos jours* ; Jacques Ellul, *Propagandes* ; Jérôme Ferrari, *Le sermon sur la chute de Rome* (roman) ; Michel Houellebecq, *Les particules élémentaires* (roman) ; Jacques Rancière, *La fable cinématographique* ; Jacques Rancière, *Bela TARR*.

⁸ Cathy Bernheim, *Mary Shelley - La jeune fille et le monstre* ; Pierre Bourdieu, *La domination masculine* ; Christian Delacampagne, *Histoire de l'esclavage* ; Georges Didihuberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet* ; Eric Dufour, *Le cinéma de science-fiction* ; Jean Malaquais, *Les Javanais* (roman) ; Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma*.

(Simonin, 1994 : 471), s'adressant à un public intellectuel (Bourdieu, 1992: 239-240), appartenant donc au pôle de production restreinte dont on parlait dans l'introduction à cet article.

De ces onze auteurs, cinq n'ont aucun roman traduit au Portugal (voir tableau 1). Ce sont pourtant des noms assez connus en France, des auteurs ayant tous publiés plus d'une dizaine de romans chacun : Eric Chevillard, Yves Ravey, Christian Oster, Éric Laurent, Patrick Deville.

Tableau 1 : Auteurs n'ayant aucun roman publié au Portugal

Auteur	Nombre de romans publiés en France	Nombre de romans publiés au Portugal
Eric Chevillard	20	0
Yves Ravey	16	0
Christian Oster	15	0
Éric Laurent	11	0
Patrick Deville	10	0

Des six auteurs ayant des romans publiés au Portugal (voir tableau 2), cinq n'ont qu'un seul ouvrage traduit : Antoine Volodine, Marie Ndiaye, Jean Christian Gailly, Jean-Philippe Toussaint et Marie Redonnet. L'exception en est Jean Echenoz qui a vu cinq de ses seize romans traduits en portugais.

Tableau 2 : Auteurs traduits au Portugal

Auteur	Nombre de romans publiés en France	Nombre de romans publiés au Portugal
Antoine Volodine	18	1
Marie Ndiaye	18	1
Jean Echenoz	16	5
Christian Gailly	14	1
Jean-Philippe Toussaint	13	1
Marie Redonnet	7	1

Les études sur la traduction s'occupent souvent à signaler des écarts du texte traduit par rapport au texte de départ. Ici, ce qui m'intéresse est plutôt les conséquences de la non-traduction. Si on pense que la majorité des lecteurs portugais ne lit pas de textes en français, cette liste montre qu'il y a plusieurs auteurs d'une littérature réputée de qualité qui – malgré le grand nombre d'ouvrages publiés, de prix décernés, de recherche suscitée par leur travail, de traductions dans d'autres langues, dont des langues centrales comme l'anglais – sont méconnus au Portugal.

En revanche, d'autres romanciers français sont systématiquement traduits au Portugal. C'est de cas d'Olivier Rolin, qui publie chez Seuil, et dont les onze romans sont tous traduits, et de Michel Houellebecq, qui a publié 6 romans dont un seul (paru en 2015) n'est pas encore traduit⁹. Ceci voudrait dire que ces auteurs qui publient aux éditions de Minuit, sauf peut-être Jean Echenoz, ne font pas partie du canon du roman français contemporain au Portugal, alors que d'autres romanciers, comme Olivier Rolin et Michel Houellebecq sont plus facilement reconnus par les lecteurs portugais.

Jean Echenoz étant le seul de ces romanciers publiant chez Minuit qui peut être connu des lecteurs portugais, je m'arrêterai brièvement sur quelques aspects de sa traduction au Portugal. En France, il s'est vu décerner de nombreux prix littéraires (notamment le Goncourt), il a intégré depuis longtemps le corpus scolaire. Il s'agit d'un auteur traduit dans une quinzaine de langues. Aux États-Unis, par exemple, des seize livres publiés par Echenoz, treize ont déjà été traduits. Qui plus est, deux traducteurs (renommés) se sont spécialisés dans la traduction de ses textes, Mark Polizzotti et, plus récemment, Linda Coverdale.

Au Portugal, en revanche, seuls 6 ouvrages – dont 5 romans – ont été traduits. Ils l'ont été par six traducteurs différents (Manuela Torres, Manuel Reis, Lurdes Júdice, Armando Silva Carvalho et Virgílio Tenreiro), chez quatre petites maisons d'édition différentes (Terramar, Ambar, Sudoeste, Cavallo de Ferro), plus ou moins méconnues au Portugal. Il n'y a donc pas de projet éditorial autour du travail de cet auteur. Ses textes subissent au Portugal ce que Bourdieu appelle une « opération de marquage », « à travers la maison d'édition, la collection, le traducteur et le préfacier » (Bourdieu, 2002 : 4). Il y a effectivement une différence symbolique et un marquage du texte, lorsque le texte passe des Éditions de Minuit, une des plus prestigieuses maisons d'édition françaises, aux toutes petites maisons d'édition portugaises, qui conditionne la façon dont les textes seront perçus par le lecteur portugais.

⁹ Notons qu'au moins deux romans de cet auteur ont été traduits au Portugal avec le soutien du CNL (*La Carte et le territoire* et *Les Particules élémentaires*).

Comme conséquence de tout ceci, malgré les six ouvrages traduits, Jean Echenoz est très peu connu au Portugal. Pour exemplifier ceci, je cite la première phrase d'un article de l'hebdomadaire portugais *Expresso*, qui affirme, à propos de la parution de la traduction portugaise de *Courir*, en 2011 :

Oubliez le médiatique Michel Houellebecq et croyez-moi : le discret Jean Echenoz, lui il est vraiment un des meilleurs écrivains français de l'actualité. Peu connu parmi nous (malgré quatre livres traduits (...), ce serait une injustice de ne pas s'arrêter sur *courir*, un roman qui réinvente la vie d'Emil Zapotek ¹⁰ (Leonardo, 2011 : s.p.)

Cette affirmation nous intéresse car elle sous-entend que, pour le lecteur portugais, le roman français contemporain c'est Houellebecq, peut-être car il est médiatique et controversé, mais surtout car il est systématiquement traduit en portugais.

Conclusion

La légitimité et la consécration d'un auteur, d'une littérature nationale dépendent de nombreux facteurs, un des plus importants étant la traduction. Dans un monde globalisé, où l'anglais est hégémonique, le programme de soutien à l'extraduction – la traduction du français vers des langues étrangères – mis en place par l'État français, a le pouvoir de contrer les enjeux éditoriaux et les logiques commerciales et de stimuler la traduction de la littérature réputée de qualité, qui autrement aurait moins de chances d'être traduite et donc connue à l'étranger.

L'analyse des aides à la traduction d'ouvrages français au Portugal attribuées par le CNL entre 2012 et 2014 montre que ce soutien couvre essentiellement des livres appartenant au domaine des sciences humaines et sociales, étant rarement attribué à des textes fictionnels. Il n'est donc pas surprenant qu'un grand nombre de romanciers français ne soient pas traduits au Portugal et que le canon du roman français de l'extrême contemporain tel qu'il est conçu dans ce pays soit assez différent de celui qui prévaut en France.

Bibliographie

BOURDIEU, Pierre (1992). *Les Règles de l'art*. Paris : Seuil.

¹⁰ Je traduis.

- BOURDIEU, Pierre (2002). « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 145, décembre 2002, pp. 3-8.
- DARCOS, Xavier (2011). « Au service du livre et de l'écrit. Nouvelles missions de l'Institut français », in Dominique Viart (éd.). *La littérature française du 20^e siècle lue de l'étranger*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (2000). « The position of translated literature within the literary polysystem », in Lawrence Venuti (ed.). *The translation studies reader*. London, New York : Routledge, pp.192-197.
- KURSCHEUS, Stéphanie (2013). *European book cultures. Diversity as a challenge*. Weisbaden : Springer VS.
- LEFEVERE, André (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London, New York : Routledge.
- LEFEVERE, André (2003). « Introduction », in André Lefevere (ed.). *Translation, history, culture*. Londres, New York : Routledge, pp. 1-13.
- LEONARDO, Ana Cristina (2011). « Correr », *Expresso*, 16-04-2011.
- SAPIRO, Gisèle (2010). « Les échanges culturels entre la France et Israël », in Anne Dulphy et al, (dir.). *Les relations culturelles internationales au XX^e siècle : de la diplomatie culturelle à l'acculturation*. Bruxelles : Peter Lang.
- SIMONIN, Anne (1994). *Les Editions de minuit 1942-1955, le devoir d'insoumission*. Paris : IMEC.

LÉGITIMATION DU RÉPERTOIRE THÉÂTRAL FRANÇAIS SUR LA SCÈNE PORTUGAISE

ANA CLARA SANTOS

Un. do Algarve/CET- Un. de Lisboa
avsantos@ualg.pt

Résumé : Mettre en avant la circulation des biens culturels (en l'occurrence, le répertoire théâtral) et leur appropriation à travers les médiations individuelles et collectives entre la France et le Portugal au XIX^e siècle c'est soulever la question de la légitimité au sein des transferts culturels. La traduction théâtrale tend, à cette époque, à sortir de sa sphère dite « marginale » afin de matérialiser le point de contact entre les deux cultures et dessiner les trajectoires de la création artistique nationale pour concrétiser la réforme des pratiques théâtrales et leur rénovation. Du processus d'importation découle l'analyse des différentes attitudes du système littéraire et culturel face à l'Étranger, ainsi que l'évolution de la pratique de la traduction au sein de la construction de l'identité nationale et de l'idée même de reconnaissance et de légitimité de l'Autre.

Mots-clés : légitimation, théâtre portugais, transfert culturel, étranger

Abstract : To bring the circulation of cultural assets (namely, the theatre repertoire) to the front as well as its appropriation through individual and collective mediations between France and Portugal in the nineteenth century implies bringing up the topic of legitimacy within cultural transfers. In those days the translation of theatre tends to escape the so called “marginal” sphere in order to materialize the contact point between the two cultures and to define the trajectories of the national artistic creation – so as to put the reform of theatre practices and their renewal into practice. From the process of importation stem the analysis of different attitudes of the literary and cultural system also confronting the foreigner, as well as the evolution of the practice of translation within the construction of a national identity and of the very idea of recognition and legitimacy of the Other.

Keywords : legitimation, Portuguese theatre, cultural transfer, foreigner

Lorsqu'une approche historique embrasse l'espace européen, elle tend à juxtaposer les diverses perspectives nationales, à se situer au niveau d'une méta-histoire. On pourrait en revanche fort bien concevoir que l'ouverture à l'étranger se situe en deçà du niveau où se constitue l'identité ethnique, que l'historiographie conforte les appartenances multiples du processus historique.

(Espagne, 1995)

Introduction

Au cours de ces dernières décennies, les études comparées et les études culturelles ont développé un certain nombre de concepts au sein de l'approche des relations culturelles sur le plan international. Représentations, images, circulations, trajectoires, médiations, transferts et réseaux, entre autres, ont dicté une nouvelle orientation de la tradition de l'historiographie nationale des littératures et des cultures. L'étude de l'imagologie et des représentations de l'étranger¹ promue par les comparatistes Daniel Henri Pageaux (1989, 2016) et Jean-Marc Moura (1998, 2016) obligent, d'une part, à déplacer le regard et à prendre en compte les fluctuations entre le champ de production (culture de départ) et le champ de réception (culture d'arrivée) et, de l'autre, à intégrer une autre figure dans le processus d'importation, celui du médiateur, véritable passeur entre cultures. Dans ce sens, aborder l'étude de l'altérité culturelle c'est avant tout intégrer les contextes de production de l'objet culturel et y déceler ce que Moura appelle « l'imaginaire social » (Moura, 1998).

Or les études menées dans le domaine du comparatisme des dernières années n'apportent pas une vision d'ensemble des relations profondes qui étayent les « effets de miroir » entre la France et les aires culturelles ibériques. Une approche de ces liens implique avant tout la construction d'une histoire européenne commune dans laquelle le rapprochement des histoires nationales serait complété par les effets, sur le plan international, des transferts culturels. Comme affirme Michel Espagne :

Le terme transfert culturel marque un souci de parler simultanément de plusieurs espaces nationaux, de leurs éléments communs, sans pour autant juxtaposer les considérations sur l'un et l'autre pour les confronter, les comparer ou simplement les cumuler. Il signale le désir de mettre en évidence des formes de métissage souvent négligées au profit de la recherche d'identités, d'une recherche qui vise naturellement à occulter ces mélanges, même lorsque les identités en résultent (Espagne, 1999 : 1).

¹ Voir, à ce propos, le volume publié cette année sur *l'Etranger* dans la collection « Exotopies » chez Le Manuscrit (Santos, Cabral, 2016) auquel les deux spécialistes ont collaboré.

De notre point de vue, si nous associons les enjeux de l'approche de la représentation de l'étranger et ceux de l'approche des transferts culturels et si nous arrivons à les croiser, au sein de l'étude de la circulation internationale, avec les mécanismes définis par Pierre Bourdieu² autour des opérations de « sélection » (« qu'est-ce qu'on traduit ? qu'est-ce qu'on publie ? qui traduit ? qui publie ? »), de « marquage » (« maison d'édition, collection, traducteur, préfacier ») et de « lecture » (Bourdieu, 1989 [2002]) nous aurons réussi à suivre les trajectoires des biens culturels, d'un espace culturel à un autre, et à leur assigner une signification autre conditionnée par le contexte historique et contemporain du champ d'accueil. Cela nous permet alors de parler de délocalisation, de réactualisation, d'assimilation ou de rejet car, comme explique Bourdieu, le sens et la fonction d'une œuvre étrangère sont déterminés au moins autant par le champ d'accueil que par le champ d'origine. Premièrement, parce que le sens et la fonction dans le champ originaire sont souvent complètement ignorés » (Bourdieu, 1989 [2002] : 4).

Il est donc important de s'attacher à la découverte de ces figures médiatiques entre les deux cultures, à ces passeurs de culture, et au rôle qu'ils jouent dans le processus de construction des identités nationales en matière culturelle au contact avec la différence et la nouveauté, c'est-à-dire, avec l'Autre.

1. Structures et enjeux de légitimation

La tradition philosophie et intellectuelle française déployée depuis la Révolution française, symbole de l'esprit des Lumières et de la révolution la plus universelle de la Modernité, est à l'origine de l'élan culturel suscité dans toute l'Europe par la capitale française à l'aube du Romantisme. Il n'en va pas autrement dans le domaine du théâtre. Bien au contraire. Les troupes françaises commencent à s'exporter à l'étranger et à se fixer dans d'autres capitales européennes. Il ne s'agit pas encore du phénomène lié aux tournées qui feront fureur dans la seconde moitié du siècle et qui rempliront les salles de spectacle un peu partout en Europe pour voir les acteurs et actrices françaises à la

² « Le transfert d'un champ national à un autre se fait à travers une série d'opérations sociales : une opération de sélection (qu'est-ce qu'on traduit? qu'est-ce qu'on publie? qui traduit? qui publie?) ; une opération de marquage (d'un produit préalablement « dégriffé ») à travers la maison d'édition, la collection, le traducteur et le préfacier (qui présente l'œuvre en se l'appropriant et en l'annexant à sa propre vision et, en tout cas, à une problématique inscrite dans le champ d'accueil et qui ne fait que très rarement le travail de reconstruction du champ d'origine, d'abord parce que c'est beaucoup trop difficile) ; une opération de lecture enfin, les lecteurs appliquant à l'œuvre des catégories de perception et des problématiques qui sont le produit d'un champ de production différent » (Bourdieu, 1989 [2002] : 4).

renommée internationale. Il s'agit d'un phénomène artistique encore plus important dans l'espace européen auquel la recherche n'a pas accordé jusqu'à maintenant l'attention méritée mais qui constitue, dans le cas portugais, le moteur essentiel de la rénovation de la dramaturgie nationale et des répertoires des salles de spectacle à Lisbonne.

Selon Michel Espagne, une capitale littéraire c'est une ville où « vivent de nombreux auteurs, où leurs livres sont produits, où leur consécration se décide, où sont engagées les traductions, où s'opère la diffusion et se pratique intensément la lecture critique » (Espagne, 2002 : 323). L'image forgée de Paris depuis le siècle des Lumières correspond sans doute à cette acception : une capitale européenne, symbole de diffusion des idées et des modèles littéraires et culturels. Dans ces circonstances, il était tout à fait attendu que les artistes portugais ouvrent massivement les portes à cette importation, d'autant plus que celle-ci était facilitée par les conditions d'accessibilité linguistique, le français étant la première langue étrangère dans le pays. S'il est vrai que la langue a constitué un vecteur du passage transnational en matière littéraire, elle représentait sur la scène lisboète une des principales prémisses pour la permanence aussi longue d'une troupe étrangère sur le sol national portugais (1834-1837).

A l'image de ce qui arriva dans d'autres pays européens, la culture française a occupé une place prépondérante dans la formation intellectuelle et culturelle au Portugal depuis le XVIII^e siècle. La répression instaurée par le marquis de Pombal, ministre du roi D. José I (1750-1777) et l'action menée par la Real Mesa Censória, qu'il créa en 1768, ne furent pas suffisantes pour contrecarrer l'influence, sur le plan idéologique, liée à la circulation des biens culturels venus de Paris. En effet, malgré la censure, les idées de la Révolution française et celle des grands philosophes des Lumières, ainsi que certains modèles littéraires et dramatiques du XVII^e et du XVIII^e siècles ont intégré les débats intellectuels et les circuits de production artistique. Même si cet enthousiasme a été refroidi quelque peu, à l'aube du XIX^e siècle, à cause des invasions napoléoniennes et des troubles politiques nationaux, ce qui est vrai c'est que l'engouement pour tout ce qui était français n'arrêta pas de croître au cours du siècle. Le pays, ayant recouvert une plus grande stabilité culturelle et sociale après les invasions françaises (1807-1810)³ et, surtout, après la fin de la guerre civile qui opposa libéraux constitutionnels et

³ Au début du XIX^e siècle, le Portugal, par les liens politiques et commerciaux qu'il maintenait avec l'Angleterre, représentait aux yeux de Napoléon Bonaparte un obstacle à la domination française absolue sur cette partie du territoire européen. Avant même la première invasion française (1807), le roi Jean VI transfère le siège du royaume portugais à Rio de Janeiro où la couronne et une grande partie de la cour seraient totalement en sécurité. Les invasions françaises (1807-1810) et cette stratégie politique et militaire portugaise marquent le début de la crise du secteur culturel et artistique national qui se prolonge encore pendant plus de deux décennies.

absolutistes (1820-1834), connaît, à partir de l'année 1834, année de l'arrivée de la troupe française d'Emile Doux qui se fixe pendant deux ans dans le petit théâtre Rua dos Condes, une période de reconstruction à tous les niveaux, y compris au niveau culturel et artistique.

Du point de vue littéraire et théâtral, les premières décennies du XIX^e siècle coïncident au Portugal, comme dans d'autres pays européens, avec une période avec laquelle prime la prise de conscience de l'urgence de l'édification d'une culture nationale. Grâce à la révolution romantique entamée par les écrivains Almeida Garrett, Alexandre Herculano et bien d'autres, la vie artistique s'intensifie autour de nouveaux enjeux et nouvelles pratiques sociales et culturelles. À l'issue des luttes libérales et nationalistes, l'un des enjeux majeurs est sans doute celui d'un nouveau concept de nation, fortement ancré sur l'idée d'un patrimoine national, légitimé par un passé commun. Nous assistons alors à des efforts consubstantiels en vue de la mise en place d'un système d'instruction publique élargie et des structures d'accessibilité à la culture plus efficaces.

Au niveau des infrastructures et de la dynamisation de la représentation théâtrale, la construction de nouveaux théâtres⁴ est la preuve majeure d'une réforme profonde voulue par la reine D. Maria II et le roi D. Fernando. Les monarques ont vite compris l'urgence pour le royaume de s'assimiler aux autres cours européennes du point de vue de la vie artistique préconisée dans la capitale. Restait alors le problème de l'efficacité au niveau de la performance. Une fois les édifices architecturaux bâtis aux conditions de représentation excellentes et jamais vues dans la capitale – si on fait exception, bien sûr, du fameux théâtre lyrique S. Carlos – il fallait tout faire pour le rendre digne d'un théâtre à la mode, digne des autres capitales européennes : former les acteurs afin de constituer une troupe nationale et un nouveau répertoire. Là-dessus, comme nous l'avons déjà démontré à plusieurs reprises, le contact avec l'étranger et le rôle joué par les artistes français à Lisbonne, notamment par Emile Doux et l'acteur Paul au Conservatoire et à l'école dramatique ainsi que dans quelques troupes d'acteurs, contribua à la mise en place des structures de formation artistique et à sa légitimité dans le champ culturel portugais. Les nouvelles structures créées (le Conservatoire général de l'Art dramatique, divisé en une École dramatique ou de déclamation, une École de musique et une École de danse, mimique et gymnastique spéciale ; le Théâtre national D. Maria II, le Théâtre D. Fernando) produisent un discours de légitimation de certaines pratiques culturelles liées au culte du patrimoine culturel national. La culture légitime —

⁴ Nous rappelons, au passage, que le théâtre national D. Maria II et le théâtre D. Fernando, inaugurés, en 1846 et en 1849, respectivement, constituent, du point de vue de l'innovation architecturale et théâtrale, les deux pôles d'attraction théâtrale majeure dans la capitale portugaise au cours de la première moitié du XIX^e siècle.

celle qui est promue par l'Etat, ses structures et agents influents⁵ — instaure, sous l'impulsion étrangère, le culte du drame historique. Cette « culture légitime dominante » (Lahire, 2004) sur le plan de la création littéraire a toujours été remise en cause sur scène par les faiseurs de théâtre à Lisbonne. Les praticiens, metteurs en scène et traducteurs à la tête, se dressent contre cette culture littéraire en la remplaçant par un autre modèle qui, à leurs yeux, constitue une autre forme de consécration avant-gardiste sur la scène : le vaudeville.

La dilution de la légitimité du drame historique romantique sur la scène portugaise est due à la concurrence accrue des répertoires des dits théâtres de second ordre, celui du théâtre Rua dos Condes et celui du Salitre, fortement ancrés, dans leurs pratiques, sur les répertoires importés, imités et adaptés des théâtres de Boulevard parisiens. Comment interpréter ces données devenues publiques au début du XXI^e siècle depuis que l'on a publié les premiers répertoires de théâtre au XIX^e siècle au Portugal (Santos, Vasconcelos, 2007, 2011) ?

Grâce aux approches sociologiques, on sait que l'affrontement symbolique participe à la légitimité. L'analyse des fluctuations du champ symbolique fait apparaître des structures de classement par lesquelles les agents saisissent le monde socioculturel. Si « ces classements sont des enjeux essentiels de la lutte pour la légitimation de la domination [et] enferment l'affrontement symbolique dans les limites qui définissent le domaine des représentations possibles », ils constituent essentiellement un instrument de mesure de la « discontinuité » de positions et de stratégies dans le champ. Légitimer une domination suppose des dominés et implique, d'emblée, que « le champ soit accepté comme champ de lutte concurrentielle par les dominés ; ensuite, que l'enjeu de cette lutte soit l'appropriation différentielle de ce que le champ produit comme capital symbolique ; troisièmement, que les dominés partent avec un handicap insurmontable ; enfin, que le handicap soit masqué » (Haro, 1980 : 1183).

Deux réseaux culturels différents sont à la base de ce processus de légitimation de la matière théâtrale importée des théâtres de Boulevard parisiens. D'un côté, se trouve le réseau de l'appareil de l'Etat (théâtre national, Conservatoire...) et les écrivains romantiques (Almeida Garrett, Alexandre Herculano, entre autres) qui légitiment, par leurs décisions⁶, le modèle du drame romantique en vue de la rénovation de la littérature

⁵ La critique portugaise a depuis longtemps reconnu le rôle majeur joué par Almeida Garrett, poète, romancier et dramaturge romantique qui, rentré de l'exil en Angleterre et en France, mena de plein pied la réforme du théâtre national autour de la création du drame romantique et de la formation d'une nouvelle génération d'auteurs.

⁶ Nous pensons ici surtout aux concours et aux prix attribués aux drames historiques par le Conservatoire royal.

nationale. De l'autre côté se situe le réseau constitué par les troupes, les imprésarios et les metteurs en scène, véritables décideurs des nouvelles tendances de la scène portugaise. À une dramaturgie à vocation littéraire s'oppose une dramaturgie à vocation théâtrale et scénique susceptible de répondre aux besoins d'une classe sociale croissante, forte consommatrice de biens culturels, la classe bourgeoise. Déceler l'affrontement symbolique en vue de la légitimité culturelle c'est appréhender le fonctionnement du champ symbolique afin de rendre visibles les différentes positions et stratégies mises en place.

Dans cette perspective, les défis pour l'historien du théâtre sont énormes et cela explique peut-être en partie que l'histoire du théâtre national n'ait pas intégré, jusqu'à aujourd'hui, cette double dimension du regard porté sur ce qui est écrit pour le théâtre et ce qui est joué dans les théâtres.

2. Effets de médiation et opérations de légitimation

Il est bien évident que les biens culturels transposés, en l'occurrence le répertoire théâtral parisien, n'occupe plus la même place dans l'autre contexte national (portugais) et qu'il bénéficie très souvent d'une autonomisation qui lui advient du processus d'adaptation pour répondre à un « imaginaire social » puisque « la référence étrangère est intégrée à un débat propre au contexte d'accueil (...) et n'est plus déterminée que par les positions des protagonistes du débat en cours » (Espagne, 1999 : 23).

C'est dans cette perspective que nous situons l'étude que nous menons, depuis quelques années, sur les relations luso-françaises en matière théâtrale. Si nous avons justement commencé ces recherches par l'étude de la fortune des dramaturges classiques français au Portugal avec le souci de déterminer la distance ou la fidélité par rapport à l'original au sein du processus d'importation culturelle, une autre approche du contact avec l'étranger nous semblait prioritaire pour accéder à une connaissance plus effective de ses effets sur la culture nationale. Il est urgent de déterminer par quels moyens les contacts avec la France littéraire et théâtrale permettent de constituer non seulement une identité nationale mais aussi l'édification d'une réforme du théâtre national. Il ne s'agit pas, dans cette approche, de se limiter à des prélèvements de données des pièces et auteurs importés, mais de tracer une esquisse des circuits de circulation et d'appropriation qui légitiment l'instauration de certains modèles étrangers. Il s'agit donc d'opérer un déplacement du regard et de voir comment la culture nationale joue le jeu du rapprochement ou de l'écartement de l'Autre.

Du processus d'importation, défini par José Lambert (1986) et Pascale Casanova (1999) au service de la rénovation des littératures et des cultures, découle l'analyse des

différentes attitudes du champ littéraire et culturel face à l'Étranger, ainsi que l'évolution de la pratique de la traduction, sortie de sa sphère dite « marginale », pour mieux se situer dans le débat de la construction de l'identité nationale et dans le processus de reconnaissance et de légitimité de l'Autre :

[La traduction] est une forme de reconnaissance littéraire et non un simple changement de langue, pur échange horizontal qu'on pourrait (devrait) quantifier pour connaître le volume des transactions éditoriales dans le monde. La traduction est au contraire l'enjeu et l'arme majeure de la rivalité universelle entre les joueurs, une des formes spécifiques de lutte dans l'espace littéraire international, instrument à géométrie variable (Casanova, 1999 : 188).

Or, si la traduction est la « grande instance de consécration spécifique de l'univers littéraire » (Casanova, 1999 : 188), il importe d'analyser, en matière théâtrale, par quelles instances l'importation de la dramaturgie française se retrouve légitimée sur la scène portugaise. Au XIX^e siècle, ce processus se retrouve condensé surtout par la presse et des rituels de consécration, concentrés autour des tournées théâtrales, des collaborations artistiques bilatérales ainsi que la circulation de certaines collections éditoriales. L'expérience du contact avec la France assurera, d'un côté, le rayonnement et la reconnaissance d'une certaine culture dramatique française au Portugal et permettra, de l'autre, de mesurer l'effet des activités de transfert culturel sur l'évolution des relations interculturelles luso-françaises afin de resituer la dimension de la médiation culturelle de certains agents portugais. Que signifie alors traduire une pièce au théâtre ? S'agit-il uniquement de transfert culturel et de diffusion d'un répertoire ou s'agit-il, au contraire, de légitimer un certain répertoire sur le panorama culturel national ?

Les conditions socio-économiques, politiques et culturelles du début du siècle favorisent le surgissement d'une élite intellectuelle qui prendra en main le délinéament de la pratique et la gestion culturelles. L'implémentation de certains circuits, réseaux et espaces de représentation théâtrale aboutit, comme nous venons de voir, à la constitution de lieux et de formes de fixation d'une mémoire culturelle française dans la capitale portugaise. Nous revenons ici sur le concept de « champ littéraire » de Pierre Bourdieu afin de mieux cerner « le rapport de force entre les agents ou les institutions engagés dans la lutte ou, si l'on préfère, de la distribution du capital spécifique qui, accumulé au cours des luttes antérieures, oriente les stratégies ultérieures » (Bourdieu, 1992 : 144). Dans ce sens, la traduction théâtrale est mise au service de la représentation scénique car elle sert, en premier chef, la création d'un spectacle autre, c'est-à-dire adapté au public de la culture d'arrivée. Par le biais du processus de transmutation, elle se veut une nouveauté par rapport aux tendances de la scène nationale.

On le sait, l'importation d'œuvres étrangères traduites a presque toujours causé des conflits et des tensions dans le champ littéraire et culturel d'accueil. Quel statut est-il perpétué entre l'œuvre traduite et son original ?

Les moyens par lesquels les traducteurs au service des troupes portugaises sur la scène lisboète adaptent une grande partie du répertoire joué par la troupe française entre 1835 et 1838 est révélateur du rôle assigné à la traduction considérée alors comme vecteur des valeurs de la culture théâtrale française et de revendication de modèles innovants, inexistants auparavant dans la culture portugaise. C'est donc par le caractère innovant que la traduction sert l'objectif de la rénovation des répertoires des troupes portugaises. Or si l'innovation est mise en avant, la provenance étrangère de cette innovation est effacée et l'Autre, c'est-à-dire le créateur français, est rarement nommé dans les annonces des spectacles et les éditions des artistes portugais du XIX^e siècle. Les processus d'« accommodation » (Moura, 1998 : 51) et d'adaptation par lesquels se trouve engagée la circulation des pièces françaises sur la scène lisboète, travesties par le changement des titres, des noms des personnages et des lieux de l'intrigue, sont notoires des valeurs qu'on leur investi dans le processus de légitimation. Dans un champ culturel où la production d'œuvres originales était la voie la plus reconnue vers la légitimation de la production théâtrale et de la constitution des répertoires nationaux, il est compréhensible qu'on essaie d'escamoter la production véhiculée par la traduction, surtout à un moment où les troupes théâtrales entrent en concurrence et veulent légitimer leur position. Bien que cette concurrence soit une constante au XIX^e siècle et qu'elle reste vivante au cours de la deuxième moitié du siècle avec la prolifération des salles de spectacle à Lisbonne, elle a connu ses débuts après le départ de la troupe française d'Emile Doux en 1837 et a été fixée par sa diffusion dans la presse de l'époque. En effet, les revues *O Desenjoativo* et *Atalaia dos Theatros* font écho, presque au jour le jour, des tensions entre la troupe du théâtre Rua dos Condes et celle du théâtre du Salitre. L'enjeu lié à ces tensions traverse le siècle entier et met en opposition un répertoire national, qui se veut original, libéré du joug étranger, avec un répertoire traduit du répertoire parisien qui gagne, de plus en plus, la faveur du public. L'enjeu était de taille. Il a permis, très tôt, la création d'un véritable laboratoire d'expérimentations des nouvelles pratiques théâtrales marquées surtout par l'innovation du drame et du vaudeville français. La multiplication des salles de spectacles, la constitution des répertoires qui accompagnaient surtout les tendances des théâtres de Boulevard parisiens, les revues spécialisées en dramaturgie et les collections éditoriales nourries par la traduction du répertoire parisien assurent la naissance d'un marché du théâtre en pleine croissance au cours du siècle. Or dans ce nouveau marché, tout comme dans

n'importe quel champ symbolique, s'instaure un rapport de forces entre la culture dominante et la culture importée. La submersion de la scène par la présence étrangère alliée à l'excès du nombre de traductions mises en scène sur les théâtres lisboètes est à l'origine d'une forte contestation, du début jusqu'à la fin du siècle, au nom du théâtre national :

Il y a longtemps que le théâtre portugais vit de traductions de pièces françaises plus ou moins détestables, généralement mal interprétées et presque toujours inadaptées à notre scène parce qu'elles n'ont aucun rapport avec les traditions et les mœurs de la société portugaise. On se limite à attirer le public par la complexité de l'action, par les dénouements extraordinaires, par la beauté du scénario ou par les costumes voyants et extravagants (Bastos, 1884 : 20).⁷

À titre d'illustration, prenons le cas de deux dramaturges les plus joués sur la scène portugaise de l'époque. Comme un peu partout en Europe, Eugène Scribe fut le dramaturge le plus joué et le plus adapté aux répertoires des salles de spectacle portugais. Son nom bénéficiait d'une telle renommée à Lisbonne que la critique portugaise arrive même à présenter certains dramaturges au cours de la deuxième moitié du siècle en liaison avec son système dramatique. Ce fut le cas de Victorien Sardou qui bénéficia, lui aussi, d'une consécration et d'une popularité sur la scène portugaise, à partir des années 60, qui le met au même rang d'Émile Augier ou d'Alexandre Dumas fils. Là encore, tout comme dans le cas de Scribe, le processus de légitimation est similaire et prend assise sur le même type de médiateurs : les troupes étrangères et nationales. Les premières, venues de la France ou de l'Italie, passent par Lisbonne en tournée -- la plupart du temps en chemin vers l'Amérique du sud -- et permettent au public portugais, avide de nouveautés théâtrales, de découvrir avec quelques semaines d'intervalle, voire quelques mois, les grands succès de la scène parisienne. Parmi ces troupes nous comptons des artistes qui jouissaient d'une forte renommée en Europe comme, par exemple, la Marini, la Duse, Emmanuel, Novelli, Zampieri, Céline Chaumont, Réjane et, bien sûr, Sarah Bernhardt. Parmi les secondes, deux troupes ont vite intégré les pièces du dramaturge français dans leur répertoire : la troupe Rosas & Brasão, la troupe du théâtre national D. Maria II, et la troupe de Lucinda Simões. Cette dernière jouera encore *Fédora* à Lisbonne en 1884, *La Tosca* en 1893, *Madame Sans-Gêne* en 1895 et *Georgette* en 1896. L'un des plus grands succès sur la scène portugaise est sans doute celui de *Madame Sans-Gêne* lors de la réouverture du théâtre Rua dos Condes le 9 novembre 1895. Après la représentation théâtrale, une des revues spécialisées dans le domaine, la *Revista Theatral*, consacre un numéro extraordinaire au dramaturge français et à sa

⁷ Teixeira Bastos, "O teatro moderno em Portugal" in *Revista de Estudos Livres*, 1884, p. 20.

dramaturgie. Publié dans la rubrique des « Célébrités étrangères », un dossier important qui réunit plus d'une quinzaine de pages lui est dédié avec, entre autres, la liste de la distribution de *Madame Sans-Gêne* au théâtre du Vaudeville à Paris accompagnée des caricatures de Lérand, Grisez et Dorval dans les rôles de Fouché, Vinaigre et Roustan ; un portrait du dramaturge et une photo des essais de la pièce qui renforce le rôle du dramaturge en tant que metteur en scène ; la traduction en portugais des extraits de critiques portées sur la pièce comme celles de Francisque Sarcey, de Jules Lemaître, de Camille Bellargue et d'Amedée Mérandat. Aux yeux de l'un des directeurs de la revue, Collares Pereira, cette première représentation portugaise de *Madame Sans-Gêne* à partir de la traduction de Moura Cabral, reste sans doute l'un des grands succès du nouveau théâtre Rua dos Condes grâce à la force dramatique de la pièce, la richesse de la mise en scène et le jeu des acteurs. Selon le critique portugais, si ce succès se complait dans les différentes facettes de sa réception auprès de quelques salles de spectacle européennes, il se doit surtout, sur le théâtre portugais, au rôle joué par la troupe de Lucinda Simões ainsi que le savoir-faire d'une actrice qui avait côtoyé de près avec les grands modèles parisiens :

(...) L'intérêt qu'elle éveille n'est pas le même auprès de chaque auditoire : en France on a apprécié surtout dans *Madame Sans-Gêne* la partie anecdotique de la vie de Napoléon, l'exactitude du milieu, la fidélité de la copie du cabinet impérial, l'authenticité des objets qui le décoraient, l'évocation de cette époque glorieuse ; à Londres, au Garrick, dans sa tournée au cours de cette saison, Réjane a cueilli de forts applaudissements, mais le succès de la pièce était principalement dû à l'intrigue ; ici, il m'a semblé que c'est la partie dramatique de la pièce qui a attiré l'attention. C'est Lucinda Simões qui, de plein droit, a joué le rôle principal, celui de la blanchisseuse transformée grâce aux hasards de la guerre et de la fortune en duchesse et maréchale de la France. Ayant vu à Paris la créatrice du personnage, l'actrice portugaise ne s'est pas éloignée de son modèle, et par conséquent, en ce qui concerne le dessin du type, la critique n'aura pas à faire des remarques car, bon ou mauvais, exact ou inexact, il est tel que l'auteur l'a dessiné (Pereira, 1895).

Du côté de l'activité de la troupe Rosas & Brasão, fixée au théâtre national D. Maria II, l'année 1882 coïncide avec un intérêt plus accentué envers la dramaturgie de Sardou. Quelques mois seulement séparent les représentations d'*Odette* (1881) et de *Fédora* (1882) au théâtre du Vaudeville à Paris et la représentation des deux pièces à Lisbonne. Augusto Rosa qui connaît bien le théâtre de Sardou raconte, à ce propos, avec quelle émotion il assiste à la reprise de la *Tosca* au théâtre de la Porte Saint-Martin au cours du mois de septembre 1889 et quel plaisir inouï il a non seulement de rencontrer Sarah Bernhardt mais surtout de faire la connaissance de Victorien Sardou au moment où celui-ci rend visite à l'actrice dans sa loge :

C'était le mois de janvier de cette année-là [1889] et la grande et irremplaçable star [Sarah Bernhardt] allait faire sa réapparition au théâtre de la Porte Saint-Martin dans *Tosca*, un des plus grands triomphes, qu'elle avait représenté l'année précédente à Lisbonne lorsqu'elle alla en tournée au Portugal (...) Sarah, cette nuit-là, était admirable ; le repos qu'elle avait pris pendant quelque temps lui avait donné une énergie extraordinaire. Toute la grande scène de torture au 3^e acte était faite avec brio, une puissance et une richesse de tons inégalables. A la fin de cet acte on alla dans sa loge ; avec beaucoup de difficultés, mais on a fini par y arriver (...) lorsqu'on allait entamer la conversation, apparaît à la porte un petit homme mince, au visage rasé, aux cheveux longs et au regard espiègle. C'était Sardou, le grand Sardou, qui allait visiter l'interprète géniale de ses dernières pièces. Sarah Bernhardt se leva avec le plus grand respect et, d'un joli mouvement gracieux, s'inclina devant Sardou lui disant : — Cher maître, vous m'honorez beaucoup, venant me dire bonsoir. Le petit grand homme de théâtre, s'inclinant à son tour, lui baisa la main et entama la conversation. Quelques moments après, Sarah nous présenta, au milieu de galantes éloges, à Sardou en tant que ses collègues portugais et lui, nous serrant la main comme si on était de vieux amis, de faire à notre pays les plus nobles démonstrations. Cette visite à la loge de Sarah et cette présentation sont restées gravées dans notre mémoire dont elles ne s'éteindront jamais (Rosa, 1917 : 78-80).

Le côtoiement des artistes portugais avec les artistes français à Paris était devenu une constante au cours de la deuxième moitié du siècle. À l'importation des modèles traduits pratiquée au début du siècle s'ajoute l'importation d'un savoir-faire au niveau de la mise en scène.

Remarquons au passage que la représentation d'*Odette* au théâtre national D. Maria II a provoqué, à la suite des événements parisiens, un tumulte réactionnaire contre Victorien Sardou, mais que certains critiques, comme Caetano Pinto, s'empressent de défendre :

Sur *Odette* il y a eu une lutte héroïque d'adjectifs, un tournoi violent de phrases, qui a fait sortir dans l'arène les combattants les plus hardis de la critique dramatique (...) S'il y a quelque chose digne de sensation dans le jugement d'une pièce c'est le nom de l'auteur. Sardou a droit incontestablement à la vénération de tout le monde, de tous ceux qui comprennent quelque chose au théâtre. Il est un réactionnaire. Sa galerie de personnages est une vitrine de colporteur, mais les thèses de ses pièces sont un cautère des vices sociaux : La beauté du dialogue et la verve y répandue, surélèvent, peut-être, les plus grands défauts de sa vie dramatique. Mais Sardou est un plagiaire — nous a répondu, il y a quelques mois, Paris dans ses chroniques du théâtre français — est un bi-plagiaire de Maria Uchard et de Giacommetti. Et la chronique à Lisbonne qui veut égaler la chronique française en matière de scandale, vociféra contre Sardou toute l'insolente adjectivation arrivant même à le comparer à un copiste de théâtre (Pinto, 1882).

Cet exemple est révélateur d'une pratique culturelle de l'époque et qui prétend légitimer l'importation du modèle théâtral et dramatique français. La presse de l'époque constitue effectivement un vecteur de légitimation grâce à la multiplication d'extraits des

pièces des plus grands dramaturges français devenus célèbres sur la scène européenne. A cela s'ajoute la diffusion de l'annonce des dernières représentations sur les théâtres parisiens, quelques critiques dramatiques françaises que l'on traduit en portugais et l'introduction de documents iconographiques illustratifs des auteurs et des scènes dramatiques les plus célèbres à Paris. Citons, à titre d'exemple, la revue portugaise *Revista Theatral* et la revue franco-lusophone *A Ilustração*, dirigée à Paris par Mariano Pina et diffusée au Portugal et au Brésil. Au cours des deux décennies du XIX^e siècle alors que le théâtre de Sardou connaît un indice de popularité croissante, on multiplie les allusions à son système dramatique et les photos qui consacrent une pratique littéraire et théâtrale. Le goût prononcé envers le répertoire de son théâtre créé sous la Troisième République, consacre sa carrière sur la scène péninsulaire et le met au goût du jour d'un public bourgeois ascendant, coïncidant, du moins dans les lettres portugaises, avec un renouveau du théâtre historique ou plus précisément avec ce qu'on appelait à l'époque le « drame d'actualité ». Véritable héritier de Scribe toujours à l'écoute des attentes du public il a su conquérir bien au-delà de l'Hexagone un public avide de fresques historiques et, en même temps, au goût prononcé envers un théâtre adapté à l'actualité et aux mœurs de l'époque.

En guise de conclusion

Dans le domaine de l'historiographie théâtrale au Portugal, les historiens de théâtre ont surtout privilégié une étude de l'histoire du texte dramatique produit par les auteurs nationaux et ont complètement condamné à l'oubli les répertoires des salles des spectacles et la vie artistique liée à la représentation théâtrale. Or, il nous semble de plus en plus légitime et urgent d'étudier les opérations d'importation, de transmutations et d'adaptation effectuées par les agents culturels portugais sur les importations étrangères et, plus particulièrement, sur celles venues de Paris. Cette nouvelle donne permettra de remplacer le culte des grands auteurs cher aux études littéraires du XX^e siècle par la mise en perspective de circuits et réseaux culturels susceptibles de redimensionner le questionnement et la perception d'une histoire interculturelle. On l'a vu, La circulation des biens culturels entre les deux pays s'effectuent par l'intermédiaire de médiateurs individuels et collectifs (troupes, impresarios, traducteurs, metteurs en scène, maisons d'édition) et de stratégies de d'appropriation et d'autonomisation qui s'effectuent en continu par différentes instances de légitimation. Les nombreux artistes français qui s'installent dans les salles de spectacle à Lisbonne au du XIX^e siècle ont certainement joué un rôle crucial sur la pratique théâtrale nationale au Portugal. Leur médiation culturelle

doit donc être prise au sérieux et valorisée au sein d'un système de légitimation et de reconnaissance littéraire et théâtrale qui privilégie les échanges culturels avec la France. Car, nous l'avons vu, cette médiation sert à renforcer la place centrale occupée par l'Autre, soit par un processus d'assimilation ou, au contraire, de rejet, dans la constitution de la conscience nationale. De plus, l'effet de miroir qu'elle instaure entre la scène parisienne et la scène portugaise n'est pas un simple effet réflecteur qui dure le temps de la tournée à Lisbonne mais instaure, au contraire, un effet durable sur la transmutation des répertoires de certaines troupes portugaises et les tendances du théâtre national.

Bibliographie

- BASTOS, Teixeira (1884). « O teatro moderno em Portugal », *Revista de Estudos Livres*.
- BOURDIEU, Pierre (1992) [1980]. *Questions de sociologie*. Paris : Editions Minuit.
- BOURDIEU, Pierre (2002) [1989]. « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 145, décembre. *La circulation internationale des idées*. pp. 3-8.
http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_2002_num_145_1_2793
- CARO, Jean-Yves (1980). « La sociologie de Pierre Bourdieu. Éléments pour une théorie du champ politique », *Revue française de science politique*, vol. 30, n° 6, pp.1171-1197.
- CASANOVA, Pascale (1999). *La République mondiale des lettres*. Paris : Le Seuil.
- ESPAGNE, Michel (1991). *Les transferts franco-allemands*. Paris : PUF.
- ESPAGNE, Michel (1995). « Problèmes d'histoire interculturelle », *Revue germanique internationale*, n° 4, pp.5-24.
- ESPAGNE, Michel (2002). « Les capitales littéraires allemandes », in Christophe Charles, Daniel Roche (dir.). *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes*. Paris : Publications de la Sorbonne, pp. 323-334.
- ESPAGNE, Michel, (2005). « Les transferts culturels ». H-Soz-u-Kult, <<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/2005-01-002>>.
- HABCHI, Sobhi (2007). *Littératures et cultures en dialogue. Mélanges offerts à D- H. Pageaux*. Paris : L'Harmattan.
- LAHIRE, Bernard (2004). *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris : La Découverte.

- LAMBERT, José (1986). «Les relations littéraires internationales comme problème de réception», in P. Borner, J. Riesz, B. Scholz (éd.). *Sensus Communis. Contemporary Trends Comparative Literature*. Tübingen : G. Narr.
- LE HIR, Marie-Pierre (1992). *Le romantisme aux enchères : Ducange, Pixérécourt, Hugo*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins.
- MOURA, Jean-Marc (2016). « De quelques usages littéraires des « étranges étrangers », in Ana Clara Santos, Maria de Jesus Cabral. 2016. *L'Etranger*. Paris : Le Manuscrit, pp. 43-73.
- MOURA, Jean-Marc (1998). *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Paris : PUF.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (2016). « La « dimension étrangère » comme champ de recherche en littérature générale et comparée » in Ana Clara Santos, Maria de Jesus Cabral. 2016. *L'Etranger*. Paris : Le Manuscrit, pp. 17-42.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1989), « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », in Brunel & Chevrel (dir.). *Précis de Littérature comparée*. Paris : PUF, pp. 133–161.
- PEREIRA, Collares (1895). « *Madame Sans-Gêne* », *Revista Theatral*, 2^e série, année I, vol. 1, n° 22, 15 novembre.
- PINTO, Caetano (1882). « Sardou », *Perfis artísticos*, n° 10.
- ROSA, Augusto (1917). *Memórias e estudos*. Lisboa: Livraria Ferreira.
- SANTOS, Ana Clara, CABRAL, Maria de Jesus (2016). *L'Etranger*. Paris : Le Manuscrit.
- SANTOS, Ana Clara, VASCONCELOS, Ana Isabel (2011). *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda.
- SANTOS, Ana Clara, VASCONCELOS, Ana Isabel (2007). *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1835-1846)*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda.

DISCOURS DE L'EXIGUÏTE COMME LITTÉRATURES-MONDES ?

Le cas de l'anthologie et de la nouvelle d'origine insulaire

SILVIA U. BAAGE
McDaniel College
sbaage@mcdaniel.edu

Résumé : Nous examinerons un de ces discours de l'exiguïté qu'évoque François Paré, la littérature insulaire. Nous proposerons d'analyser la notion du fragment insulaire afin de comprendre si des affinités existent entre les modèles de transculturalité d'une écriture sans frontières dans le sens où les auteurs d'origines insulaires, les partisans d'une littérature-monde en français et les critiques littéraires entendent ce terme. Pour ce faire, nous nous pencherons sur les discours anthologiques, plus précisément, le recueil de nouvelles « Miniatures : Nouvelles du monde » (publié à Paris) et le recueil de nouvelles trans-océaniques, *Partir sans passeport* (*Idem*, 2011). Notre analyse se focalisera d'abord sur la fonction épistémologique du fragment pour ensuite passer à la double-minorisation de l'espace (l'île) et du genre (la nouvelle). Nous montrerons dans la dernière partie que dans les nouvelles en question, l'écriture du fragment tiendra compte de l'expérience de l'exil et de la migration qui prend de diverses formes. L'écrivain des marges serait-il condamné à s'exprimer dans un genre « mineur » afin de se faire entendre ?

Mots clés : anthologie, exiguïté, îles, littérature-monde en français, marges, nouvelle.

Abstract: This article examines one of the discourses of smallness that François Paré refers to as « island literature ». I will analyze the concept of the island fragment to understand if any affinities exist among models of transculturality that describe writing without borders the way this term is understood by island authors, the advocates for world literature in French, and literary critics. I will look at two anthologies, the collection « Miniatures: Nouvelles du Monde » (published in Paris) and the collection of transoceanic short stories *Partir sans passeport* (*Idem*, 2011). My analysis will first focus on the epistemological function of the fragment and then move to the « double-minorisation » of space (the island) and genre (the short story). In the last section, I will show that in the short stories in question, writing the fragment takes into consideration the experience of exile and migration in its various forms. Is the writer of the margins condemned to express himself in a « minor » genre to make his voice heard?

Keywords: anthology, exiguity, islands, world literature in French, margins, short story.

Dans son essai de 1992, *Les littératures de l'exiguïté*, François Paré a analysé quatre discours de l'exiguïté¹ dont la littérature insulaire qui représente bel et bien une de ces « écritures (...) qui (...) semblent bien souvent constituer aujourd'hui le tranchant de l'écriture mondiale » (Paré, 1994 : 19). Contrairement aux propositions des vingt-sept interventions du manifeste de 2007 qui préconisent, entre autre, « la carte d'un monde polyphonique, sans plus de centre » (Le Bris, 2007 : 42), Paré avait insisté, en 1992, sur le fait que l'essentiel adviendrait en dehors du centre, comme l'affirme Robert Major dans la préface de cet essai dans laquelle il résume le regard critique de Paré ainsi : « D'une part, un émerveillement réel pour la vitalité remarquable des cultures de l'exiguïté ; d'autre part, un désespoir tenace devant le peu de cas qu'on en fait » (Paré, *op. cit.*, 15).

Ce vacillement entre le dynamisme créateur de la part des auteurs des marges et l'indifférence flagrante de la part du centre a déclenché de vifs débats dans la théorie postcoloniale francophone. Toutefois, ces tentatives de transformation du canon, des pratiques de lecture ainsi que des mécanismes de consécration ne se sont guère arrêtées sur la petite forme dont l'anthologie et le recueil de nouvelles, issus de la France insulaire, si bien que ces petits textes restent souvent méconnus. En effet, en tant que genre mineur, voire bâtard de la littérature, la nouvelle est, comme l'indique Franck Evrard, souvent repliée « sur un circuit parallèle au monde de l'édition, avec ses propres revues, ses concours de nouvelles, ses ateliers d'écriture » (Evrard, 1997 : 4). C'est pourquoi nous soutenons avec Paré qu'il est nécessaire « d'imaginer le concept de littérature autrement qu'à travers ce prisme [de quatre cent ans d'histoire littéraire européenne] » (Paré, *op. cit.*, 22).

Pour ce faire, nous nous focaliserons sur ce que Jean-Marc Moura appelle « l'effet anthologique » dans deux recueils de nouvelles d'auteurs qui écrivent en dehors de l'Hexagone. Il s'agira de s'interroger sur ces recueils ou anthologies de littérature insulaire comme « moyen dynamique de construire le lieu d'énonciation d'une œuvre. Elle invite à la découverte d'un mouvement littéraire et culturel qu'on présente dans sa cohérence jusqu'alors négligée » (Moura, 2005 : 115). Doublement marginalisés, sur le plan géopolitique et institutionnel, ces textes présentent ainsi les caractéristiques de ce que Paré appelle les discours de l'exiguïté. Notre propos comportera quatre parties dans lesquelles nous considérerons d'abord les réalités complexes de la littérature insulaire dans le cadre des études postcoloniales francophones à partir des méthodes développées pour dépasser

¹ « De ces discours de l'exiguïté, je retiendrai quatre formes (...) : les littératures minoritaires, les littératures coloniales, les littératures insulaires et les *petites* littératures nationales » (Paré, 1994 : 26).

les binarités entre centre / périphérie. Dans la deuxième partie, nous examinerons le passage du local au mondial à travers diverses collaborations avant de passer dans la troisième partie à la notion du fragment dans son rapport à la petite forme du texte, du paratexte et de l'espace géographique. Dans la dernière partie, nous étudierons les expériences de l'écart dans le recueil de nouvelles *Partir sans passeport*.

Reconnaissance et légitimité de la littérature insulaire de l'Outre-France : une production (ultra)périphérique

Avant d'aborder la question de genre mineur dans lequel s'inscrit la nouvelle d'origine insulaire, il convient de situer la littérature insulaire de l'Outre-France - troisième forme des discours de l'exiguïté - dans l'ensemble de la production littéraire d'expression française sans se heurter à ce fameux « miroir où l'excellence française pouvait se contempler » (Le Bris, *op. cit.*, 44). Ce constat a effectivement été le cheval de bataille d'autres critiques, dont Jean-Marc Moura qui, dans *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, récuse la notion arbitraire du canon littéraire occidental (Moura, 2005). En effet, certains auteurs écrivent en français, hors l'Hexagone, et sont systématiquement exclus des anthologies ou absents des rayons de librairie, en raison de leur situation de périphérie².

L'analyse de la production littéraire des régions de la France insulaire ainsi que de sa réception, doit s'inscrire dans ce que Béatrice Mangada appelle une francophonie transculturelle ; elle revient sur le propos de Moura pour « justifier le besoin de considérer une autre francophonie postcoloniale sans racines ni frontières mais plutôt transculturelle, qui se nourrit, entre autres, de traversées vitales et créatives au carrefour de langues et cultures » (Mangada, 2014 : 35)³. Car une des approches privilégiées réside dans l'aspect linguistique du fait francophone pour « les francophonies antillaises et les francophonies indianocéaniques » (Moura, *op. cit.*, 26) et « la francophonie d'implantation » pour « les pays ou régions où coexistent des survivances francophones (...) : Polynésie, Nouvelle Calédonie » (*Ibid.*, 31). Ces différents types de francophonies insulaires sont au cœur de

² « Ces littératures sont en situation de périphérie soit parce qu'elles appartiennent à une culture minoritaire dans la région où elles sont produites (Québec au XX^e siècle), soit parce qu'il n'y pas de coïncidence entre leur ancrage socioculturel et le champ littéraire (métropolitain, européen) en l'absence d'un champ littéraire autochtone conséquent » (Moura, *op. cit.*, 39).

³ Il convient également de noter que dans l'ouvrage collectif dans lequel paraît cet article, cette démarche permet de considérer, entre autre, la production littéraire sur et des îles méditerranéennes comme Chypre ou la Crète.

notre travail concernant la littérature insulaire que Mustapha Trabelsi distingue de façon stratégique de la littérature à thématique insulaire (Trabelsi, 2005).

Mais comme le montre Pascale de Souza, le prisme de ces francophonies insulaires n'est assurément pas toujours favorisé dans les études francophones postcoloniales qui, outre les Caraïbes francophones, se concentrent très rarement sur les îles en dehors de la mer caribéenne (De Souza, 2009). Le Guadeloupéen Daniel Maximin a essayé de démontrer une telle approche de la francophonie insulaire dans son discours plénier du congrès annuel du Conseil International d'Études francophones de 2011 en faisant le tour du monde des îles tropicales de l'espace francophone. Il en va de même pour le Festival des Outre-mers qui ouvra ses portes pour la première fois à Paris du 29 avril au 15 mai, sous l'égide du Commissaire général de l'année de l'Outre-mer Daniel Maximin⁴. C'est dans le cadre du festival que l'on entend parler d'une littérature *ultramarine* plutôt que d'une *francophonie insulaire*, terme qui évoque, d'après Jean-Christophe Gay,

'DOM-TOM'⁵, 'France du lointain', 'France d'outre-mer', 'outre-mer(s) français', autant d'appellations cherchant à nommer avec plus ou moins de bonheur un ensemble de terres n'appartenant pas au continent européen et sous souveraineté française (...) Nous (...) préférons la locution adverbiale 'outre-mer' et l'adjectif 'ultramarin' (Gay, 2008 : 5).

Mais Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo ne manque pas de rappeler que même dans les DOM, nous aurions tort de ne pas nous méfier : « Ranger ces littératures sous l'étiquette du DOM assimilé ou de la francophonie, et les analyser avec les outils que demandent ces classifications, c'est donc rater leurs enjeux » (Magdelaine-Andrianjafitrimo, 2009 : 43). Cette complexité épistémologique rendrait difficile toute tentative de classer ces *paroles d'outre-mer* :

La notion d'outre-mer se structure donc selon un centre français et des périphéries, plus ou moins assimilés à la France, toujours aux confins de la francité. Elle n'est pas renversable : ce qui est outre, c'est le reste du monde et l'on comprend le plus souvent les 'paroles d'outre mer' comme des paroles *tenues sur* l'outre-mer et non comme *issue de* l'outre-mer (*Ibid.*, 35).

⁴ Lors de la première édition du Festival des Outre-mers à Paris, Chantal Spitz et Jean-François Samlong ont été invités, avec Frédéric Ohlen, à une table ronde afin de s'exprimer sur l'existence de la littérature ultramarine (qu'ils produisent, notons-le bien). Depuis cette intervention, nous avons retrouvé leurs derniers textes, mais surtout ceux de Samlong, en vente dans les librairies de la capitale, quoique rangés sur un rayon entièrement à part.

⁵ Il s'agit maintenant des DOM (départements d'outre-mer) - COM (collectivités d'outre-mer).

C'est ainsi que le Salon du Livre ou encore le Festival des Outre-mers deviennent des vitrines importantes pour les littératures en situation de périphérie dont les îles si bien que « la page (...) devient lieu de partage et aussi non-lieu, un lieu de voix et de parole transmise » (Imasango, 2012 : 135-136). Il s'agit là d'une situation de communication importante que Moura dénomme la scénographie :

Celle-ci articule l'œuvre et le monde et constitue l'inscription légitimante d'un texte. Par la scénographie l'œuvre définit les statuts d'énonciateur et de coénonciateur, l'espace et le temps à partir desquels se développent l'énonciation (...) associant une position d'auteur' et une position de 'public' (Moura, *op. cit.*, 109).

Si vitrine il y a, ce genre de manifestation culturelle et artistique se heurte à la difficulté de classification critique. Il suffit d'écouter Paola Ghinelli qui a très bien illustré pour un corpus de textes caribéens que « les écrivains que j'étudiais ont souvent manifesté leur malaise face à l'association systématique de leur œuvre à un adjectif (noir, caribéen, francophone, ...) » (Ghinelli, 2005 : 9). De surcroît, la Tahitienne Chantal Spitz explique dans un recueil d'interventions intitulé *Pensées insolites et inutiles*, « Notre littérature existe parce que nous existons (...) Elle n'a pas à être qualifiée classifiée étiquetée par d'Autres qui ne la lisent qu'au travers des filtres de critères rassis éculés. Elle n'est ni insulaire ni émergente ni postcoloniale » (Spitz, 2006 : 167). Outre le refus catégorique d'adjectifs classificateurs du discours dominant occidental, il se manifeste, dans ces prises de position assez réfractaires, une vision de l'espace qui a un fonctionnement à part. Il s'agit ici du phénomène d'insularisation qui, selon Paré, existe aussi dans les littératures d'origine non-insulaires comme celle de l'Acadie où elle représente une « condition intériorisée de l'exiguïté insulaire » (Paré, *op. cit.*, 31), point sur lequel nous reviendrons plus tard. Quant à l'Océanie, ce repliement sur un espace plutôt ouvert mais lié a été décrit par Epli Hau'ofa comme « une mer d'îles » (« sea of islands »), à l'encontre d'une vision continentale du monde dans laquelle l'espace de l'île reste forcément un espace isolé, voire exotique « du bout du monde » (Hau'ofa, 2008).

Dans cet esprit, il convient de revenir sur l'adjectif *insulaire* dans le contexte du projet littéraire sans frontières, à savoir les affinités entre les auteurs d'origine insulaire. Dans l'introduction du recueil *Nouvelles des mondes créoles*, Raphaël Confiant ne manque pas d'énumérer une longue liste d'écrivains créoles provenant de

ces territoires exigus des Amériques et de l'océan Indien où se sont jouées, au cours des quatre derniers siècles, de terribles tragédies (...) Îles ou fragments de continents qui ont pour nom Martinique, Seychelles, Haïti, Réunion, Guyane, Maurice, Guadeloupe, Sainte-Lucie, Dominique, îles où sévirent le génocide des populations autochtones pour certaines, l'esclavage des Noirs pour toutes, de même que l'engagisme des Indiens et des Chinois, puis l'immigration forcée (...) Îles qui furent colonisées par les Français (...) où surgirent une nouvelle langue et une nouvelle culture, dites 'créoles', (...) Îles accident de l'Histoire (...) rien ne les prédisposait à devenir des terres de culture livresque (Confiant, 2013 : 7-8).

Comment la production d'anthologies et de recueils de nouvelles des terres insulaires de culture livresque se situe-t-elle par rapport aux objectifs d'une littérature-monde en français, d'une part, et, par rapport aux propos de Paré concernant l'expérience de l'exiguïté, d'autre part ? L'insularité serait-elle vécue comme une expérience de l'exil ou comme une ouverture sur le monde ?

Les réseaux d'interdépendances : le passage du local au mondial

Les principes d'une littérature-monde en français et les textes prenant pour sujet les expériences de l'exiguïté, dans le sens où Paré entend ce terme, se rejoignent dans leur désir d'exposer « la diversité des cultures et des langues » (Paré, *op. cit.*, 25). Cette diversité se manifeste à travers une ouverture sur le monde et répond ainsi aux exigences des auteurs de l'ouvrage collectif, *Pour une littérature-monde*, qui se proposent de « donner forme, visage, à l'inconnu du monde, et à l'inconnu en (nous) » (Le Bris, *op. cit.*, 27-28). Pour mieux comprendre le cas des anthologies et des recueils de nouvelles d'auteurs insulaires, il convient de constater avec Paré le lien essentiel entre la condition d'isolement des écrivains de l'exiguïté et leur tendance à « situer l'espace où l'on vit (ici) par rapport aux espaces voisins, en saisir le réseau d'interdépendance dans son actualité et dans son évolution » (Paré, *op. cit.*, 163). Cette question d'interdépendances nous semble particulièrement intéressante dans le cas des ouvrages collectifs de petite forme dont l'essai et la nouvelle.

Tout d'abord, nous renvoyons à l'excellent article de Michelle Keown qui considère le travail de collaboration des auteurs de l'exiguïté dans l'ensemble du Pacifique Sud. Keown constate une complémentarité entre les régions francophones et anglophones (en termes socio-linguistiques) qui se manifeste à travers diverses collaborations transnationales actuellement absentes dans d'autres espaces (Keown, 2010). Or, pour l'espace francophone,

le Réunionnais Jean-François Samlong est devenu l'exemple par excellence d'une mise en avant d'un discours interinsulaire, voire transocéanique, qui dépasse les frontières géographiques de son île natale ainsi que des Mascareignes. Prenons par exemple l'ouvrage collectif qu'il a rédigé avec la Martiniquaise Suzanne Dracius et le Guadeloupéen Gérard Théobald, *La Crise de l'Outre-mer français* (2009), ou encore, *Partir sans passeport* (2012), un recueil de nouvelles de onze auteurs de la France outre-mer qui écrivent dans et sur un contexte insulaire, avec l'exception du Guyanais Marie-George Thébica. Ces discours transocéaniques dépassent les frontières géographiques d'un archipel ou d'un océan, pour offrir, comme l'indique la quatrième de couverture, « une maïeutique des imaginaires d'auteurs de la France en couleur, par des récits en français, pimentés, souvent, des saveurs de la langue créole » (2012). Néanmoins, Dominique Ranaivoson constate bel et bien l'absence d'un tel réseau d'interdépendances à l'intérieur des régions indienocéaniques, qu'elle décrit comme un « archipel impossible » (Ranaivoson, 2014).

Pour décrire encore un autre aspect de ce réseau d'interdépendances qui rend compte d'un passage du local au mondial dans l'espace insulaire de la France d'Outre-mer, nous ne pouvons pas nous empêcher d'évoquer le problème d'identité qui nous permettra de mieux comprendre la remarque suivante de Paré : « tout se passe comme si l'écrivain de l'exiguïté, souvent sans écho critique et sans public réel, mettait l'accent sur l'action (au sens théâtral) de l'écriture. Écrire, c'est donc se faire *entendre écrivant* » (Paré, *op. cit.*, 41). Ce besoin de se faire entendre rappelle les propos de Patrick Chamoiseau qui se souvient, dans *Écrire en pays dominé*, des moments plus ou moins tragiques de la départementalisation de 1946, dont « cette disparition quasi totale des productions réelles (...), cette courbe exponentielle d'importations massives (...), ces aliénations extrêmes de l'école et des médias (...), cette consommation mimétique des normes occidentales, cet assistanat hyperbolique » (Chamoiseau, 2002 : 76) qui donne, selon Chamoiseau, une fausse impression de ce qu'il appelle « une 'participation' au monde » (*Ibid.*, 81). Dans le contexte de la départementalisation des îles créolophones (ou d'ailleurs dans les îles du Pacifique Sud), l'action se situe, selon Chamoiseau, à l'encontre « des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes » (*Ibid.*, 17) pour devenir l'acte de naissance d'un discours identitaire : « Écrire, ici, c'est emmêler cette ombre et cette lumière, trouver concert intime de sucre fermenté et de sang éperdu » (*Ibid.*, 53). Nous ne sommes pas loin des discours violents de la Corse Marie Ferranti que nous avons analysés ailleurs (Baage, 2013). Citons aussi le narrateur de la nouvelle « La Réunion des pitons, des cirques et des remparts » du

Réunionnais Jean-François Samlong, « C'est très important pour un écrivain d'écrire et d'être lu (...). Aussi important que de respirer. L'écriture comme une respiration de l'âme » (Samlong, 2012 : 29). Le cheminement de la volonté de *se faire entendre écrivant*, dans un contexte insulaire, doit ainsi retenir notre attention.

Avec ce rapprochement conséquent entre la situation de l'exiguïté d'une part et cette prise de parole plus ou moins violente, voire existentielle, d'autre part, nous devons toutefois nous étonner de l'absence relative de ces auteurs dans les débats autour du concept d'une littérature-monde : parmi les quarante-quatre signataires du manifeste et les vingt-sept interventions de l'ouvrage collectif, ils figurent peu d'auteurs d'origine insulaire, de deux contrées, les Caraïbes et l'océan Indien. Mais cette absence apparente de signataire n'empêche Pierre Astier de décrire l'île de la Réunion dans son ouverture au monde : « La Réunion est un concentré de tout, une planète-terre miniature où l'Europe, l'Asie, le monde arabe et l'Afrique coexistent » ou encore plus loin, « [a]vec pour toile de fond la nature spectaculaire (...) : son volcan, ses forêts, ses plaines et plateaux d'altitude, sa flore, sa faune exceptionnels. La Réunion est une île-monde. Sa littérature est aussi, d'une certaine façon, une littérature-monde (Astier, 2013 : 6-7). Le fragment des discours de l'exiguïté prend-il un nouveau sens dans son rapport au sens théâtral de l'action ?

La notion du fragment : l'effet anthologique et la petite forme

Si les signataires du manifeste ainsi que les interventions de l'ouvrage collectif chez Gallimard récusent l'institutionnalisation du système de production, de publication et de circulation, ces considérations ont amené Françoise Lionnet à réfléchir à la nécessité de relire le canon à partir de ce qu'elle nomme le « cosmopolitisme créole » (2013). Cette nouvelle approche du centre littéraire consiste en un renouvellement stratégique de notre conception de la langue française, de la littérature et du monde : selon Lionnet, la langue et littérature se créolisent et il est temps de considérer l'endettement du centre vis-à-vis de la richesse complexe qu'apporte ces autres textes et parlers « du bout du monde » à la « république mondiale des lettres » au sens où Pascale Casanova entend ce terme. Pour reprendre le terme de Magdelaine-Andrianjafitrimo, les paroles d'outre-mer donnent à lire un dialogisme complexe qui « laisse paraître les mémoires culturelles, collectives, littéraires, écrites et orales » (Magdelaine-Andrianjafitrimo, *op. cit.*, 43-44). Ce genre de dialogue et de réappropriation de mémoires voire de fragments des imaginaires se manifeste surtout dans

un cas particulier de collaboration pour lequel Paré a relevé la dimension existentielle des fragments textuels : « les *petites* littératures souffrent très souvent d'une hypertrophie du discours anthologique (...), les plus *petites* littératures, dans leur fragilité, se donnent l'illusion d'exister en accumulant les répertoires et les anthologies (inventaires producteurs) » (Paré, *op. cit.*, 116).

Moura décrit cet effet anthologique ainsi : « Ces anthologies, représentatives de toutes les régions francophones, (...) réunissent dimensions mémorielle et prospective. Il s'agit de montrer qu'existe une littérature, la composition est créatrice » (Moura, *op. cit.*, 116). Mais il convient de souligner avec les deux critiques que l'intérêt que nous portons aux anthologies, voire aux recueils de nouvelles, s'explique à travers le manque de reconnaissance de certaines petites formes doublement marginalisées, à l'époque contemporaine, tandis que le repli sur le régionalisme normand ou corse de Maupassant et Mérimée représentent des lieux stratégiques de la littérature métropolitaine du XIX^e siècle.

Dans le répertoire des anthologies que nous avons retrouvées dans certaines librairies d'Ajaccio, de Bastia et de Saint-Denis de la Réunion, nous avons remarqué la force stratégique de l'appareil paratextuel de deux anthologies réunionnaises, *Littératures francophones de l'océan Indien* (Joubert et al., 1996) et *l'Anthologie de la littérature réunionnaise* (Antoir et al., 2004). Les préfaces insistent, entre autre, sur la volonté de faire découvrir un ensemble de textes « passionnants » mais la préface de cette dernière anthologie de 2004 va encore plus loin quand elle évoque les difficultés du champ littéraire réunionnais dont les littératures sont « peu connues », voire

souvent l'objet d'un malentendu. Celui-ci se fonde aussi parfois sur une simple paresse intellectuelle qui entraîne trop souvent le lecteur à lire de l'exotisme ou du misérabilisme là où ce qui est en jeu est la question du rapport au lieu, à la fondation, aux origines, aux mythes et aux légendes issus d'un patient travail de créolisation des imaginaires (*Ibid.*, 2).

Cette créolisation des imaginaires dépasse donc le cadre du fragment intertextuel du romanesque et revêt une fonction existentielle dans le paratexte des anthologies de la littérature d'origine insulaire. Quant au Pacifique Sud, Alice Te Punga Somerville soutient que cette « mer d'anthologies » (« sea of anthologies ») glisse vers la dérive car les anthologies se composent dans la discontinuité du fragment et du fragmentaire, aux dépens de l'invisibilité du texte intégral (Te Punga Somerville, 2010). Si le discours anthologique d'origine insulaire privilégie le fragment, il prend une dimension synecdochique qui se

dégage merveilleusement bien dans le paratexte de la collection de nouvelles qui s'intitule « Miniatures : Nouvelles du monde ». Publié à Paris, cette collection assez récente compte actuellement 32 tomes parmi lesquels nous retrouvons naturellement les quatre formes de discours de l'exiguïté de Paré. De fait, la maison d'édition annonce sur son site web que les nouvelles du monde incitent au voyage pour entraîner le lecteur « vers des terres lointaines ou moins lointaines. Elles vous ouvrent à d'autres cultures, d'autres croyances, d'autres histoires. Les grandes plumes de la littérature contemporaine vous emportent loin, loin, loin... » (Magellan & Cie éditions). La quatrième de couverture de *Nouvelles de la Réunion* revendique de la même façon son rôle au monde :

Alors que la mondialisation des échanges progresse, que le monde devient un pour tous, des mondes miniatures s'imposent, des pays et des régions entières affirment leur identité, revendiquent leur histoire ou leur langue, réinvestissent pleinement leur espace. Quoi de plus parlant qu'une miniature, la nouvelle, pour lever le voile sur ce monde-là, celui d'une diversité infinie et porteuse d'espoir (Astier, *op. cit.*)?

Cette double minorisation de l'espace, l'île, et du sous-genre, la nouvelle, est particulièrement remarquable dans les recueils d'origines cubaine, haïtienne, guadeloupéenne, corse, malgache, réunionnaise, mauricienne, nouvelle calédonienne, islandaise, voire singapourienne, sans oublier le tome sur le thème des indépendances. Ces recueils se proposent d'offrir un ensemble cohérent qui, selon Evrard, peut se conjuguer sous de diverses formes dont l'unité du cadre géographique ou la récurrence d'un thème. Ces caractéristiques retiendront notre attention dans la dernière partie. Avec la mondialisation de l'espace, ces discours insulaires anthologiques seraient-ils appelés à préserver le divers en voie de disparition, comme le veulent d'ailleurs les partisans du projet littéraire sans frontières ?

Partir sans passeport : les expériences de l'écart

Afin de répondre à cette question, nous nous pencherons sur un dernier recueil, édité chez idem en France, étonnamment mal diffusé et, dès sa parution, indisponible sur Amazon. *Partir sans passeport* montre encore une autre perspective intéressante du fragment textuel qui dépasse le divers. Dans l'ensemble, ce recueil de douze nouvelles de onze auteurs d'origine ultramarine, propose de nombreuses formes de voyage dans des

contrées qui, selon la quatrième de couverture, « paraissent lointaines depuis Paris alors qu'elles en sont toutes proches à travers les médias qui les inondent tous les jours » (*Partir sans passeport*, 2012). Cette tension entre l'ici et l'ailleurs s'annonce avec la présentation visuelle de la couverture, six horloges avec six espace-temps dont celui de Nouméa (Nouvelle Calédonie), Paris (France), Cayenne (Guyane), Fort-de-France / Pointe-à-Pitre / Saint-Barth (Martinique / Guadeloupe), Saint Denis (Réunion) et Bora-Bora / Tautira-Tahiti (Polynésie française), en toile de fond bleu, symbolisme de la mer ou du ciel de l'outre-mer. Parues à l'occasion de la deuxième édition du festival des Outre-mer à Paris en 2012, les nouvelles dépeignent toute une série de voyages proches et lointains, en métropole, dans l'Outre-mer français ou ailleurs, pour construire en quelque sorte une unité de lieu du recueil de nouvelles visant des terres en situation de périphérie qui se présentent bel et bien comme « 'caillou' qui, bien que français, n'était pas vraiment la France » (Imasango, 2012 : 102), ou encore, « île aux antipodes de la Métropole » (*Ibid.*, 104), voire « rocher microscopique et volcanique » (Dracius, 2012 : 74). Il en résulte des expériences de l'exil et de la migration ou ce que Paré a récemment appelé tout simplement des figures symboliques attribuées à l'exil, la notion centrale d'exiguïté : « L'exil, ce sera tout ça : une détresse certes, mais aussi une illumination des lieux habitables qui échappent à notre regard » (Paré, 2014). Cette microscopie des lieux (in)habitables crée un jeu de correspondances entre les différentes histoires. C'est ainsi que dans l'ensemble, les nouvelles donnent à voir une volonté chez les personnages de s'éloigner ou se rapprocher de la terre natale : « Cet homme était un exilé volontaire à l'antipode des Antilles. Car les Christmas étaient tout simplement situées de l'autre côté du globe ; c'était le coin le plus loin de la Martinique, sa région d'origine. Le trou du cul du monde (...). L'exil maximal » (Valère, 2012 : 219). Ce recueil de nouvelles renvoie ainsi à son statut, à l'heure actuelle, dans le sens où il se présente comme une représentation du « monde dans son éclatement » (Evrard, *op. cit.*, 6).

L'exil et la migration prennent une forme particulièrement intéressante dans trois nouvelles martiniquaises. Dans « Le jour où le temps s'arrêta en Martinique » de Charles-Henri Fargues et « Chabin-an » de Judes Duranty, un échec personnel met les personnages principaux à l'écart d'une communauté enthousiasmée qui fête la victoire de leur yole ronde favorite. Cet écart prend la forme d'exil volontaire dans la nouvelle « Christmas Island » de Laurent Valère lorsque le personnage principal, le gars, s'installe dans « un lieu, un monde si lointain, si différent qu'à jamais ce tour de la Martinique des Yoles Rondes ne vienne perturber sa sérénité (...) L'antipode de la Martinique (...) c'est Christmas Island » (Valère,

2012 : 225-226). Le gars se sent sain et sauf auprès d'une Chinoise d'Indonésie « avec une forte capacité d'émerveillement (...) Surtout quand il lui parlait des choses de la Martinique, (...) la France et toutes ces histoires étranges constitutives de l'insularité française d'outre-mer. Des concepts inconcevables en plein océan indien, à deux mille cinq cents km de l'Australie» (*Ibid.*, 222). Mais il y découvre une flagrante réappropriation des techniques de la régata martiniquaise de la part d'un pêcheur indonésien qui s'était inspiré d'un site en ligne.

L'exiguïté du geste de rupture se donne à lire comme une « irruption dans le champ du visible de certaines logiques de la distance habitées » (Paré, 2014). Dans un espace exogène, l'exilé ne se réjouit pas de la réappropriation des conditions de la victoire par un étranger qui crée une sorte de diaspora d'adeptes. De surcroît, dans l'espace endogène, la rupture avec l'expérience collective de grande envergure, les yoles rondes, comporte des risques importants.

En effet, le lecteur de ce recueil n'est pas amené à devenir un de ces voyageurs globaux, consommateurs de clichés, à l'instar de la collection Miniatures, car les nouvelles de ce recueil se construisent à l'encontre des clichés exotiques du topos colonial français. C'est ainsi que la nouvelle « 22 000 km au-delà des mers » de l'auteur néo-calédonien Imasango narre le retour d'un voyageur qui cherche du repos loin des clichés touristiques, suite à un voyage en métropole : « Cette partie de la Nouvelle Calédonie où le charme et la tranquillité restent les impressions dominantes est bien loin de l'effervescence de la ville et de la société de consommation » (Imasango, 2012 : 134). Il en va de même pour le texte du Réunionnais Jean-François Samlong, « La Réunion des pitons, des cirques et des remparts », met en scène un échange qui se déroule dans un avion en route vers Saint Denis de la Réunion, entre le narrateur et une jeune femme chargée du dossier pour classer la Réunion comme 9^{ème} Parc national français du Patrimoine national. Le narrateur constate avec certitude ses origines insulaires et la spécificité de l'espace insulaire : « (...) il y a une belle histoire au cœur de l'île, écrite par mes ancêtres (...) de tous les pays du monde (...) C'est l'île qui me dit que je ne suis pas d'ailleurs ; c'est l'ailleurs qui me dit que je suis de l'île » ou encore, « une île ne ressemble pas à une autre île » (Samlong, 2012 : 32 & 39). Les propos du narrateur d'Imasango et de Samlong illustrent cette microscopie du lieu habitable dont parle Paré lorsqu'ils décrivent l'espace insulaire comme « un espace de rencontre pour un voyage sans passeport » (Imasango, 2012 : 136).

Cette tension entre l'exil et l'ex-île devient un lieu commun dans ce recueil de nouvelles trans-océaniques. De l'ensemble, nous retenons que l'expérience de l'écart ne résulte pas forcément de la distance géographique ou d'un drame historique mais d'un écart qui se met en place sur le plan de l'imaginaire. « Les miraculés de Bois-Juan » du Guadeloupéen Ernest Pépin dépeint l'écart douloureux qui s'installe dans un jeune couple qui n'entretient pas « la flamme » au sein d'une île tropicale. Dans « Semaine de l'Imaginaire à 'l'école' du Carénage » du Guadeloupéen Georges Brédent, « Voyage à travers les temps précieux » de la Guyanaise Marie-George Thébia et « Le Charme » de la Tahitienne Flora Devatine, les narrateurs proposent une stratégie efficace pour faire face au drame personnel voire culturel qui creuse l'écart entre le centre et la périphérie guadeloupéenne, guyanaise et tahitienne : si la littérature est censée enrichir l'imaginaire des athlètes d'une ville guadeloupéenne en difficulté socio-économique⁶, le voyage dans le passé amène les narrateurs à faire des critiques sociales dans les deux dernières nouvelles. Ces observations s'inscrivent dans une nouvelle esthétique qui, à en croire Odile Cazenave, se manifeste dans les écrits de l'espace méditerranéen : il s'agit de dénoncer le mythe qui consisterait à partir en métropole, pour mettre l'accent sur ceux qui restent au pays natal (Cazenave, 2014).

Mais ce recueil met également l'accent sur les parlers de la France d'Outre-mer où l'on emploie « la langue de Molière sauce chien, pimentée de saveurs créoles (Dracius, 2012 : 95-96) et on entend « raconter (...) dans un français que l'on entend qu'ici » (Imasango, 2012 : 115). Dans « La couleur du béké goyave », Suzanne Dracius se propose de réfléchir sur les « affres immondes du système esclavagiste et une certaine coloration du mot 'béké » (Dracius, 2012 : 16), réflexion qui s'inscrit dans ce que Evrard décrit comme polyphonie du genre : « Au XX^e siècle, la nouvelle recherche davantage la polyphonie, la confrontation de plusieurs voix à l'égalité et la coexistence de plusieurs vérités » (Evrard, *op. cit.*, 54). Effectivement, comme le montre Samlong, il n'est pas question de s'enfermer sur soi : « De plus en plus vaste est le pays de rêve. L'île comme point de départ et d'arrivée. Et, au cours d'un tel voyage, je peux aller très loin dans ma vie » (Samlong, 2012 : 33). L'hétérogénéité des fragments textuels qui composent ce recueil prône la compétence interculturelle et amène le lecteur à réfléchir sur la diversité des contrées qui « paraissent lointaines » (2012)

⁶ « Dès lors, il fut intransigeant sur ce qu'il appelait 'les bonnes manières' et se mit à enseigner à ses protégés le goût de l'effort et la recherche de l'imagination. Ceci passait, selon lui, par l'incitation à la lecture » (Brédent, 2012: 143).

Pour conclure, nous avons montré que la littérature de France insulaire dont la petite forme fait émerger des mondes qui restent réfractaires à une définition univoque, que cela soit en termes de « littérature(s) francophone(s) » ou de « littérature-monde en français ». Il convient de suivre le modèle de Chris Bongi qu'il développe dans *Islands and Exiles*. Il y prône deux types de lectures du fragment insulaire⁷ qui représentent à la fois le lieu par excellence du tout-monde dans le sens où Glissant entend ce terme, et le lieu par excellence de l'exil. Dans ce sens-là, l'hypertrophie du discours anthologique et la présence des recueils de nouvelles véhiculent ces deux types de représentations. La première représentation est métonymique, l'île devient le carrefour des cultures mais risque d'être mis en valeur à des fins économiques et commerciales. La deuxième représentation est emblématique d'une tension permanente entre l'ici et l'ailleurs, observation que nous avons faite quant au recueil *Partir sans passeport*.

Toutefois, la petite forme dans son rapport aux marges prend encore un autre sens si on considère l'observation récente d'Ari Blatt : dans le cadre de son intervention lors du 33ème colloque international d'Études Françaises et Francophones en 2016, il constate un retour au régionalisme dans la littérature de l'extrême contemporaine, qui s'éloigne des connotations négatives de la campagne. Ce constat permettra effectivement de créer un espace pour toute forme d'insularisation, au sens où Paré entend ce terme, présente aussi dans certains recueils de nouvelles tels que *Partir sans passeport*, tout en mettant en évidence que « la littérature de France n'est qu'un îlot qui bruit, psalmodie et crée en français au milieu d'un archipel de langue française » (Waberi, 2007 : 72). Pour Robert Viau, les propos de Waberi incarnent le cœur d'une querelle autour d'un concept qui veut que « la littérature française soit placée dans un centre normalisateur et que les autres littératures de langue française ne représentent que des îlots excentrés et dispersés. Il [Waberi] renvoie l'écrivain français à sa propre insularité au sein d'un ensemble plus vaste » (Viau, 2013 : 91).

⁷ « The island is a figure that can and must be read in more than one way: on the one hand, as the absolutely particular, a space complete unto itself and thus an ideal metaphor for a traditionally conceived, unified and unitary, identity; on the other hand, as a fragment, a part of some greater whole from which it is in exile and to which it must be related (...) the island is thus a site of a double identity » (Bongi, 1998: 18).

Bibliographie

- ANTOIR, David-Fontaine, POUZALGUES, Marimoutou et SAMLONG, Jean-François (orgs.) (2004). *Anthologie de la littérature réunionnaise*. Paris : Nathan.
- ASTIER, Pierre (orgs.) (2013). *Nouvelles de la Réunion*. Paris : Magellan & CIE, collection « Miniatures ».
- BAAGE, Silvia (2013). « Mediterranean French and Caribbean Paroxysms : Marie Ferranti's Violent Discourse about Corsica », in Yves-Antoine Clemmen, Margit Grieb (orgs). *Current Trends in Language and Culture Studies*. Boca Raton: Brown Walker Press, pp. 25-38.
- BONGI, Chris (1998). *Islands and Exiles: The Creole Identities of Post/colonial Literature*. Stanford : Presses universitaires de Stanford.
- CAZENAIVE, Odile (2014). « Dire le retour sans le dire : Nouvelle configuration des motifs exiliques et d'expatriation », in Vassiliki Lalagianni, Jean-Marc Moura (orgs). *Espace méditerranéen : Écritures de l'exil, migrations et discours postcolonial*. pp. 173-183.
- CHAMOISEAU, Patrick (2002). *Écrire en pays dominé* [1997]. Paris : Gallimard.
- CONFIAINT, Raphaël (2013). « Introduction : Mondes créoles, terres d'écrivains » in Raphaël Confiant (org). *Nouvelles des mondes créoles*. Paris : Éditions Écriture, pp. 7-35.
- DE SOUZA, Pascale (2009). « Francophone Island Cultures : Comparing Discourses of Identity in 'Is-land' Literatures » in Charles Forsdick, David Murphy (orgs). *Postcolonial Thought in the French-speaking world*. Liverpool: Presses universitaires de Liverpool, pp.238-247.
- DRACIUS, PEPIN, SAMLONG, THEBIA, BREDENT, DEVATINE, IMASANGO, FARGUS, DURANTY, VALERE, JOS (2012). *Partir sans passeport*. Paris : Idem.
- EVRRARD, Franck (1997). *La Nouvelle*. Paris : Éditions du Seuil.
- HAU'OFA, Epeli (2008). « Our Sea of Islands ». *We are the Ocean: Selected Works*. Honolulu : Presses universitaires de Hawaï'i, pp. 27-40.
- GAY, Jean-Christophe (2008). *L'Outre-mer français : Un espace singulier*. Paris : Belin.
- GHINELLI, Paola (2005). *Archipels littéraires : Chamoiseau, Condé, Confiant, Brival, Maximin, Laferrière, Pineau, Dalember, Agnant*. Montréal : Mémoire d'encre.
- JOUBERT, Osman et al (orgs) (1996). *Littératures francophones de l'océan Indien*. Maxéville : Jean-Lamour.

KEOWN, Michelle (2010). « Littérature-monde or littérature océanienne ? Internationalism versus Regionalism in Francophone Pacific Writing » in Alex Hargreaves, Charles Forsdick, David Murphy (orgs). *Transnational French Studies : postcolonialism and littérature-monde*. Liverpool : Presses universitaires de Liverpool, pp. 240-257.

LE BRIS, Michel (2007). « Pour une littérature-monde en français » in Michel Le Bris, Jean Rouaud (orgs). *Pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard, pp. 23-53.

LIONNET, Françoise (2013). « World Literature, Francophonie, and Creole Cosmopolitics » in Theo D'haen, David Damrosch, Djelal Kadir (orgs). *The Routledge Companion to World Literature*. New York: Routledge, pp. 325-335.

MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, (2009). « Littératures des départements d'outre-mer, littératures francophones : les ambiguïtés d'une terminologie ou un double anachronisme » in Bernard Idelson, Valérie Andrianjafitrimo (orgs). *Paroles d'outre-mer : identités linguistiques, expressions littéraires, espaces médiatiques*. Paris : L'Harmattan, pp. 35-45.

MOURA, Jean-Marc (2005). *Littératures francophones et théorie postcoloniale* [1999]. Paris : Presses universitaires de France.

PARE, François (1994). *Les Littératures de l'exiguïté*. Ottawa : Le Nordir.

PARE, François (2014). « L'exil et son point final : microscopies du lieu habitable » Discours plénier de la journée d'étude « L'exil en situation d'exiguïté dans la francophonie internationale » Université de Montréal, département de littérature comparée le vendredi 28 novembre 2014.

RANAIVOSON, Dominique (2014). « Entre géographie et imaginaire : l'impossible archipel indianocéanique » in Ana Isabel Moniz, Dominique Faria, Leonor Coelho, José Domingues de Almeida (orgs). *L'Ile : imaginaire et fiction*. Porto : Universidade do Porto Faculdade de Letras [disponible le 2 mai 2016]
<URL :<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12590.pdf> >

SPITZ, Chantal (2006). *Pensées insolites de inutiles*. Papeete: Éditions Te Ite.

TE PUNGA SUMERVILLE, Alice (2010). « Our Sea of Anthologies. Collection, Display, and the Deep Blue Sea » in Raylene Ramsay (org). *Cultural Crossings : Negotiating Identities in Francophone and Anglophone Pacific Literatures / À la croisée des cultures : De la négociation des identités dans les littératures francophones et anglophones du Pacifique*. Berlin : P.I.E. Peter Lang, pp. 217-234.

TRABELSI, Moustapha (2005). *L'insularité*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, Centre de recherche sur les littératures modernes et contemporaines.

VIAU, Robert (2013). « La Littérature-monde en français : l'historique d'une querelle », *in* Cécilia Francis et Robert Viau (orgs). *Trajectoires et dérives de la littérature-monde : poétiques de la relation et du divers dans les espaces francophones*. Amsterdam : Éditions Rodopi, pp. 73-110.

DU BON ET DU MAUVAIS USAGE DU PSEUDONYME

Reconnaissance et délégitimation de *Lila dit ça*, de Chimo

CRISTINA ÁLVARES
Un. do Minho
calvares@ilch.uminho.pt

Résumé : Dans l'ensemble des littératures migrantes, marginales ou marginalisées en français, la *littérature beur*, devenue au XXI^e siècle *littérature de banlieue*, constitue une catégorie à mettre en perspective avec cette autre catégorie de littératures migrantes dites *francophones*. Toutes deux sont périphériques, l'une issue des ex-colonies, l'autre issue des cités. Entre ces deux espaces périphériques, hors et dans la France, il y a une continuité générationnelle (les écrivains *de banlieue* descendant des immigrants des ex-colonies africaines) reliant le passé colonial à la réalité sociale des cités. Notre propos est de placer dans ce contexte *Lila dit ça* et *J'ai peur*, romans écrits dans les années soixante-dix par le mystérieux Chimo, écrivain que personne n'a jamais vu. Nous analysons le paratexte et le métatexte de ces romans pour saisir les stratégies fictionnelles que Chimo utilise pour jouer avec le pseudonyme et déjouer certains mécanismes de (dé)légitimation littéraire et culturelle mis en oeuvre autour de *Lila dit ça*.

Mots-clés : littérature beur, littérature de banlieue, pseudonyme, légitimation.

Abstract : Amongst the migrant, marginal or marginalized literatures in French, the *Beur* literature, which became the literature *de banlieue* in the 21st century, represents a category which has to be put into perspective with this other category of migrant literatures called Francophone literatures. Both are peripheral, one comes from the former colonies; the other one comes from the *cités*. Between these two peripheral areas, outside and inside France, there is a continuity passed from generation to generation (the writers *de banlieue* are descendants of immigrants from the former colonies) connecting the colonial legacy with the social reality of the *cités*. Our purpose is to take *Lila dit ça* and *J'ai peur* in this context. They are two novels written in the 70s by mysterious Chimo, a writer that no one has ever seen. We analyze the paratext and the metatext of these novels to understand the fictional strategies that Chimo uses to play with the pseudonyms and to thwart some mechanisms of literary and cultural delegitimation implemented about *Lila dit ça*.

Keywords : Beur literature, literature de banlieue, pseudonym, legitimation.

Beur ?

Depuis les années 1980, lorsqu'elle émerge associée à la Marche des Beurs¹, la littérature produite par les écrivains français nés de parents immigrés du Maghreb fait l'objet d'une revendication de reconnaissance et de légitimation culturelle qui prolonge la revendication politique d'intégration à la société française des populations issues de l'immigration. L'histoire de ce mouvement littéraire est donc celle de la lutte pour une place dans le champ littéraire français moyennant l'investissement du dispositif institutionnel qui y introduit oeuvre et auteur : maisons d'édition, presse et médias audiovisuels, librairies, prix littéraires, universités. Cet appareil de reconnaissance et de légitimation, Michel Laronde l'appelle l'*Institution*. L'un des instruments de l'Institution est la catégorisation.

Dès son émergence, cette littérature a été catégorisée comme littérature beur, arabo-française, issue de l'immigration, de banlieue, urbaine², francophone³, etc. Créées par les médias, ces catégories ont été adoptées par le discours universitaire (cf. Laronde, 2002 ; Ollson, 2011; Puig, 2011; Vitali, 2011, 2012; Hargreaves, 2014) mais ont été critiquées par les écrivains concernés qui leur reprochent d'enfermer leurs ouvrages dans le déterminisme ethnoculturel. Cela s'applique aussi à la désignation « littérature de banlieue » qui tend, surtout depuis 2005, à remplacer celle de « littérature beur » pour signifier une re-orientation thématique, saisissable dès les années 1990, où le social (l'intégration) l'emporte sur l'identitaire (*départenance* culturelle). Mais dans la mesure où le milieu social de la banlieue est fortement ethnicisé et que les écrivains urbains représentent eux-mêmes la continuité entre ces deux périphéries, l'une externe et l'autre interne à la France, que sont les ex-colonies et les cités⁴, la catégorie « de banlieue », loin

¹ De son vrai nom Marche pour l'égalité et contre le racisme.

² « Urbain » est perçu comme moins stigmatisant que « de banlieue » dans la mesure où le terme n'entraîne pas une sémantique périphérique et marginale.

³ Beaucoup de spécialistes se sont penchés sur l'inadéquation de ces désignations (cf. Vitali, 2012 ; Sebhki, 1999). Des écrivains aussi : Begag, Belghoul, Djaidani, Razane et beaucoup d'autres. En contestant la catégorie « issus de l'immigration », Razane affirme qu'il préfère « sortis de l'immigration » où il y a une signification de dépassement ; d'où le label « littérature de la post-migration » proposée par Vitali. La catégorie « francophonie » est rejetée également puisqu'elle entrave leur intégration dans le champ littéraire national (cf. Álvares, 2015).

⁴ « L'exclusion sociale est très largement vécue comme un prolongement en France de la domination imposée à leurs parents outre-mer pendant l'époque coloniale » (Hargreaves, 2011 : 3). Ce qui conduit Michel Laronde à les comprendre dans la catégorie des écrivains post-coloniaux. Habiba Sebhki ne le suit pas : « La littérature beur ne peut être considérée comme postcoloniale. Bien que ce terme pose problème à cause de ses nombreuses acceptations selon le rapport au temps, à l'espace ou à toute autre appartenance, je pars du principe néanmoins que pour être postcoloniale, une littérature se positionne dans un rapport d'ex-colonisé-colonisateur. Or, 'le discours produit (par la littérature *beur*) n'est ni une doléance à l'ancien état colonial ni une complaisance à la vision exotique du Maghreb : c'est une voix active, interpellative et revendicative de la place du citoyen dans la société française' ».

d'effacer le critère ethnoculturel, le territorialise en leur assignant l'espace périphérique des quartiers défavorisés. C'est justement ce déterminisme ethnique et social que ces écrivains contestent, depuis Azouz Begag jusqu'à Mohamed Razane et aux autres écrivains signataires du manifeste *Qui fait la France?*, au nom d'une approche universaliste de la littérature évaluée selon « des critères communs au commun des écrivains »⁵ (Herzoune, 2001 : 19) et légitimée par sa valeur esthétique. Or les oeuvres étiquetées « beurs » ou « de banlieue » sont lues moins pour leur qualité littéraire que pour leur valeur documentaire, les auteurs étant perçus comme des ethnographes de banlieue⁶. Il semble donc que la catégorisation de cette littérature produise un effet paradoxal. D'un côté, elle exprime, comme le dit Alec Hargreaves, l'entrée dans le champ littéraire français des minorités post-coloniales, de l'autre elle tient leurs oeuvres à distance, dans les marges de ce champ, les ghettoïse. Par le biais du qualificatif, l'Institution reconnaît une littérature qu'elle délégitime dans le même geste comme peu-de-littérature. Aussi Razane demande-t-il : « (...) mais pourquoi chercher un qualificatif ? Pourquoi ne pas parler de littérature ? » (*apud Vitali*, 2012 : 51). E il ajoute dans un entretien avec Steven Puig:

Je suis un écrivain français qui, comme tout autre écrivain, aspire à l'universalisme. Que je trempe ma plume dans le magma des souffrances de nos territoires en peine ne doit pas ériger mon oeuvre en objet social. C'est avant tout de la littérature, et notre pays, contrairement à l'étranger, peine à le comprendre. « Beur », « arabe », « urbaine » sont autant de qualificatifs que je récusé. Je suis et je demeure un écrivain français, certes avec des origines, mais n'est-ce pas là l'histoire de la France ? (Puig, 2008 : 88).

Il faut donc selon Razane dépasser la portée particulariste de la catégorie pour que la reconnaissance littéraire soit intégration à l'identité nationale⁷.

⁵ L'appareil théorique et critique n'utilise pas les mêmes critères pour évaluer la littérature française et la littérature beur. Alors que pour celle-là on considère les formes et les valeurs intrinsèques aux oeuvres, celle-ci est perçue en fonction de l'origine de l'auteur. Aussi les auteurs signataires du manifeste *Qui fait la France ?*, dont la plupart sont d'origine maghrébine, mais pas tous, soulignent qu'ils partagent des idées plutôt que des origines.

⁶ En 1999, Habiba Sebhki écrivait : « Cette littérature [beur], en effet, est tantôt étiquetée maghrébine, tantôt arabe, tantôt européenne, tantôt étrangère ; elle se trouve aussi répertoriée chez les libraires dans la section 'immigration/racisme'. Ce dernier cas est évidemment une éviction totale du champ littéraire même. Toutes ces étiquettes peuvent expliquer que cette littérature ne trouve, à ma connaissance, aucune place dans les anthologies de littérature française ». Voir aussi Reek, 2012 : 49.

⁷ Des écrivains comme Chahdortt Djavann ou Brina Svit, qui se situent dans la mouvance du Manifeste *Pour une littérature-monde en français*, proclament leur appartenance à la littérature sans égard à la nationalité. Djavann écrit : « La seule chose dont je suis sûre, c'est que l'exil est mon essence et l'écriture ma naissance. Je suis née exilée et resterai écrivaine de langue française » (Djavann, 2009 : 43). Par contre, les écrivains beurs situent dans le cadre national leur accès à l'universel littéraire. Ils s'affirment « fils de la France, issus d'ici ». Ils sont français et veulent que leurs oeuvres soient reconnues comme littérature française. Et Razane

Pseudonyme et aporie

Dans les années 1990, deux écrivains soi-disant beurs, Paul Smaïl et Chimo, ont eu recours au pseudonyme pour problématiser la catégorie beur et le critère ethnique. Mais tandis que la vraie identité de Smaïl est connue (c'est Daniel Théron, alias Jacques-Alain Léger), on ne sait toujours pas qui est Chimo. La critique assume que les deux écrivains sont de faux beurs et la discussion tourne autour de la perception du pseudonyme soit comme une imposture soit comme un jeu de masques (Horvath, 2004, Begag, 2006, Varga, 2012)⁸. Ce qui me semble intéressant dans le pseudonyme, c'est qu'il met en lumière le décalage entre auteur-individu-réel et auteur-figure-fictionnelle, c'est-à-dire l'auteur en tant qu'élément du dispositif paratextuel. Un tel décalage dénature la littérature beur, tout en déclenchant la question : « est-ce qu'il faut être beur pour écrire un roman beur ? »⁹

Chimo a publié deux romans : *Lila dit ça* en 1996 et *J'ai peur* l'année suivante, tous les deux chez Plon¹⁰. *J'ai peur*, qui raconte l'échec social et moral du narrateur, n'a pas eu le même impacte que *Lila dit ça* et l'auteur a quitté la scène littéraire sans avoir découvert son visage. Il n'y a pas de photo de lui, aucune image, il n'a jamais été sur les plateaux. « Il y a des mecs qu'on voit partout à la télé (...) Moi, c'est le contraire. On ne m'a pas vu, on ne me verra pas »¹¹ (1997 : 12), sans doute pour cacher son identité ethnique car, comme il le dit plus loin, la tête manifeste l'origine (*idem* : 218). *Lila dit ça* a été un succès éditorial¹², traduit en quinze langues, adapté par le cinéaste franco-libanais Ziad Doueiri en 2005. Un groupe rock québécois s'est fait baptiser *Lila dit ça*

d'inscrire le roman soi-disant « beur » dans la tradition du roman réaliste en disant que le père fondateur de ce courant n'est pas Begag mais Zola (Puig, 2008 : 88). Pour la perception du rapport entre littérature et nation dans les manifestes *Pour une littérature-monde en français* et *Qui fait la France ?*, voir Álvares, 2015.

⁸ Begag accuse Smaïl d'imposture (2006) ; Smaïl adresse la même accusation à Chimo (cf. Horvath, 2004 : 323). L'un et l'autre lisent l'oeuvre « en tant que témoignage validé par le nom propre d'un jeune auteur beur (et se sentent) forcément trahis par cette usurpation d'identité » (Horvath, 2004 : 330). La ligne de lecture alternative consiste à faire « abstraction de l'identité de l'auteur (et à juger) ses propos légitimes, sa performance littéraire digne d'intérêt et ses jeux d'identités fort amusants » (*ibidem*).

⁹ Le pseudonyme *Chimo* ne dit strictement rien de l'origine ethnique de l'auteur ni ne renvoie à aucune référence culturelle - contrairement à *Smaïl* qui renvoie à Ishmaël, le narrateur-protagoniste de *Moby Dick*, et au fils d'Abraham et Agar, l'ancêtre des Arabes (cf. Horvath, 2004 : 325).

¹⁰ Éditeur prestigieux fondé en 1852 par les frères Plon, dirigé par Olivier Orban, publiant des romans de grands auteurs surtout du XXe siècle.

¹¹ Même l'éditeur ne l'a jamais rencontré, le manuscrit lui ayant été remis par un avocat – c'est ce que raconte l'éditeur dans son avertissement et que *J'ai peur* confirme, à la page 9.

¹² Dans la rubrique « Livres » de *L'express*, on lit dans un article publié le 1^{er} mai 1998 sous le titre « Nos champions à l'exportation » : « Autre best-seller national, *Lila dit ça* de Chimo (Plon), traduit en 15 langues, a déclenché une véritable guerre des enchères entre quatre éditeurs américains et sept éditeurs anglais ».

pour rendre hommage à Chimo¹³. C'est dire la projection du roman hors l'Hexagone. En refusant toute exposition médiatique, Chimo s'est vigoureusement détaché des écrivains en quête de visibilité et a montré que la médiatisation n'est pas nécessaire au succès commercial et à la diffusion internationale d'une oeuvre. Ce faisant, il a non seulement gardé le mystère de son identité mais il a aussi disjoint l'auteur réel, resté invisible et méconnu, et l'oeuvre, devenue célèbre. Ce qui est encore une façon de contrer l'action des médias audiovisuels qui promeuvent le culte de l'image de l'auteur au détriment de la connaissance de son oeuvre (cf. Soares, 2012).

Lila dit ça est un roman de banlieue qui décrit les conditions matérielles de vie des habitants de la cité du Vieux Chêne : la pauvreté, la saleté, la laideur, les ascenseurs toujours en panne ; ainsi que leur forme de vie : la petite délinquance pratiquée par des jeunes désœuvrés, le marché noir, les bagarres, les tournantes, la stigmatisation, la désolation, l'ennui. La population est multiethnique et majoritairement de tradition musulmane comme l'indiquent les références à la mosquée, au frère musulman, au Coran, au sacrifice du mouton, bien qu'il y ait aussi quelques rares chrétiens comme la tante béate de Lila : « Les cathos trados comme la tante, une minorité menacée vu que le Christ il lâche du terrain (...) » (Chimo, 1996 : 150). Chimo reprend et développe le motif du béton, dont la matière morte a une portée ontologique qui s'exprime dans l'ennui et le vide d'une vie privée de rêve et d'avenir, une vie coincée :

Les arbres ils sont tout comme nous, plantés là comme des objets sans savoir pourquoi, comme nous sans pouvoir bouger, tu me diras que tous les arbres c'est pareil mais eux c'est pire ils sont dans la mocheté, dans le soleil gris, il leur faut tout faire venir d'ailleurs et puis ils sont tous les mêmes, pas varié du tout comme compagnie, ni buissons ni fleurs because vandalisme, un arbre tous les quinze mètres en ligne droite, ma mère dit que le matin quand elle s'en va de bonne heure s'il fait du vent elle les entend pleurer (*idem* : 74).

Lila dit ça c'est aussi un *Bildungsroman* qui raconte le devenir-écrivain de Chimo à travers son initiation au sexe par Lila, une jeune fille blonde d'origine polonaise, dont la beauté fait tache dans le paysage en béton. Lila parle sexe – c'est *ça* qu'elle dit –, elle verbalise effrontément ses fantasmes, ce qui inscrit ce roman dans le genre érotique à la limite du porno. Le dire impudique de Lila « fait bouger tout ce qui est par là et pourtant elle parle pas fort. Même les arbres qui ont l'air d'être en béton, ils sont touchés quand

¹³ Il est écrit dans le blog de la bande : « Affamé de mots, Frédéric Christian [l'auteur-compositeur et vocaliste] fait la rencontre impromptue de Lila, ange à l'auréole goudronnée et luminescente, à travers l'écriture désinvolte de Chimo » (<https://lila-dit-ca.bandcamp.com/album/ruelle-palace>)

elle parle » (Chimo, 1996 : 14). Bref, Lila érotise la banlieue¹⁴. La vie de Chimo est bouleversée par la transfiguration de l'espace qu'opère son dire : « Pour une fois la lumière est venue au Vieux Chêne, un morceau de ciel s'est posé sur nous, pour une fois tu as quelque chose qui est autre chose » (*idem* : 62). Ce qu'elle lui dit, lui donne à voir (scène du toboggan) et à toucher (scène du vélo) le fait rêver, le fait donc exister et cela d'autant plus qu'elle méprise tous les autres jeunes gens et ne parle qu'à lui seul. Le choc éprouvé par Chimo face à Lila, caucasienne de tradition catholique, n'a rien de culturel, c'est tout simplement sexuel. La conséquence en est qu'il se met à écrire le roman que l'on est en train de lire. Le roman représente son propre processus de production en mettant en avant la dynamique pulsionnelle, activée par le *dire-ça*, qui pousse et imprègne l'écriture. Avant de rencontrer Lila, Chimo était déjà attiré par l'exercice d'écrire qui lui permettait de s'isoler avec la langue dont il voulait jouir pour échapper à la misère linguistique de son milieu, pour ne pas être « exclu du trésor de la langue » (*ibidem* : 73). Mais il avait du mal à écrire. Or le *dire-ça* de Lila débloque l'écriture, la rend fluide, les mots giclent, il jouit d'écrire. Il se compare à une machine qui ne fait qu'enregistrer les paroles de Lila :

(...) je suis là, j'écoute et j'écris, même de plus en plus facile à mesure que je déroule, l'écriture aussi moins secouée, plus la peine de me tordre les cheveux à chercher ce que je vais dire, je suis une machine à enregistrer maintenant, j'enregistre Lila qui cause (*ibidem* : 29).

Quand elle parle Lila moi je l'écoute bouche ouverte, je comprends même pas ce qu'elle dit sur le moment, juste j'enregistre comme j'ai dit j'enregistre tout, c'est beaucoup plus facile après pour moi d'écrire, c'est comme si je déroulais ce ruban et j'ai rien qu'à recopier. Si moi je veux écrire tout seul alors c'est la galère amère, je m'énerve je trouve pas, je me tape sur la tête, au contraire si je la fais parler ça va tout seul, facile facile (...) (*ibidem* : 138-9).

« Je suis là, j'écoute et j'écris ». Cette formule enchaîne les trois actions sans transition dans une séquence fluide, écrire apparaissant comme le produit immédiat d'écouter. Chimo entretient le mythe d'une écriture passive qui ne ferait que transcrire le dire de Lila, une écriture oralisante et spontanée, irréfléchie, machinale, fondée sur une continuité naturelle entre vécu et fiction. Ce mythe est renforcé par un autre, celui du jeune écrivain de banlieue à demi-scolarisé, qui n'est jamais entré dans une librairie (cf. 1996 : 139), qui n'a pas de références littéraires¹⁵; mais chez qui s'opère une sorte de

¹⁴ Pour une analyse du personnage de Lila, ange et putain, et de son rapport à la condition des jeunes filles en banlieue, voir Blum, 2012.

¹⁵ Par contre, Paul Smaïl exhibe sa vaste érudition littéraire.

miracle de création littéraire évoquant vaguement la tradition romantique du génie créateur et de la muse inspiratrice. Bref, si d'une part le pseudonyme dénaturalise le roman beur en problématisant le critère ethnique, d'autre part le mythe de l'écriture spontanée renaturalise le roman de banlieue. N'est-ce pas cette aporie de la dé-ré-naturalisation qu'exprime la métaphore de « la fleur poussée dans le béton des cités » dans le 4e de couverture ? Cette métaphore se nourrit de la contradiction entre la fleur, métaphore du roman, connotant sa valeur esthétique, et le béton, métonymie de la cité. La fleur ne pousse pas dans la matière morte du béton, elle pousse dans la chaleur organique de la terre. Si l'on met l'accent sur le béton, on tendra à interpréter la métaphore comme signifiant que le roman est un produit direct du milieu ethno-socio-culturel (il a poussé comme une fleur dans la cité). Si l'on met l'accent sur la fleur, on mettra en valeur la signification non-naturelle de la métaphore : la fleur ne pousse pas dans le béton, le rapport n'est pas direct, le milieu ne produit pas de romans directement et spontanément. Car la littérature c'est l'art du langage.

Esthétique, ethnique

Organisé autour du pseudonyme, le dispositif paratextuel joue un rôle fondamental dans le jeu entre factuel et fictionnel. Il est composé du 4e de couverture, de l'avertissement de l'éditeur, de la photo de la première page du manuscrit lequel se présente sous la forme de deux cahiers Clairefontaine, et de trois notes pages 14, 70, 170 donnant des renseignements sur le manuscrit¹⁶ affichant un souci de rigueur philologique. La photo du cahier et les notes produisent un puissant effet de réel mais ne disent rien sur l'auteur réel. Le dispositif paratextuel est composé pour entretenir le mystère de l'identité de l'auteur. Le nom ou prénom *Chimo* ne dit strictement rien sur son origine ethnique. Quelques indices éparpillés dans le discours conduisent à postuler un écrivain beur mais sans jamais pouvoir l'affirmer avec certitude¹⁷. Par exemple, lorsqu'il esquisse son portrait : « je suis plutôt du type normal banlieue brun et frisé évidemment et les yeux noirs » (1996 : 71). Dans *J'ai peur*, Chimo narrateur-personnage efface les doutes : il est bel et bien français d'origine maghrébine (cf. 997 : 222-223). Mais l'invisibilité de l'individu Chimo, tout en brisant le pacte autobiographique, garde le

¹⁶ Les notes signalent que le premier cahier commence à l'envers, où finit le premier cahier signalé, des ratures dans les trois dernières pages. Dans l'avertissement, l'éditeur affirme avoir rectifié des erreurs d'orthographe et retouché la ponctuation.

¹⁷ Autres indices renvoyant au stéréotype du jeune beur : la terre de Sahel qu'il ne connaît pas mais dont il entend parler dans la cité (1997 : 19) ; on va encore à la mosquée (*idem* : 111) ; le mot du père « je ne suis pas de chez moi » suggère qu'il est un immigré (*idem* : 147).

doute¹⁸. L'auteur paratextuel est français d'origine maghrébine mais l'auteur réel demeure incognito.

L'avertissement de l'éditeur, Olivier Orban, affirme « l'étonnante qualité littéraire du récit », en se demandant si l'auteur serait « un écrivain confirmé ou un jeune (beur) talentueux ? Un grand écrivain masqué ou un inconnu surdoué », comme le pose le 4e de couverture. Bien que la maison d'édition soit divisée quant à cette question, Olivier Orban avance l'hypothèse d'une mystification. Chimo ne serait pas un jeune écrivain de banlieue. Cette hypothèse relève du préjugé de l'Institution sur la littérature beur évaluée et catégorisée selon le critère ethnique : si c'est beur, alors ce n'est pas littéraire ou c'est peu littéraire ; si c'est littéraire, alors ce n'est pas beur (cf. Laronde, 2002 : 136-7). Aussi en juillet 1996, Olivier Orban écrit-il : « Si demain on me disait que c'est un jeune beur qui l'a écrit, j'en serais le premier étonné, même si ce n'est pas impossible. Mais moi, quando j'ai lu le livre, je me suis tout de suite dit qu'il était l'oeuvre d'un écrivain confirmé » (*apud* Laronde, 2001 : 136). Le discours médiatique a renchéri sur ce préjugé que Chimo commente dans *J'ai peur* :

(...) d'un côté ils disaient Chimo est un écrivain, ça me mettait le coeur dans la bouche, et puis tous ils disaient d'accord c'est bien le livre mais c'est pas de moi c'est un autre, forcément un vieux vicelard qui se cache, même un plié de l'Académie, ou Untel machin, ou alors même Orban l'éditeur, lui que j'ai vu que sur une photo et il a pas l'air à sucer du béton. Comme si moi j'étais un écrivain mais j'avais pas le droit de l'être » (1997 : 10-11).

Mais là où l'avertissement suggère une imposture (Chimo n'est pas beur/de banlieue), le 4e de couverture, en présentant le roman comme « cette fleur poussée sur le béton des cités », semble postuler au contraire l'authenticité. On touche là à une zone fort ambiguë de l'ensemble paratextuel. « La fleur poussée sur le béton » signifie que l'auteur du roman, dont la qualité littéraire est reconnue d'emblée (la fleur), est un jeune de banlieue, un beur. Si cela se confirmait, alors le critère esthétique, posé *a priori*, l'emporterait sur le critère ethnique. Ce serait le moment historique où l'Institution aurait à légitimer l'inclusion dans la littérature française d'un écrivain beur. Mais l'opacité du pseudonyme, en empêchant la révélation de l'identité de Chimo, empêche la légitimation. De plus, tout en assumant que l'auteur est beur/de banlieue, la métaphore de la « fleur poussée sur le béton des cités » entretient le mythe d'une écriture spontanée

¹⁸ La critique croit en un faux beur. En parlant de Chimo, Llaría Vitali affirme que « tout contribue à ['] indiquer comme un 'faux beur' » (Vitali, 2012 : 15). Kenneth Ollson assume qu'il n'est pas beur ; il aurait caché son identité « un pseudonyme afin de se faire passer pour fils d'immigré » (Ollsen, 2011 : 19), ce qui l'amène à l'exclure, ainsi que Smail, de son *corpus*.

en continuité avec la parole vivante, mythe sous-jacent à la perception sociologique du roman beur comme témoignage, document, peu-de-littérature. Ce qui est une façon de défaire implicitement (sans en avoir l'air) l'*a priori* esthétique et de reposer le critère ethnique.

Il semble donc que la divergence entre l'avertissement de l'éditeur et le 4e de couverture - imposture vs authenticité – n'est qu'apparente, les deux pièces fondamentales de l'appareil paratextuel contribuant à fermer la voie de la légitimation à *Lila dit ça* (ou bien l'auteur n'est pas beur parce que son roman est très bien ou alors l'auteur est beur parce que son roman n'est pas très bien : il y a trop de béton sous la fleur). Bref, le paratexte s'arrange pour annuler la subversion du critère ethnique que le pseudonyme déclenchait dans un premier moment moyennant plusieurs disjonctions (auteur-oeuvre, auteur réel-auteur paratextuel). Mais c'est aussi sur le pseudonyme que le critère ethnique revient, dans son opposition au critère esthétique, et avec lui revient la catégorie qui range le roman de Chimo dans les marges de la littérature française.

Bibliographie

ÁLVARES, Cristina (2015). « D'une littérature mal nommée ». *Mondes Francophones* [disponible le 19 janvier 2016].

<URL: <http://mondesfrancophones.com/debats/francophonies-et-theories/dune-litterature-mal-nommee/>>.

BEGAG, Azouz (2006). « Imposture and Incompetence : Paul Smal's *Vivre me tue* ». *Research in African Literatures*, 37, 1, pp.55-71.

BLUM, Sylvie (2012). « Dans le pays Chimo » in Najib Redouane (éd.). *Où en est la littérature 'beur' ?* Paris : L'Harmattan, pp.93-105.

CHIMO (1996). *Lila dit ça*. Paris : Plon.

CHIMO (1997). *J'ai peur*. Paris : Plon.

DJAVANN, Chahdortt (2009). *Ne négociez pas avec le régime iranien. Lettre ouverte aux dirigeants occidentaux*. Paris : Flammarion.

HARGREAVES, Alec (2014). « De la littérature 'beur' à la littérature de 'banlieue' : des écrivains en quête de reconnaissance », *Africultures*. La Marche en héritage. L'héritage culturel de la Marche pour l'égalité et contre le racisme (1983-2013), pp.144-149.

HORVATH, Christina (2004). « Les masques de Narcisse : identité(s) problématique(s) dans l'oeuvre de Paul Smaïl » in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (éds.). *Le roman français au tournant du XXIe siècle*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.

LARONDE, Michel (2001). « L'écrivain postcolonial en France et la manipulation de la figure de l'auteur : Chimo, Paul Smaïl, Amhed Zitouni » in Charles Bonn, Najib Redouane, Yvette Benayoun-Szmidt (éds.). *Algérie : nouvelles écritures*. Paris : L'Harmattan, pp.133-147.

LARONDE, Michel (2002). « Prise de parole du roman de la postcolonialité en France : vers une sociocritique du canon littéraire » in *Beginning in French Literature*, French Literature Series, 29, Amsterdam and Atlanta : Rodopi, pp.169-180.

OLLSEN, Kenneth (2011). *Le discours beur comme positionnement littéraire. Romans et textes autobiographiques français (2005-2006) d'auteurs issus de l'immigration maghrébine*. Stockholm : Stockholm University Press.

PUIG, Steve (2008). « Interview avec Mohamed Razane », *Expressions maghrébines*, 7, 1, pp.85-92.

PUIG, Steve (2011). « Du roman beur au roman urbain : de l'intégration d'Azouz Begag à Désintégration d'Ahmed Djouder » in Vitali (2011), pp.21-46.

PUIG, Steve (2011a). « Littérature-monde et littérature urbaine : deux manifestes, même combat ? », *Nouvelles Francographies*, 2, 1, pp.87-95.

REEK, Laura, (2012). « Lettre ouverte au monde des lettres françaises : *Sur ma ligne* de Rachid Djaïni » in Vitali (2012), pp.47-69.

SOARES, Corina (2012). *Création littéraire sous contexte médiatisé : l'oeuvre de Michel Houellebecq, Amélie Nothomb et Jacques Chessex*. Aveiro : Universidade de Aveiro (thèse de doctorat photocopiée).

VARGA, Robert (2012). « Pour une historique de la littérature 'beur' : à l'ombre des phénomènes de culte ? Azouz Begag contre Paul Smaïl » in Vitali (2012), pp.71-89.

VITALI, Llaria (2011). *Intrangers. Littérature beur. De l'écriture à la traduction*. Louvain la Neuve : L'Harmattan.

VITALI, Llaria (2012). *Intrangers. Post-migration et nouvelles frontières de la littérature beur*. Paris : Academia.

LITTÉRATURE ET SCIENCES COGNITIVES : APPORTS ET LÉGITIMITÉ D'UNE LECTURE TRANSVERSALE

GABRIELLA BANDURA
Un. de Szeged/Un. Paris 8
gbandura17@yahoo.fr

Résumé : Cet article rend compte de l'apport et de la légitimité d'une lecture transversale entre la littérature et les sciences cognitives, à travers un roman français contemporain, *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq. En s'appuyant sur le modèle de l'autopoïèse, développé par Francisco Varela et Humberto Maturana, nous proposons de lire ce texte à partir d'un système chaotique, métastable. Enfin, nous soulignons la double portée de cette interférence entre la littérature et la cognition : d'un côté un renouvellement méthodologique en cartographie des textes grâce au dispositif cognitif, de l'autre, la revitalisation des approches et des concepts en sciences de la cognition à travers le cadre narratif.

Mots-clés : littérature, cognition, autopoïèse, métastable, légitimité, méthodologie

Abstract : This study reports on the contribution and the legitimacy of a transversal reading between literature and cognitive science, through a contemporary french novel, *La Possibilité d'une île* (The Possibility of an Island) by Michel Houellebecq. Relying on the autopoietic model, developed by Francisco Varela and Humberto Maturana, we propose to read this text from a chaotic, metastable point of view. Finally, we underline the double significance of this interference between literature and cognition : on one hand, a methodological renewal in literary cartography thanks to cognitive models, on the other hand, the revitalization of the approaches and concepts in cognitive science through a narrative context.

Keywords : literature, cognition, autopoiesis, metastable, legitimacy, methodology

Vers une approche cognitive

Depuis quelques années, il y a une propagation de diverses approches du texte littéraire à travers d'autres disciplines relevant des sciences humaines et des sciences dures également, et ces rapprochements jouissent de la reconnaissance de l'appareil légitimateur. Les sciences cognitives, qui ont pour objet l'étude scientifique du fonctionnement de la connaissance, autrement dit de la cognition, font partie de ces disciplines.

Selon le neurobiologiste Francisco Varela, expert mondialement reconnu dans le domaine, il s'agit d'une entreprise technologique et conceptuelle considérable qui regroupe elle-même une multitude de disciplines « inter-résonnantes » (Varela, 1989a : 21), notamment la linguistique, les neurosciences, la philosophie de l'esprit, l'intelligence artificielle, etc., qui tentent de modéliser la connaissance humaine selon leurs propres préoccupations et engagements. En même temps, les modèles qu'elles produisent sont inséparables des avancées technologiques contemporaines transformant les pratiques socioculturelles qui les sous-tendent. Le développement de l'intelligence artificielle en est l'exemple le plus visible.

Mais l'impact des sciences cognitives se propage dans le champ de la littérature également, où depuis les années quatre-vingt, les études du texte à travers l'appareillage conceptuel de la cognition ne cessent de se multiplier. Ce qui légitime cette ouverture, ce sont les possibilités d'élargissement des techniques de lecture que les sciences cognitives proposent, en nous incitant « à prendre en compte de façon beaucoup plus minutieuse la réalité de *l'acte* de lecture » (Abrioux, 1990 : 6).

L'évolution des modèles de cette entreprise conceptuelle récente reflète le fonctionnement dynamique et contingent de la cognition humaine, et dans un sens plus large les orientations et les sensibilités de la pensée contemporaine, caractérisée, elle aussi, par cette perspective dynamique. Ceci est surtout vrai pour la littérature française contemporaine et de l'extrême contemporain, basée sur l'hétérogénéité et une « ontologie de l'incertitude radicale » (Westphal, 2007 : 12).

Nous allons réinterroger ici l'apport et la légitimité de cette interférence entre la littérature et les sciences cognitives, en effectuant d'abord une lecture cognitive d'un roman français contemporain, *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq, pour souligner ensuite, ce que cette même littérature peut apporter, à son tour, à l'étude de la

cognition. Notre lecture s'appuiera sur le modèle autopoïétique, élaboré par les neurobiologistes Francisco Varela et Humberto Maturana¹.

Qu'est-ce que l'autopoïèse ?

Le modèle de l'autopoïèse constitue le fondement biologique du troisième grand paradigme des sciences cognitives, appelé *enaction*², qui diffère des deux autres paradigmes plus statiques³, puisqu'il conçoit la cognition non plus comme une représentation du monde extérieur préexistant, mais comme la *co-émergence* de l'esprit incarné (c'est-à-dire de l'humain) et du monde, dans leurs interactions diverses. Ceci est possible grâce au comportement de cet esprit incarné comme une unité autopoïétique, autrement dit à sa capacité à l'autoproduction dans ses échanges avec le monde extérieur.

Il s'agit donc d'un modèle qui formalise le fonctionnement cognitif du vivant (allant des unicellulaires jusqu'à l'individu) comme un processus d'autoproduction⁴ : « (...) une machine autopoïétique engendre et spécifie continuellement sa propre organisation. Elle accomplit ce processus incessant de remplacement de ses composants, parce qu'elle est continuellement soumise à des *perturbations* externes (je souligne), et constamment forcée de compenser ces perturbations » (Varela 1989b : 45).

En réponse à celles-ci, le vivant produit une *clôture opérationnelle*, autrement dit une frontière dynamique qui lui permet de réagir aux perturbations et de les intégrer dans son système, c'est-à-dire de se transformer continuellement tout en restant le même : une entité qui se distingue du monde environnant. Ainsi le système autopoïétique satisfait un critère paradoxal : il maintient la concomitance entre son *organisation*, c'est-à-dire l'ensemble des éléments invariants qui constituent sa configuration globale, et sa *structure*, l'univers indéfini des variables à l'origine des changements permanents :

Un système autopoïétique est organisé comme un réseau de processus de production de composants qui (a) régénèrent continuellement par leurs transformations et leurs

¹ Ce modèle apparaît pour la première fois dans un article de Varela, Maturana et Uribe en 1974 (cf. bibliographie).

² De l'anglais *to enact* qui veut dire *faire-émerger*.

³ Il s'agit du *cognitivism* qui postule que la cognition est un système de manipulation de symboles, à la manière des ordinateurs, et du *connexionnisme* qui considère la cognition comme l'émergence d'un état global basé sur la connexion permanente d'éléments locaux (les groupes de neurones) dans un réseau distribué (cf. Varela, 1989a).

⁴ Le mot d'ailleurs vient du grec *auto* (soi-même) et *poiësis* (production, création).

interactions le réseau qui les a produits, et qui (b) constituent le système en tant qu'unité concrète dans l'espace où il existe, en spécifiant le domaine topologique où il se réalise comme réseau (*ibid.*).

La clôture opérationnelle est un proche parent du feed-back des systèmes cybernétiques à entrées et sorties, mais cependant elle s'en diffère, puisqu'elle n'a pas besoin d'une source de référence externe : le système produit lui-même les informations qui le constituent, en fonction des perturbations qui le touchent. Autrement dit, la clôture est cette frontière par laquelle le système se définit comme une entité autonome.

Cette autonomie basée sur un mécanisme de régulation interne permet de dépasser le cadre de l'homéostasie⁵ qui est au cœur du développement cybernétique :

Les théories classiques de l'auto-régulation ou de l'homéostasie reposaient sur la définition d'un état stable contre des perturbations susceptibles de l'en écarter. Au contraire, ici, il s'agit de comprendre non seulement comment le système fait pour se maintenir dans un état stable, mais comment il fait pour se transformer lui-même (Atlan, Castoriadis, Domenach et *al.*, 1987 : 19).

Le modèle autopoïétique de Varela et Maturana décrit ainsi le fonctionnement du vivant comme une dynamique d'individuation, autrement dit de singularisation, qui transcende l'opposition entre stabilité et changement, et évolue de manière *métastable*⁶. L'apport de son transfert dans le champ littéraire réside justement dans son aspect métastable apte à capturer les postures d'individuation à l'œuvre dans les textes.

Une lecture cognitive : l'île de Houellebecq

Michel Houellebecq, l'auteur de *La Possibilité d'une île*⁷ (Fayard, 2005), est un des écrivains contemporains les plus connus et traduits dans le monde, mais aussi « l'auteur le plus controversé du paysage littéraire français actuel » (Wesemael, Clément, 2007 : quatrième de couverture). Ses romans suscitent la polémique et de violentes

⁵ La notion d'homéostasie vient du grec *stasis* (état, position) et *homoios* (égal, semblable à). Le concept d'homéostasie décrit la tendance d'un système à revenir au même état stable.

⁶ Dans le cadre de la cybernétique, le concept de métastabilité se réfère à l'état d'indétermination d'un système qui a pour but d'atteindre l'homéostasie. Or, dans le cas du modèle autopoïétique, la métastabilité ne renvoie pas à une tendance au maintien du même état, mais à un processus de reconfiguration continue à références internes, cultivant des agencements imprévisibles, dynamiques.

⁷ Ce roman a été récompensé par le prix Interallié en 2005. Par la suite, les références à ce roman seront notées *PI*.

critiques à cause de ses positions idéologiques volontiers provocatrices, mais en même temps sa reconnaissance par l'appareil légitimateur est indubitable. Il fait partie des programmes universitaires, il est le sujet de nombreux mémoires et thèses et il est le détenteur de plusieurs prix littéraires, dont le Goncourt pour *La carte et le territoire*, en 2010.

Dans *La Possibilité d'une île*, comme dans ses livres précédents, Houellebecq ausculte les névroses et les pathologies de la société occidentale. À travers la vie de son protagoniste Daniel 1, il esquisse « l'extension du domaine de la lutte » de toute une génération coincée dans la machine de la compétitivité néo-capitaliste, qui a broyé à une vitesse fulgurante toutes les valeurs ayant trait à l'humain et à sa capacité à aimer. Mais ce qui est intéressant ici, est qu'un nouveau système complexe et mystérieux est en train de surgir, qui n'a pas pour objectif final de se focaliser sur la perspective du bonheur manqué et de proposer une possibilité de solution pour y remédier.

Ce nouveau système s'élabore par la création d'espaces alternatifs science-fictionnels, qui s'intègrent continuellement dans l'espace référentiel, le tout ressemblant à un système vivant, dynamique qui s'auto-crée sans cesse. Toutefois, il ne s'agit pas, dans notre lecture, d'un système déjà configuré qui devient dynamique par la transgression du cadre réaliste, mais plutôt de relations de concaténation continue, de rencontres entre espaces alternatifs de la fiction qui font émerger tout un nouveau régime dont les agencements ne cessent de s'individuer, sous le signe de potentiels imprévisibles, à venir.

Ces agencements d'individuation se forment progressivement aux lieux de croisements de plusieurs « récits de vie » : le récit référentiel de Daniel 1 qui vit dans le monde actuel et les récits science-fictionnels de ses prolongements néo-humains Daniel 24 et Daniel 25. Ces deux derniers, conçus à partir du génome de Daniel 1 par l'équipe de la secte élohimate⁸, vivent deux millénaires plus tard sur la planète ravagée par une apocalypse nucléaire et leur tâche principale est de lire et de commenter les écrits de leurs prédécesseurs. Chaque être de la lignée de clones des Daniel est fabriqué à partir de l'ADN de son prédécesseur s'étant suicidé, qu'il remplace en se retrouvant dans un corps jeune et plein de vitalité.

⁸ Il s'agit d'une secte, inspirée de celle des réliens. Le mouvement rélien, fondé par Claude Vorilhon en 1946, a été catégorisé comme secte dans le rapport parlementaire français de 1996. Leur fondateur prétend avoir rencontré des extraterrestres, les Élohim, qui lui ont confié la mission de répandre leur enseignement parmi les fidèles dans le monde entier. Vorilhon devient donc le gourou de la secte rélienne (son nouveau prénom Raël signifie « messager ») et prêche que toute forme de vie sur Terre est due aux Élohim grâce à leur maîtrise avancée du génie génétique (cf. http://atheisme.free.fr/Religion/Definition_r.htm).

La génétique permet donc de cristalliser la perspective de la vie éternelle dans le roman, mais ce qui nous intéresse particulièrement est le système d'entrelacement des récits qui suscite l'émergence d'un régime complexe, non-standard. Le récit de vie, « au fond assez proche de ce qu'on appelait jadis l'*autobiographie* » (PI, 27), sert essentiellement à maintenir la continuité mémorielle et donc identitaire entre les êtres de chaque lignée de clones en attendant l'élaboration du transfert moléculaire direct, mais simultanément il constitue « un seuil »⁹ (Westphal, 2007 : 163) qui donne accès à une circulation libre et des connexions imprédictibles entre l'espace référentiel et celui de la science-fiction.

Ainsi les récits de vie néo-humains qui ne cessent de se proliférer dans le texte et de coexister, voire fusionner avec le récit de Daniel 1, peuvent être conçus comme une suite de *perturbations* qui contribuent à élaborer, à tisser ce système complexe. Les perturbations ne sont pas considérées ici comme des facteurs qui dérangent, mais comme des éléments que le système « accueille » et qui prennent part dans la constitution et les transformations de ce dernier. Autrement dit, ces récits de science-fiction, par leurs activités de perturbations, contribuent à l'élaboration d'une *clôture opérationnelle*, d'un ordre à partir de l'instabilité.

Les récits de vie des néo-humains apparaissent et se tissent effectivement dans un rapport de contiguïté avec l'espace référentiel dès le début du roman, en suscitant continuellement le fonctionnement opérationnel et, partant, « l'explication opérationnelle »¹⁰ (Kremer-Marietti, 2012 : 5) de ce dernier. Cela veut dire qu'il y a une élaboration d'une clôture qui n'apparaît pas comme une frontière définitive, mais comme une clôture opérationnelle dynamique, une réponse toujours retardée en fonction des connexions et des agencements imprévisibles, à venir, qui se forment dans l'entre-deux de ces espaces alternatifs.

Le monde complexe de *La Possibilité* qui est en train d'émerger évoque ainsi le fonctionnement du domaine cognitif du vivant, celui des systèmes autopoïétiques, puisqu'il se construit et se spécifie en tant que système, en tant que clôture, dans un processus de régénération permanente, par l'ouverture à l'imprévisible, à l'instable. L'autoproduction de ce monde peut être illustrée tout simplement par des cercles où les

⁹ Westphal distingue le seuil (*limen*) de la frontière (*limes*) : « le seuil suppose le franchissement libre, contrairement à la frontière, qui peut se révéler étanche » (Westphal, *op. cit.*, p. 163).

¹⁰ « L'explication opérationnelle » des systèmes vivants (c'est-à-dire par clôture opérationnelle) s'oppose à « l'explication symbolique » (les systèmes à entrées-sorties) qui est aussi utilisée.

espaces du récit de vie réaliste de Daniel 1 et les récits science-fictionnels évoluent dans des rapports de contiguïté, de fusion (cf. figure a) :

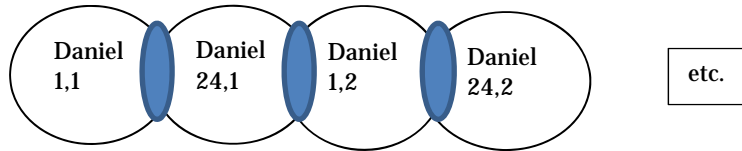


figure a

DANIEL 1,1 : Comme ils restent présents à ma mémoire, les premiers instants de ma vocation de bouffon ! J'avais alors dix-sept ans, et je passais un mois d'août plutôt morne dans un club all inclusive en Turquie (...) J'avais commencé par des petits sketches sur les familles recomposées, les journalistes du Monde (...) (*PI*, 19, 21).

DANIEL 24,1 : Regarde les petits êtres qui bougent dans le lointain ; regarde. Ce sont des hommes. Dans la lumière qui décline, j'assiste sans regret à la disparition de l'espèce. Un dernier rayon de soleil rase la plaine, passe au-dessus de la chaîne montagneuse qui barre l'horizon vers l'Est, teinte le paysage désertique d'un halo rouge. Les treillages métalliques de la barrière de protection qui entoure la résidence étincellent (*PI*, 26).

DANIEL 1,2 : Il m'est à peu près impossible aujourd'hui de me souvenir pourquoi j'ai épousé ma première femme ; si je la croisais dans la rue, je ne pense même pas que je parviendrais à la reconnaître. On oublie certaines choses, on les oublie réellement ; (*PI*, 28).

DANIEL 24,2 : Aujourd'hui que tout apparaît dans la clarté du vide, j'ai la liberté de regarder la neige. C'est mon lointain prédécesseur, l'infortuné comique, qui avait choisi de vivre ici (...) (*PI*, 42).

Dans leurs interconnexions, tout un nouveau système est en train de jaillir et de se (re)configurer, dont les espaces se façonnent d'une manière récursive, mais ne restent jamais les mêmes, en étant craquelés par des potentiels chaotiques, fluctuants, qu'on pourrait concevoir comme des poches *métastables* (cf. les parties bleues sur la figure).

Ces poches évoluent dans le sillon, dans la concomitance du récit de vie de l'humain Daniel 1, ressemblant à l'*organisation* invariante des systèmes vivants autopoïétiques, et des récits de vie des néo-humains, ressemblant à la *structure* variable de ces systèmes, mais ne relèvent distinctement d'aucun de ces deux espaces. Il ne s'agit pas de poches quantitatives qui seraient les productions finies, les marqueurs d'individualité du texte qui se dynamise, mais de formations, de fissures qui ne cessent

de se nouer dans les mouvements de variation auto-crétatifs à l'œuvre dans ce régime complexe d'enchevêtrement en train de naître.

Dans les cavités de ces poches se dévoilent des agencements volatils, à « potentialités oscillantes » (*PI*, 401) qui génèrent les mouvements auto-crétatifs du système dont nous allons donner un exemple : l'installation artistique créée par Vincent, l'artiste de la secte élohimate. Celle-ci est créée dans un hangar sans fenêtres et incarne une salle d'intermédiation vers l'espace de la nouvelle humanité, tout en relevant de l'espace référentiel du récit de vie de Daniel 1 :

Dès que j'eus ouvert la porte hermétique, blindée, qui menait à l'intérieur, je fus ébloui par une lumière aveuglante, et pendant trente secondes je ne distinguai rien ; (...) J'avais l'impression de me mouvoir à l'intérieur d'un espace laiteux, isotrope, qui se condensait parfois, subitement, en micro-formations grenues – en m'approchant je distinguais des montagnes, des vallées, des paysages entiers qui se complexifiaient rapidement puis disparaissaient presque aussitôt, et le décor replongeait dans une homogénéité floue, traversée de potentialités oscillantes. (...) Tournant mon regard vers la droite, j'aperçus une silhouette qui répétait chacun de mes mouvements, qui ne se distinguait de la blancheur éblouissante de l'atmosphère que par un blanc légèrement plus mat. J'en ressentis une légère inquiétude : la silhouette disparut aussitôt. Mon inquiétude se dissipa : la silhouette se matérialisa à nouveau, comme surgie du néant. Peu à peu je m'habituai à sa présence, et continuai mon exploration ; il me paraissait de plus en plus évident que Vincent avait utilisé des structures fractales, je reconnaissais des tamis de Sierpinski, des ensembles de Mandelbrot et l'installation elle-même semblait évoluer à mesure que j'en prenais conscience. Au moment où j'avais l'impression que l'espace autour de moi se fragmentait en ensembles triadiques de Cantor la silhouette disparut, et le silence devint total. Je n'entendais même plus ma propre respiration, et je compris alors que j'étais *devenu* l'espace ; j'étais l'univers et j'étais l'existence phénoménale, les microstructures étincelantes qui apparaissaient, se figeaient, puis se dissolvaient dans l'espace faisaient partie de moi-même, et je sentais miennes, se produisant à l'intérieur de mon corps, chacune de leurs apparitions comme chacune de leurs cessations (*PI*, 400, 401, 402).

Cette installation artistique a un effet régulateur dans la création du régime complexe de *La Possibilité*, puisqu'elle configure la dynamique d'interaction des espaces alternatifs de la fiction, ce qui est dû aux potentiels *métastables* de ses « micro-formations grenues ». Les fractales de Sierpinski, Mandelbrot et Cantor, ainsi que la poésie qui sous-tendent cette création illustrent ces potentiels à l'œuvre.

Les fractales sont pour Varela des ensembles aptes à saisir visuellement le fonctionnement étrange de la clôture opérationnelle des systèmes vivants autopoïétiques

qui ne se limite pas à la stabilité d'un système dynamique, c'est-à-dire à l'homéostasie, mais tend continuellement à l'exploitation et au maintien de la métastabilité :

Dans une unité munie d'une clôture opérationnelle, un comportement *cohérent* et bien *distinct* présente, en fait, une nature particulière : d'un côté, il apparaît comme une opération de l'unité ; de l'autre côté, quand on tente d'examiner l'origine d'une telle opération, on ne trouve rien d'autre qu'une itération infinie de cette opération ; elle ne commence nulle part et ne finit nulle part. (...) Avec l'exemple d'un fractal, on a tous les ingrédients, sous forme visuelle, pour voir comment la clôture d'un processus peut conduire : a) à une cohérence, toujours distribuée et jamais totalement présente mais compréhensible comme figure "mythique" ; b) à des propriétés émergentes au niveau de l'unité, qui ne résultent pas de la simple addition des propriétés des composants qui participent au processus (Varela, 1989b : 25-26).

Les structures fractales de l'installation de Vincent traduisent donc le travail de variation autopoïétique qui ne cesse de configurer le monde émergent de *La Possibilité*.

Par son potentiel de joindre « l'illimité » (Houellebecq, 1997 : 36), la poésie a également un rôle de participation active dans ce travail¹¹ en opérant des ligatures impondérables, en imprégnant l'écriture de « son absurdité créatrice » (*ibid.*). La poésie, note Houellebecq, « brise la chaîne des causes et joue constamment avec la puissance explosive de l'absurde, mais elle n'est pas l'absurdité. Elle est l'absurdité rendue créatrice ; créatrice d'un sens autre, étrange mais immédiat, illimité, émotionnel » (*ibid.*).

Grâce à sa nature dynamique à l'œuvre, dépassant l'opposition entre *organisation* et *structure*¹², entre stabilité et dynamisme, la poche formée par l'agencement artistique de Vincent, avec ses structures fractales et ses échos poétiques, peut donc être conçue comme une posture de spécification de ce monde complexe naissant en tant que *clôture opérationnelle*, c'est-à-dire en tant que système, pensé à partir de l'ouverture, de la transformation *métastable*.

À travers l'exemple de l'œuvre de Vincent, nous avons pu montrer qu'une approche cognitive à travers le modèle de l'autopoïèse nous permet de penser ce roman

¹¹ Pour créer son œuvre, Vincent s'inspire effectivement de *La mort des pauvres* de Baudelaire (*Les Fleurs du Mal*) : *C'est la mort qui console, hélas ! et qui fait vivre ; / C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir / Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre, / Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir ; / À travers la tempête, et la neige, et le givre, / C'est la clarté vibrante à notre horizon noir ; / C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre, / Où l'on pourra manger, et dormir et s'asseoir...* (PI, 400).

¹² Nous nous référons à l'organisation et à la structure des systèmes autopoïétiques.

complexe, non pas comme une structure qui devient dynamique par rapport à une stabilité première, mais à partir du chaotique, du non-standard.

Littérature et cognition : quelle légitimité ?

La lecture du roman de Houellebecq à travers les sciences cognitives montre que l'apport d'un transfert de concepts du domaine cognitif au domaine littéraire se justifie par une légitimité méthodologique, qui consiste à réactualiser les méthodes de cartographie du texte en accordant plus d'importance à l'imprévisible, au mouvant, donc à une lecture dynamique. En ayant cette approche, la lecture devient un champ ouvert à la créativité, faisant appel aux concepts de la cognition qui modélisent l'autocréation, pour éclaircir les gestes de singularisation du texte littéraire. En ce sens, les concepts cognitifs ne servent pas à ériger une méthode systématique pour expliquer les romans, mais fonctionnent plutôt comme des outils qui permettent de penser le texte littéraire à partir d'un système auto-créatif en émergence.

Une telle approche de la littérature à travers le dispositif cognitif est en voie de légitimation depuis les années quatre-vingt, ce dont témoignent différents groupes de recherche (comme le *CRLC*, le *Centre de recherche sur la littérature et la cognition* de L'Université Paris 8, l'équipe de recherche *Poétique cognitive* de l'Université de Szeged, etc.) et de revues spécialisées (*Théorie littérature enseignement (TLE)*, *Substance*, etc.).

Mais grâce à cette approche, la littérature enrichit également le champ de recherche de la cognition, puisqu'elle fonctionne comme un angle spécifique, à partir duquel il est possible de mieux découvrir le fonctionnement protéiforme et mouvant des mécanismes cognitifs. L'apport du fait littéraire au domaine de la cognition réside donc dans le fait qu'il permet une cartographie littéraire de la cognition, autrement dit, la compréhension des processus cognitifs à travers son propre cadre, celui de la narration. Ce cadre narratif peut même devenir une source qui permette l'avancement de nouvelles hypothèses sur le fonctionnement de la cognition, conduisant à un renouveau d'approches et de concepts dans le domaine des sciences cognitives.

Cette lecture transversale génère donc un circuit d'enrichissement mutuel entre la littérature et les sciences de la cognition, ce qui augmente leur potentiel de régénérescence à travers l'autre. Cependant, le premier volet de cette interférence, c'est-à-dire l'approche du champ littéraire à travers les modèles cognitifs a été plus largement explorée, d'où un renouvellement méthodologique en littérature (en français et étrangère) et une légitimité culturelle bien-fondée. Le deuxième volet, malgré sa portée

de redistribution et de revitalisation des approches en sciences cognitives à travers les possibilités offertes par la narration, n'a pas encore été vraiment exploité. Il reste pour l'instant dans un état hypothétique, en quête de légitimité et de reconnaissance.

Bibliographie :

- ABRIOUX, Yves (1990). « Présentation », *TLE Littérature et connaissance*, n° 8, pp. 5-9.
- ATLAN, Henri, CASTORIADIS, Cornélius, DOMENACH, Jean-Marie et al. (1987). *Création et désordre*. Paris : L'Original.
- BAUDELAIRE, Charles (1999). « La mort des pauvres », in Claude Pichois (org). *Les Fleurs du Mal*. Paris : Gallimard.
- [Dictionnaire des religions et des mouvements philosophiques associés] [on-line], [disponible le 02/02/2016] <URL: http://atheisme.free.fr/Religion/Definition_r.htm>.
- HOUELLEBECQ, Michel (1998). « L'absurdité créatrice », in *Interventions*, Paris : Flammarion.
- HOUELLEBECQ, Michel (2005). *La Possibilité d'une île*. Paris : Fayard.
- KREMER-MARIETTI, Angèle (2012). « Réflexions sur l'autopoïèse » [Revue de philosophie et de sciences humaines] [on-line], *DOGMA*, [disponible le 02/02/2016] <URL: <http://www.dogma.lu/pdf/AKM-Autopoiese.pdf>>.
- VAN WESEMAEL, Sabine (2005). *Michel Houellebecq. Le Plaisir du texte*. Paris : L'Harmattan.
- VAN WESEMAEL, Sabine, CLEMENT, Murielle Lucie (2007). *Michel Houellebecq sous la loupe*. Amsterdam, New-York : Rodopi.
- VARELA, Francisco, MATURANA, Humberto, URIBE, R. (1974). « Autopoiesis: The organization of living systems, its characterization and a model », *Biosystems*, vol. 5 / n° 4, pp. 187-196.
- VARELA, Francisco (1989a). *Invitation aux sciences cognitives*. Paris : Seuil.
- VARELA, Francisco (1989b). *Autonomie et connaissance, Essai sur le vivant*. Paris : Seuil.
- VARELA, Francisco, THOMPSON, Evan, ROSCH, Eleanor (1993). *L'inscription corporelle de l'esprit*. Paris : Seuil.
- VARELA, Francisco (1999). « Quatre phares pour l'avenir des sciences cognitives », *TLE Dynamique et cognition : nouvelles approches*, n° 17, pp. 7-23.
- VIARD, Bruno (2008). *Houellebecq au laser : La faute à Mai 68*. Nice : Ovidia.
- WESTPHAL, Bertrand (2007). *La Géocritique, Réel fiction espace*. Paris : Minuit.

LA LÉGITIMITÉ DES LITTÉRATURES FRANCOPHONES

Aspects théoriques, critiques et didactiques

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA

Un. Porto – APEF – ILC ML

jalmeida@letras.up.pt

Résumé : Cet article entend interroger les conditions et les stratégies d'accès aux instances de légitimité et de reconnaissance littéraire de la part des écrivains francophones périphériques contemporains publiant à Paris à partir de réalités distinctes. Par ailleurs, nous passerons en revue des questions soulevées par le recours de textes fictionnels francophones dans le cadre de l'enseignement-apprentissage du français langue étrangère.

Mots-clés : légitimité, reconnaissance, littératures francophones, FLE, périphéries.

Abstract: This paper intends to question the conditions and strategies of access to legitimacy and acknowledgement by contemporary peripheral Francophone writers who publish in Paris about their own different realities. Moreover, we will survey some questions raised by the use of Francophone fictional texts in the context of French Foreign Language teaching-learning process.

Keywords: legitimacy, acknowledgement, Francophone literatures, FFL, peripheries.

La question de la légitimation des littératures de langue française produites en dehors du contexte hexagonal s'avère problématique à plus d'un titre. Pour mieux cerner les contours de notre sujet, il nous faut considérer les deux volets qu'il comporte. D'une part, les écueils historiques et identitaires auxquels ces productions littéraires sont confrontées, ainsi que les stratégies narratives et éditoriales mises en place par les littératures francophones, ou utilisées à leur endroit pour s'assurer, ou leur nier, l'accès aux instances légitimantes. D'autre part, les atouts de l'enseignement de ces textes dans leurs contextes autochtones d'abord, mais surtout dans le cadre de l'enseignement-apprentissage du Français Langue Étrangère (FLE).

À la faveur de la notion de « légitimité » institutionnelle littéraire, de ses rites et de ses instances, nous entendons interroger la caractérisation des littératures francophones en tant que fictions à processus de légitimation distinct de celui de la littérature produite dans l'Hexagone, parce que marquées par la complexité identitaire et historique.

En fait, il s'agit d'abord de dégager et de décrire les conditions et les parcours de légitimation que la machine institutionnelle littéraire fait subir aux auteurs et aux ouvrages francophones afin de poser, dans un deuxième temps, les enjeux didactiques de l'introduction de ces textes dans l'enseignement-apprentissage du FLE.

À cet égard, pour l'exemple, le statut et les déboires très particuliers des lettres belges de langue française, ressassés dans plusieurs manifestes, - datés certes, et intimement liés au mouvement de la *belgitude*, mais qui n'en illustrent pas moins les conditionnements subliminaux de l'écriture littéraire en français hors de l'Hexagone -, procurent un cadre suffisamment solide de compréhension historique de notre sujet, que pour être projeté et généralisé dans les autres périphéries littéraires du français. Dans tous les cas, il est avant tout question d'une revendication historique et identitaire, mais aussi d'une volonté de réappropriation de la / sa langue.

Selon les cas et les idiosyncrasies locales, les aires littéraires francophones latérales, ou totalement périphériques par rapport à l'Hexagone ou à la Métropole ont connu des stratégies et des processus particuliers d'affirmation. Évoquons le mouvement manifestaire de la *belgitude*, aux relents politiques, à un moment de bascule par rapport au mythe unitaire belge. Moins politique et plus complexe, vu la formation confédérale de la Suisse, la *suissitude* a, elle aussi, combattu un mythe unitaire, l'helvétisme, tandis que, pour le Québec, du fait de la distance du centre, le caractère particulier de sa lutte revendicative en milieu anglophone hostile, et l'engagement de ses écrivains et intellectuels, le même rapport complexé n'est ni éprouvé, ni complexé. Bien au contraire,

comme le rappelait Pierre Mertens, le Québec avait déjà « récupér[é] sa langue » (AAVV, 1979/80 : 28).

Pour le reste des vastes espaces littéraires francophones, le processus de reconnaissance est à poser diachroniquement, et est ponctué par une périodisation critique et esthétique qui va de la négritude, à la multiplicité d'approches et lectures postcoloniales, pour en arriver à la littérature-monde, et aboutir (à nouveau) au projet francophone, mais en concurrence désormais avec un agenda nettement politique de l'Organisation Internationale de la Francophonie, comme l'a bien décrit François Provenzano (2011). En fait, comme l'affirme ce théoricien, « (...) l'inscription d'une 'littérature francophone' dans l'histoire littéraire est essentiellement une affaire de représentation, chevillée aux évolutions du projet d'une 'francophonie' politique et, en particulier, aux intérêts français portés par ce projet » (*idem* : 37), ce qui n'en configure pas moins le dégagement d'une compartimentation problématique :

En effet, dès lors que l'on reconnaît l'existence d'un « fait littéraire francophone » distinct, sous plusieurs aspects, du « fait littéraire français », se pose la question de l'articulation entre la prise en compte globale de ce « fait littéraire francophone » et le découpage « par zones », qui a construit des cadres de référence suffisamment stables pour au moins trois des grandes portions de la « francophonie littéraire » : la Belgique francophone, la Suisse romande, le Québec [entendons, pas aussi stables pour le reste] (*idem* : 43).

La *doxa* francophone en tant qu'« ensemble des discours qui tissent un lien entre ces deux grands ensembles » (*idem* : 55) aurait historiquement produit des *topoi* à même d'assurer, voire de fonder, une rhétorique francophone qui a la vie dure si l'on considère leur résilience dans les Études Francophones, même si d'aucuns les ont nuancés et mis en contexte historique. Citons les dichotomies centre-périphéries, littérature légitime et paralittérature, langue française et surconscience linguistique, etc.

C'est justement dans cet éventail topique que l'on retrouvera les stratégies de légitimation, lesquelles actent la préséance institutionnelle de la France sur la production des produits symboliques en langue française. Pour des raisons qui tiennent à son poids démographique au sein de l'ensemble francophone, la France demeure un puissant « surmoi », éditorial notamment, et une instance sourcilleuse de légitimité symbolique et littéraire qui intimide aussi bien les aires latérales que les ex-colonies, pour ne pas dire les écritures littéraires allophones, où le français fait l'objet d'une élection.

Manque à la Francophonie le polycentrisme éditorial et culturel dont jouissent les autres ensembles euromériques. Et, de fait, Paris demeure, pour une large part, l'unique véritable centre éditorial francophone concentrant les instances, les prix, les rituels, les

moyens et le prestige associés à la machine littéraire, les instances de légitimité et de reconnaissance en somme. Et c'est toujours Paris pour une bonne part qui dispense, à son gré, la légitimité et la reconnaissance auxquelles toutes les productions culturelles francophones aspirent, de sorte que les écrivains y sont malgré eux « réverbérés » (AAVV, 1979/80 : 20). Comme le relève François Provenzano : « (...) si elles ont un potentiel littéraire, les périphéries ne peuvent l'actualiser que dans le cadre de l'influence française » (2011 : 85).

C'est d'ailleurs, rappelons-le, l'argument de l'attribution plus généreuse de prix littéraires français et internationaux à des écrivains non-hexagonaux qui servira de fondement, voire de pièce à conviction, dans le discours des signataires du *Manifeste pour une littérature-monde en français* (2007), foncièrement anti-francophone, mais qui n'a pas abouti au résultat institutionnel ou esthétique escompté. Et c'est toujours à partir du repère presque exclusivement français que Christiane Albert inscrivait naguère la scénographie discursive propre aux écrivains migrants de langue française, tout comme la traçabilité de leur reconnaissance, comme par exemple celle des littératures spécifiquement migrantes : « Ces littératures sont désormais enseignées dans de nombreuses universités tant françaises qu'étrangères, elles font l'objet de colloques, possèdent leurs revues spécialisées et sont éditées chez les plus grands éditeurs [français, s'entend] » (Albert, 2005 : 174).

En fait, même dans le cas des littératures « hybrides » (Sebkhi, 1999) de l'immigration en français, à mi-chemin taxinomique et identitaire entre les littératures francophones, la littérature française, voire les littératures nationales des pays d'origine, tout est question de stratégie de légitimation :

Aussi pour acquérir de la légitimité littéraire à laquelle ils aspirent et du fait de leur situation périphérique à la fois vis-à-vis de leur culture d'accueil (la culture française) [France, quand tu nous tiens !] et de celle de leur pays d'origine, les écrivains de l'immigration se trouvent donc dans la nécessité de se démarquer culturellement de ces champs constitués. Ils le font en remettant en question la notion de nationalisme littéraire et en revendiquant une identité métisse qui leur permette d'échapper à toute tentative d'étiquetage tout en expérimentant des procédés d'écritures marquées à la fois par l'hybridation et l'hétérogénéité (Albert, 2005 : 176).

Habiba Sebkhi n'hésite pas à recourir à la métaphore juridique de l'enfant naturel vs légitime pour caractériser la difficulté qu'il y a à classer cette littérature d'un autre type, souvent en deuxième, voire troisième génération (Sebkhi, 1999). Selon elle, « L'illégitimité se situe à deux niveaux. Elle est à repérer autour et à l'intérieur de la

littérature beur. Elle se situe d'abord au sein de l'institution, de manière externe ; elle se manifeste ensuite de manière interne dans le tissu narratif » (*idem*).

Et Christiane Albert de renchérir en pointant des collections parisiennes : « grands éditeurs français [qui] ouvrent des collections » (Albert, 2005 : 177) spécialisées dans les littératures migrantes, mais aussi francophones (Présence africaine, L'Harmattan ou Le serpent à plumes), lesquelles « accueillent les écrivains de l'immigration (...) » (*idem* : 178). Plus loin, Albert refrène son optimisme théorique en rappelant que « (...) les écrivains issus de l'immigration africaine sont surtout publiés chez des éditeurs ou dans des collections spécialisées dans la publication de littérature africaine ; les prix littéraires qu'ils reçoivent sont surtout destinés à récompenser des œuvres francophones : Prix des Tropiques, Grand Prix littéraire d'Afrique noire, Prix du meilleur auteur africain, etc. » (*idem* : 183).

D'autant plus que les espaces francophones ressentent inconsciemment l'absence d'un solide contrepoids à l'Hexagone, la France n'ayant pas historiquement accouché d'un quelconque Mexique, Brésil ou États-Unis. Ces espaces ont ainsi été souvent maintenus en état de minorisation et d'allégeance culturelle à tel point que des générations d'écrivains francophones n'ont pas éprouvé le besoin de parler *de* leurs réalités idiosyncrasiques, ou à *partir d'elles*.

Dès lors, la critique parisienne n'a bien souvent pas hésité (et n'hésite toujours pas) à octroyer de la légitimité littéraire aux textes francophones selon des figures condescendantes, telles que le *trajet*, la *découverte* et la *différence*. Jean-Marie Klinkenberg illustre ces trois figures par le biais des propos de critiques français recueillis dans la presse littéraire parisienne, concernant des auteurs francophones (1985). La figure du « trajet » insiste sur l'origine distante et périphérique de l'écrivain, compensée par la perspective de reconnaissance. Ainsi, de l'écrivain belge Conrad Detrez, bien avant sa naturalisation française, il a été dit en 1979 qu'il « a poussé dans l'étroit milieu d'un petit village belge » (*Figaro*). La « découverte » traduit le fait que la critique « découvre » un talent littéraire qui, autrement, aurait pu ne pas être mis à profit. Et l'on pourrait citer le cas de l'écrivain belge Eugène Savitzkaya qui, en 1979, sort « un livre éblouissant et doux (...) qu'il serait navrant de laisser enterrer sous je ne sais quel silence vaguement complice » (*Figaro*) ; voire cet autre exemple de découvreur sur le même auteur, dans *Le Monde* cette fois : « On commence à connaître ici Eugène Savitzkaya, qui vit en Belgique (...) ». Finalement, par « différence », on reconnaît l'expression d'une thématique ou de tournures stylistiques spécifiques et / ou exotiques. Il suffit d'évoquer la détection d'africanismes, de belgicismes ou d'autres topolectismes esthétiques.

Dans cette logique, on pourrait avec Anne-Rosine Delbart et Sophie Croiset affirmer que - *a priori* et pendant longtemps - « l'étiquette de 'littérature francophone' a [eu] mauvaise presse auprès du public de langue française qui ignore[ait] les 'écrivains francophones' ou ne leur témoigne[ait] pas beaucoup de crédit littéraire jusqu'à ce qu'une consécration officielle – sur la place parisienne dans le meilleur des cas – ne les sorte du lot » (Delbart & Croiset, 2011 : 1).

De son côté, François Provenzano parcourt de façon critique et décomplexée les étapes et les figures d'une *doxa* et d'un savoir théorique francophones dans lesquels la question stylistique s'est souvent avérée axiale et différenciatrice dans les rapports des périphéries au centre. C'est dans ce contexte qu'il faut placer la notion de « surconscience linguistique » mise en orbite par Lise Gauvin (1997), mais que Christiane Albert réfère paradoxalement aux « premiers écrivains francophones dont le français n'était pas la langue maternelle » (Albert, 2005 : 169). Pour François Provenzano, il s'agirait « (...) de s'appuyer sur un état des lieux sociolinguistiques des situations d'énonciation des 'écrivains francophones' pour faire apparaître les réponses stylistiques originales qu'ils ont pu y apporter, les stratégies compensatoires qu'ils ont déployées face à des situations problématiques » (Provenzano, 2011 : 45), soit l'existence d'une « 'poétique générale de la francophonie, préalable à une stylistique des œuvres francophones » (*ibidem*), que l'on pourrait d'ailleurs apparier à une *thématique* spécifique, elle aussi antérieure.

Dans cette logique, puisque c'est la scène parisienne qui anime et légitime le champ littéraire en langue française, ne restent aux écrivains francophones que deux stratégies, et ce pour « ruser avec l'illégitimité », c'est-à-dire pour « s'attribuer de la légitimité », qui se traduisent soit par « une autonomisation du champ littéraire distinct par rapport à l'instance parisienne, mais qui annule la hiérarchie, donc la légitimité », soit par un « effort d'assimilation au champ parisien » (Klinkenberg, 1989).

En outre, et deuxième volet de notre propos, il s'agit de considérer l'intérêt didactique de la lecture de ces littératures dans des contextes exolingues de l'enseignement-apprentissage du FLE. Comme le rappelle Jean-Marc Defays *et al.*, l'approche communicative et la perspective interculturelle ont assez rapidement remis à l'honneur l'apport de la littérature à l'enseignement-apprentissage des langues étrangères et secondes en général, et du FLE en particulier (2014 : 23). Selon lui, la didactique du FLE réapprécie la pratique de la lecture littéraire dans la mesure où elle lui redécouvre simultanément des occasions d'ouverture sur le monde et sur la diversité / complexité communicatives (Cuq & Gruca, 2002 : 384), en phase avec les directives du *Cadre Commun de Référence pour les Langues* (2001), et cautionne le rôle d'un genre

comme le roman en tant qu'« outil efficace pour rendre l'apprenant sensible à la différence de registres formels ou familiers » (Defays *et al.* 2014 : 25).

Dès lors se pose la question de l'opportunité de l'ouverture de la didactique du FLE sur le roman francophone ou allophone. Reine Berthelot en dégage une problématique du statut du roman francophone dans le contexte de l'enseignement-apprentissage du FLE qui passe par la reconnaissance et la prise en charge didactique de sa spécificité esthétique, à savoir la relative opacité discursive et la plus grande présence de l'oralité, mais aussi l'ouverture sur un référent à thématiques distantes et distinctes de l'idiosyncrasie européenne ; ce qui confère aux littératures francophones ou allophones en français un degré d'extranéité qui peut s'avérer un puissant inducteur interculturel : « cet ailleurs qui s'affirme ainsi à l'intérieur de la langue, ouvre des horizons nouveaux, tant dans la reconnaissance d'autres écritures imprégnées par leur culture d'origine que de thématiques nouvelles » (Berthelot, 2011 : 43).

Ces écrivains et ces écritures « venus d'ailleurs », - selon l'heureuse expression d'Anne-Rosine Delbart (2005) -, placent la langue française, et son enseignement-apprentissage en tant que langue étrangère, dans une perspective mondiale et mondialisée, à même de se départir d'une Histoire ou identité uniques ou univoques. Or, le roman francophone ou allophone en français s'avère un puissant médiateur de cultures, un outil efficace dans la déclinaison des diversités et convergences francophones, notamment par rapport à l'Hexagone et à l'Europe. Defays *et al.* rendent cette capacité de médiation de la sorte : « L'expérience littéraire du bilinguisme serait exportable dans la classe de FLE à la fois comme auxiliaire de l'accès à la littérature dans la langue étrangère et comme révélateur pour les apprenants de leurs propres représentations et de leurs compétences de la langue-cible » (2014 : 81). Il y aurait quelque part la possibilité d'identification de l'apprenant avec une certaine distance de l'écrivain francophone ou allophone par rapport au français.

Aussi bien dans cet ouvrage collectif que chez Reine Berthelot, des noms d'écrivains et des titres de roman sont avancés dans le sens d'une prise en charge didactique de leur légitimité littéraire. Parmi eux, certains sont devenus incontournables et sont largement connus du grand public : Patrick Chamoiseau, Tahar Ben Jelloun, mais aussi des romanciers plus récents et inscrits dans des taxinomies francophones plus complexes ou hybrides : littérature migrante, beure, etc. Dès lors, d'autres noms s'affirment comme propositions de lecture, souvent détenteurs de prix littéraires décernés comme autant de signes de légitimité et de reconnaissance, tels qu'Azouz Begag, Ahmadou Kourouma ou Leïla Houari, dont les thématiques et les horizons diégétiques offrent des pistes de lecture très pertinentes, même si, de préférence, à un

niveau plus avancé des descripteurs de l'enseignement-apprentissage du FLE (B2). On pourrait également citer des noms tels que Mina Oualdhadj, Malika Madi, Kenan Görgün, Altay Manço, voire Fouad Laroui.

L'essai collectif *La Littérature dans l'enseignement du français langue étrangère* évoque l'avantage de travailler ces thématiques au goût du jour et en phase avec l'émergence des littératures-monde (AAVV, 2015 : 153) à la faveur de l'enseignement-apprentissage du FLE. En effet, « l'apprenant [y] découvre des textes mettant en jeu le déracinement, la migration, ou le devenir autre » (*idem* : 156). On le voit immédiatement : si les auteurs francophones ont souvent joué le jeu des stratégies stylistiques en vue de s'assurer reconnaissance et légitimité, la didactique FLE recourt actuellement à ces auteurs afin d'y faire lire des thématiques distinctes et davantage propices à une ouverture sur le monde.

En outre, la présence du roman francophone et allophone en français dans l'enseignement-apprentissage du FLE implique une pratique didactique concrète et des propositions méthodologiques en vue de sa plus large mise à profit pédagogique. À cet égard, plusieurs suggestions et pratiques très pragmatiques et ciblées, ou pistes de travail en classe pour enseignants de FLE à certains stades (plutôt avancés) du *Cadre Commun de Référence pour les Langues* ont récemment vu le jour. Relevons l'essai de Reine Berthelot sur les *Littératures francophones en classe de FLE. Pourquoi et comment les enseigner* (2011) qui, dans son volet « comment », expose plusieurs fiches thématiques de travail à partir de la lecture d'auteurs allophones, échelonnée sur plusieurs séquences et séances comportant une présentation biobibliographique, une suggestion d'extraits, de thèmes à développer et une observation de post-lecture : le quotidien chez Chadortt Djavann et l'erreur chez Agota Kristof ou Anna Moï (*idem* : 55-81).

Plus récemment, *La Littérature dans l'Enseignement du FLE*, pointe plusieurs activités didactiques pratiques pour l'apprenant : la lecture à voix haute, des mises en relation thématiques et référentielles, l'exploitation syntaxique et sémantique, l'incitation à l'écriture et à l'expression orale (AAVV, 2015 : 145-151).

Il ressort de ce qui vient d'être exposé que le littéraire (notamment le roman francophone) est loin d'avoir dit son dernier mot en didactique du FLE. Il s'avère même un outil imprévu en vue de la systématisation et de la pratique des compétences inscrites au programme et dans les descripteurs du *Cadre*, d'autant plus qu'il s'ouvre sur le monde et sur le dialogue interculturel, et qu'il concourt à suppléer un apprentissage en FLE uniquement fondé sur les manuels et les grammaires, où prime l'écrit artificiellement axé sur le monologue et la phrase verbale simple, et ce, par un apport, fût-il excessif, d'expressivité et d'emphase (Vigner, 2004 : 57). À explorer davantage, et plus tôt, la

pratique de la lecture du roman permet aussi de dépasser le simple souci communicatif pour introduire l'apprenant dans les associations symboliques et culturelles.

Force est toutefois de remarquer que les didacticiens ayant investi le domaine littéraire francophone le réduisent trop souvent à l'écriture allophone en français, laquelle ne présente pas le même degré de problématique ou de représentativité, voire le même intérêt d'ouverture interculturelle. Il s'agirait dès lors de procurer des réalités et des univers culturels plus distants du nôtre (Afrique, Moyen-Orient, Asie), mais aussi de donner à lire des contextes d'écriture nouveaux : migration, questionnements identitaires, entre-deux ou perspectives cosmopolites et hybrides.

Dans *La Littérature en FLE. État des lieux et nouvelles perspectives*, Anne-Rosine Delbart plaide pour une mise à profit didactique d'écrivains très contemporains travaillant des questions identitaires de double appartenance culturelle ou de frontières, notamment les textes fictionnels portant sur le témoignage de vécus interculturels, et que nous évoquions plus haut. C'est là que les textes francophones gagnent une nouvelle « reconnaissance », et en tout cas une « utilité » didactique insoupçonnée.

Bibliographie :

- AA.VV. (1979/80). *Critique politique*, n° 4, « Ecrire de la Belgique », novembre-décembre-janvier.
- AA.VV. (2007). *Pour une littérature-monde en français*. M. Le Bris et J. Rouaud (dir). Paris : Gallimard.
- AA.VV. (2015). *La Littérature dans l'enseignement du FLE*. A. Godard (dir). Paris : Didier.
- ALBERT, Christiane (2005). *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris : Karthala.
- BERTHELOT, Reine (2011). *Littératures francophones en classe de FLE. Pourquoi et comment les enseigner*. Paris : L'Harmattan.
- CONSEIL DE L'EUROPE (2001). *Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues : apprendre, enseigner, évaluer*. Paris : Didier.
- CUQ, Jean-Pierre / GRUCA, Isabelle (2002). *Cours de didactique du FLE*. Grenoble : PUG.
- DEFAYS, Jean-Marc *et al.* (2014). *La Littérature en FLE. État des lieux et nouvelles perspectives*. Paris : Hachette Français Langue Étrangère.

DELBART, Anne-Rosine (2005). *Les Exilés du langage : un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Limoges : PULIM.

DELBART, Anne-Rosine / CROISSET, Sophie (2011). « Présentation du dossier *Marginalité, identité et diversité des 'littératures francophones'* », *Le Langage et l'Homme*, vol. 46, fascicule 1 (juin), pp. 1-8.

GAUVIN, Lise (1997). « D'une langue, l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone », *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Karthala, pp. 5-15.

KLINKENBERG, Jean-Marie, *et al.* (1985). *Trajectoires : littératures et institutions au Québec et en Belgique francophone*. Bruxelles : Labor.

KLINKENBERG, Jean-Marie (1989). « Le problème de la langue d'écriture dans la littérature francophone de Belgique de Verhaeren à Verheggen », *in* A. Vigh (dir). *L'identité culturelle dans les littératures de langue française*. Paris : P. V. Pécs / ACCT, pp. 69-73.

PROVENZANO, François (2011). *Vies et mort de la francophonie. Une politique française de la langue et de la littérature*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites ».

SEBKHI, Habiba (1999). « Une littérature naturelle : le cas de la littérature 'beure' » *in* *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 27, pp. 16-27 (consulté le 13/09/2015 sur le site www.limag.refer.org).

VIGNER, Gérard (2004). *La Grammaire en FLE*. Paris : Hachette Français Langue Étrangère.

CE QUE NOUS DEVONS À L'ENSEIGNEMENT DE LA LITTÉRATURE (FRANCAISE)¹

SIDI OMAR AZEROUAL
Un. Cadi Ayyad – Marrakech –
sidiomar.a@gmail.com

Résumé : La modernité parle une nouvelle langue, celle du marché. Le statut de l'intellectuel privilégie la figure de l'économiste. Les sciences humaines en général et la littérature en particulier souffrent d'un glissement de terrain qui menace leur existence. Plusieurs pays ont déclaré la guerre à tout ce qui n'est pas science rentable. Dans cet article, nous essayerons de voir dans quelle mesure l'enseignement de la littérature relève du souci de l'humanité de demeurer humaniste au lieu de se contenter d'un pragmatisme qui réduit le citoyen à un simple objet de consommation.

Mots-clés : littérature, français, légitimité, enseignement, humanisme.

Abstract: Modernity speaks a market's language. The status of the intellectual favors the figure of the economist. The humanities (literature) suffer from a landslide that threatens their existence. Several countries have declared war on all that is not exact sciences. In this article we will try to see how literature protects humanism and rejects a pragmatic approach that reduces the citizen to a mere object of consumption.

Keywords: literature, French, legitimacy, education, humanism.

¹ Cet article est axé sur la légitimité de l'enseignement de la littérature. S'il réfère explicitement à la littérature française, que je mets délibérément entre parenthèses, c'est uniquement par contrainte culturelle : l'enseignement dont j'ai disposé est étroitement lié à la culture française. Toute autre littérature – dite étrangère –, hormis la littérature arabo-musulmane qui cadre mon identité intellectuelle, je l'ai rencontrée dans la langue française. D'une manière ou d'une autre, dans mon imaginaire, cette *autre* littérature fait partie intégrante de la langue et de la littérature française.

« Oui, il y a des livres qui m'ont marqué à jamais, qui m'ont transformé : Baudelaire, Rilke, Pascal, Spinoza, Hume, Montaigne, Aristote, ... Aussi Proust et Céline... Et puis, avant tous ceux-là, *Les Thibault*, de Martin du Gard, et *Les Nourritures terrestres*, de Gide » (Comte-Sponville, 2000 : 121).

I- Langue française et discours politique

I- 1- Le cas du Maroc

La question de la langue demeure épineuse au Maroc où l'on n'est pas tous d'accord sur ce qu'est une langue officielle. Est-ce l'arabe, langue du sacré, ou l'amazigh, dialecte des origines ? Est-ce le français enraciné et entretenu par les anciens colons ou l'espagnol qui a envahi le nord du pays ? Il faudrait dans ce cas procéder par hiérarchisation des langues. Si l'amazigh est considéré comme un dialecte à valeur culturelle et l'arabe comme une pseudo langue officielle, le français s'impose socialement et a la mainmise sur la paperasse administrative. De même, il est la langue des prospectus, des ordonnances médicales, des projets de loi, des communiqués ... etc.

Toutefois, le pouvoir politique actuel, monopolisé par le parti à référence islamique, propose, au nom de Monsieur Lahcen Daoudi, ministre de l'enseignement supérieur, de penser à l'anglais comme un outil pragmatique incontestable. Le ministre, cité par Amal Galla, a explicitement affirmé qu'au Maroc, « l'on ne maîtrise ni l'arabe ni le français, donc il faudrait surtout maîtriser l'anglais, et étudier alors en arabe, et ce pour mieux profiter des références scientifiques qui sont surtout en anglais » (Galla, 2014). Il ajoute dans ce sens que le pays a besoin des sciences exactes plus que des sciences humaines. Tandis qu'une seule compagnie aéroportuaire, selon les dires du ministre, demande plus de 700 ingénieurs techniciens, des centaines d'autres établissements classiques (facultés, écoles privées...) congédient des salariées et des fonctionnaires dont le péché est de ne pas avoir été assez malin pour se former en d'autres disciplines plus rentables.

Les Etudes Françaises (langue et littérature) est l'une des filières importantes à l'université marocaine. Désormais, selon le ministre de l'enseignement supérieur marocain, ce département est inutile. Or, au lieu de parler en termes de table rase, il faudrait peut-être prévoir une restructuration de la représentation sociale où chaque individu cherche à ensevelir sa déception due au décalage entre un nouveau contexte intellectuel et un idéal fané. Le discours politique est responsable des répercussions de cette déception.

La question de la légitimité de la langue française que, plus ou moins, tous les marocains comprennent (en dépit du degré de la maîtrise de la grammaire et de la syntaxe) nécessite un engagement dans un débat sur la nature du projet social adéquat

au pays. Ce débat doit exiger de déterminer, parallèlement, la nature de la langue qui saurait être conforme à la représentation des citoyens.

C'est en plaçant la problématique sur ces bases que l'on pourrait finalement décider de l'importance de Balzac, de Saussure, de Diderot, de Duras et de bien d'autres figures d'une culture qui a toujours contribué à ce qu'est aujourd'hui cet univers francophone ouvert sur le monde. Il serait donc aberrant d'entendre un responsable dire que si l'on s'éloigne des théories des économistes (surtout anglophones), on s'égare du droit chemin, que supprimer Victor Hugo de l'histoire ne nuira pas à l'imaginaire humain, que la révolution française n'a pas été inaugurée par les écrits des philosophes français, mais par la faim du peuple.

À quoi servirait donc la littérature si elle ne prétend pas faire partie d'une université qui « entretient des relations complexes avec la société, sous la forme de demandes et d'offres de plus en plus dérégées » (de Certeau, 1993 : 113) ? La réponse de Belinda Cannone s'arrête judicieusement sur ce qui constitue la richesse de la création littéraire :

Les romanciers ont toujours fondé la légitimité de leur entreprise sur cette conviction qu'une chose réelle n'a pas plus d'importance qu'une chose pensée. C'est celui-là qui, pour la première fois, donne aux possibilités nouvelles leur sens et leur destination, c'est celui-là qui les éveille' (*L'Homme sans qualités*). Le romancier comme éveilleur des possibles (Cannone, 2012 : 87-88).

Il est à noter que la délégitimation de la littérature française ne date pas d'aujourd'hui puisque déjà Nicolas Sarkozy, ancien président français, censé défendre la culture française, critique en 2006 comme en 2008 *La Princesse de Clèves*². Si l'on voudrait donc continuer à enseigner la langue et la littérature françaises dans un pays francophone, sur quel type de reconnaissance sociale faudrait-il bâtir les critères de l'apprentissage ? Parce qu'on ne va pas nécessairement à l'école pour devenir, des années après, des chefs d'entreprises, parce que l'école enseigne d'abord ce qu'est un être humain, la réponse à cette question est fondamentale.

² Clarisse Fabre rapporte que Nicolas Sarkozy a dit en 2006 qu'« un sadique ou un imbécile avait mis dans le programme d'interroger les concurrents sur *La Princesse de Clèves* », puis, qu'en 2008, il a ajouté: « Car ça vaut autant que de savoir par cœur *La Princesse de Clèves*. J'ai rien contre, mais... bon, j'avais beaucoup souffert sur elle » (Fabre, 2011). Voir <http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/03/29/et-nicolas-sarkozy-fit-la-fortune-du-roman-de-mme-de-la-fayette_1500132_3476.html> [disponible le 20/10/2015].

I- 2- Le cas de l'Europe non francophone

À la fin du XXIII^{ème} colloque international de l'APFUE³, le sujet d'une table ronde tournait autour de la situation et du statut du français en Espagne. Ce débat microcosmique est une illustration parfaite du combat que mènent l'ensemble des associations issues de sociétés non-francophones et qui luttent pour un potentiel rayonnement du français parmi les différentes couches sociales. La consultation d'une série d'articles spécialisés sur le même sujet permet d'aboutir aux mêmes conclusions pessimistes dont souffre le corps enseignant espagnol, portugais, roumain, italien, autrichien, ... etc.

Quatre points indispensables devraient être *immédiatement* pris en considération si l'on voudrait contribuer à la légitimation du français et de la culture française.

1-Tout d'abord, il est recommandé de questionner la valeur du français d'un point de vue sociologique : est-il une langue utile, donc à concevoir comme seconde langue privilégiée, ou une langue de prestige, donc simple langue étrangère à revaloriser selon des objectifs précis ?

2-Dans cet ordre d'idées, il faudrait réduire l'impact de l'hétérogénéité linguistique sur la confusion du choix de la langue qu'on voudrait apprendre. C'est le cas de la politique linguistique au Portugal où la situation du français reste problématique malgré les efforts des agents associatifs.

3-De même, il est nécessaire de prévoir une formation des enseignants du français. Le cas des professeurs d'espagnol qui prennent maladroitement en charge l'enseignement du français est un exemple parmi tant d'autres.

4-La mise à niveau de la qualité de l'enseignement du français nous incite également à repenser le rôle de la littérature dans l'ancrage de la langue française en vue de motiver des apprenants souvent indifférents.

Ces efforts ne sauraient aboutir à leur finalité si l'on ne prend pas conscience que le changement du statut du français, langue minoritaire au sein des pays non-francophones, exige une modification radicale des soubassements pédagogiques de tout un état. Citons encore le cas de l'Espagne qui a opté pour le remplacement de certaines matières (comme la musique) par des langues étrangères fragilisées. Un véritable plan

³ Le colloque intitulé « Crise : échec ou défi » de l'Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española a été tenu à Alcalá de Henares du 26 au 28 mars 2014. La table ronde a été animée par M. Fidel Corcuera-Manso (U. Zaragoza), M. Julian Serrano Heras (U. Castilla La Mancha) et M. Joaquin Díaz-Corrales (U. Complutense).

d'urgence à la fois d'ordre politique, sociologique, pédagogique et culturel est plus que nécessaire.

II- Le nouvel idéal de l'enseignement universitaire

II- 1- Invasion technologique

Le changement des notions est favorisé par le changement de la vision du monde, ce qui se répercute sur l'intérêt octroyé à l'idée de l'enseignement. Si, auparavant, l'enseignement de l'informatique était secondaire parce qu'il se réduisait à quelques principes de traitement de texte que les étudiants, en général, sont censés maîtriser, aujourd'hui, des filières d'informatiques accueillent un assez bon nombre de doctorants et d'étudiants avides de programmation et de savoir purement scientifique. En linguistique, l'intérêt donné au cognitivisme est étroitement lié au développement technologique du traitement du fonctionnement du cerveau. La linguistique, après des années de familiarité avec la psychologie et la sociologie, est désormais inséparable de la biologie. L'ère technologique, qui succède à un modernisme attaché au principe – encore actuel – de la mondialisation, exige une extraction de tout ce qui ne répond pas aux critères d'un marché nourri par un capitalisme financier et un impérialisme culturel.

Or, l'université n'est pas un espace d'ambition économique, mais d'émerveillement philosophique devant les grandes idées susceptibles d'approfondir chez l'étudiant une conscience politique vis-à-vis des idéologies dominantes. L'enjeu d'une formation n'est pas nécessairement d'éveiller une conscience malheureuse qui déboucherait sur un engagement politique. Il suffit d'éveiller chez l'étudiant le désir d'être libre penseur, lecteur averti du quotidien, bricoleur face aux conflits culturels ou dénonciateur des faux-fuyants. En l'absence d'une telle mission, apparaît aussi bien chez l'enseignant que chez l'étudiant « un sentiment d'insécurité » (de Certeau, 1993 : 112). Ce qui enraidit l'opacité de ce paysage brumeux, c'est l'émergence de nouveaux lieux de la culture : « l'usine, les *mass media*, les techniques, les grandes entreprises » (*ibidem*). Michel de Certeau résume ainsi cette situation : « L'enseignant flotte à la surface de la culture (...) » (*ibidem*).

La culture perd du terrain et cède de plus en plus la place aux sciences exactes. De grands noms comme Claude Lévi-Strauss, Marcel Mauss, Marcel Proust, Paul Valéry et André Gide disparaissent insensiblement et sont remplacés par d'autres icônes omniprésentes (Steve Jobs, Mark Zuckerberg, Bill Gates, ...). Il ne reste de Balzac que le nom de la rue, à Tours en France, où se situe sa maison d'enfance, patrimoine destiné à attirer quelques touristes avertis. Balzac relève désormais non plus de la culture

proprement dite, mais de la culture générale (quelques bribes superficielles et lacunaires sur l'auteur et le résumé anodin de ses livres). Cette situation nous renseigne sur la mort symbolique de l'histoire des idées et l'entrée solennelle de l'humanité dans l'ère de la sacralisation de l'éphémère, l'actualité évanescence ici et maintenant grâce à une surinformation qui ne demande qu'à être exhibée immédiatement, puis oubliée ou refoulée.

Le progrès technologique se fonde sur une mise en scène ostentatoire de l'imagination purement matérielle⁴. Cependant, sans littérature – et, dans le cas des pays francophones, sans littérature française – il n'y aurait point d'imagination purement abstraite, celle qui, chez l'*homo habilis*, privilégie l'idée, non l'objet. Ainsi, afin de ne pas succomber aux différentes menaces qui l'entourent, il est fondamental de prendre au sérieux l'enseignement des lettres, c'est-à-dire en tant qu'un réservoir d'idées philosophiques, non de formes uniquement littéraires.

II- 2- Littérature et exigences du marché

Il ne faut pas maltraiter la littérature en la soumettant aux nouvelles logiques du marché qui exigent qu'un enseignement doive nécessairement déboucher sur un vrai métier, sur une certaine rentabilité économique de l'individu. Et que peut la littérature devant ces nouveaux métiers qui lui sont étrangers et qui lui ôtent toute chance d'avoir une légitimité sociale.

La littérature garantit le passage d'un état de découverte du monde à une maturité culturelle capable d'initier l'apprenant à la relation sociale. Qu'on ne puisse pas intégrer la littérature dans la programmation de ce que l'on appelle les « grandes écoles » ne veut pas dire que, désormais, elle est inutile. D'ailleurs,

(...) comme le souligne une prise au sérieux de son étymologie, l'éducation est une conduite, un accompagnement, qui aboutit à une conversion, une transformation. Elle est en tous cas une intervention. L'existence des différences, et donc de la diversité, induit alors plusieurs types d'attitudes théoriques et pratiques (Drouin-Hans, 1998 : 201).

De sa part, l'auteur de *La Culture au pluriel* (de Certeau, 1993 : 112) distingue deux tendances :

⁴ L'idée est immédiatement traduite par l'objet qui la représente. Un smartphone par exemple est le résultat direct du mariage entre le désir de la maîtrise hystérique de la réalité (espace et temps inclus) et le génie de l'inventeur.

1- Un courant réaliste, produit scolaire, qui privilégie la valeur d'échange, fondée sur une vision pragmatique visant des finalités économiques (la valeur d'usage, elle, est marginalisée parce qu'elle vise des préoccupations personnelles).

2-Un courant culturel, produit des sciences humaines, destiné aux salariés, aux personnes âgées, aux riches, ... dont l'objectif est l'exploration des pistes de réflexion.

Le changement des noms des établissements de formation contribuerait à l'enracinement de la tendance culturelle de l'éducation. Au lieu de l'université ou de la faculté, on pourrait les appeler « Maison(s) de la culture » (*ibidem*). La formation aussi devrait subir un changement exhaustif des contenus dispensés. De nos jours, qui voudrait encore lire *Morphologie des contes*, *Du sens* de Greimas, *Forme et signification* de Jean Rousset ou *Physiologie de la critique* d'Albert Thibaudet ?

Dans le cadre des études françaises, il est peut-être temps d'arrêter d'enseigner une narratologie qui ne servirait à rien d'un point de vue culturel. La critique littéraire également, les catégories du récit, une histoire des idées et des arts influencée par l'esprit des manuels, ... Quand on enseigne la poésie de Senghor, c'est à l'essence de la négritude et les soubassements d'une identité locale qu'on devrait s'intéresser. De même, enseigner Alain Robbe-Grillet sous l'égide du Nouveau Roman risque de n'intéresser plus personne.

Jamais un malentendu n'a touché une science comme il touche aujourd'hui le domaine des sciences humaines. On a vite oublié que les institutions littéraires dispensent une formation intellectuelle, non professionnelle. De cette formation personne ne veut. On surcharge des branches, comme la littérature, d'un fardeau qui ne relève pas de leur nature.

La littérature n'a jamais prétendu préparer ses disciples à autre chose qu'à la réflexion. Aujourd'hui, l'accuser de non rentable, c'est la comparer à des disciplines d'une autre nature, catégoriquement différente de celle assignée aux hommes de lettres. Adopter cette comparaison, c'est vouloir délibérément la condamner à mort.

Aristote a beau chercher à expulser les poètes de sa cité idéale ! En vain. Imaginons un pays sans poètes, sans romanciers, sans peintres ou sans dramaturges. Imaginons la France sans Baudelaire ou Mallarmé, sans Proust, Lautréamont, Hugo, Lamartine, Racine, ... Elle serait autre chose que la France. Peu importe ce que l'on est quand on manque d'identité culturelle au sein d'une mondialisation autoritaire.

Cette mondialisation qui est d'abord une quête de pouvoir économique à exercer sur le monde refuse de se soumettre à tout ce qui relève de l'éthique humaniste. Celle-ci se fonde sur la culture et la quête de l'échange. Il n'est donc pas étrange de se confronter, surtout après la crise de 2008, à des décisions qui visent la stabilisation économique des

sociétés au détriment de l'essence de l'être humain. La vérité littéraire et philosophique n'intéresse plus les institutions académiques qui préfèrent redéfinir certaines notions nécessaires à l'évolution intellectuelle du citoyen. Ainsi, lorsque le Japon aspire à mettre fin au règne des sciences humaines, lorsque la France décide d'abandonner le grec et le latin et l'Espagne la musique, les hommes politiques n'ont pas tort d'un point de vue économique. La vérité est sacrifiée au profit d'une culture rentable.

III- Leçons de littérature

III- 1- Désir et fictions humanistes

Le rapport de l'institution au monde des lettres est jonché de soupçons et de méfiance. La littérature est le lieu par excellence de l'anti-institution parce qu'elle est censée non pas communiquer des signifiés, mais des sens et des interprétations. La mission de l'enseignant de la langue et de la littérature, dit Barthes,

ne porte pas seulement sur les contenus; elle porte aussi sur la relation, sur la cohabitation entre les corps; cohabitation dirigée, et en grande partie faussée, par l'espace institutionnel. Le vrai problème est de savoir comment l'on peut mettre dans le contenu, dans la temporalité d'une classe dite de lettres, des valeurs et des désirs qui ne sont pas prévus par l'institution, quand ils ne sont pas refoulés par elle (Barthes, 1981 : 253).

Missionnaire, l'enseignant de la langue et de la littérature milite pour être un passeur de désirs. Désirs de survivance certes, mais aussi de perversion⁵, d'anarchisme et de libération. À la question « *peut-on enseigner la littérature ?* », Barthes répond sans hésitation : « (...) *il ne faut enseigner que cela* » (Barthes, 1981 : 254). Selon lui, elle est respectivement un lieu de « tous les savoirs du monde à un moment donné » et du « savoir politique ». L'enjeu historique s'allie à la synchronie du politique et la littérature constitue la médiation qui favorise le passage de l'un à l'autre. De ce passage Barthes dit : « Le rapport enseignant/enseigné (...) c'est un rapport contractuel qui est un rapport de désir. Un rapport de désir réciproque qui implique la possibilité de la déception et donc de la réalisation. Je pourrais dire de façon provocante : un contrat de prostitution » (Barthes, 1981 : 296).

Parce qu'elle ment, la littérature dit la vérité. Parce que, peut-être, les états conformistes ont peur des vérités qui émanent des fictions, ils luttent contre tout ce qui

⁵ « Perversion » dans le sens barthésien du terme : toute *dépense* qui rend heureuse l'âme du consommateur, tout plaisir inconditionnel (voir Barthes, 1981 : 249-250).

ne donne pas de résultats tangibles, immédiatement vérifiables, consommables et fermés sur eux-mêmes.

C'est dans cette perspective que Barthes, évoquant ce qu'il enseigne, déclare : « J'ai lancé une série de cours sur le "Vivre ensemble" (...) » (Barthes, 1981 : 306). C'est ce type d'enseignement qu'il faudrait réactualiser au XXI^{ème} siècle. Les sciences humaines seront plus rentables si elles instaurent entre l'enseignant et l'apprenant un « rapport idyllique / à l'enseignement » (Barthes, 1981 : 296-297).

III- 2- Œdipe écrivain

C'est au *Carnet de nuit* de Philippe Sollers qu'il faudrait peut-être revenir afin de prendre conscience de l'authenticité que l'écriture offre généreusement quand on s'identifie à ses formes :

Rêver du livre que l'on est en train d'écrire (...) : je m'étais endormi sur le tapis, au pied de la bibliothèque. J'étais le dernier paragraphe, son ondulation, sa modulation. Surpris, navré, amusé de me re/trouver quand même avec un corps, alors que j'étais passé de l'autre côté : dans l'air, entre les phrases (Sollers, 2006 : 9-10).

Ce qui peut paraître ici un simple fantasme de nuit, change de sens quand on le confronte à ce que dit Michel Leiris de son autobiographie *L'Âge d'homme* : « il s'agissait moins là de ce qu'il est convenu d'appeler "littérature engagée" que d'une littérature dans laquelle j'essayais de m'engager tout entier » (Leiris, 1939 : 15). Devenir paragraphe, c'est dompter l'espace sauvage qui sépare la corporalité et la scripturalité. C'est aussi humaniser une écriture inséparable du désir de s'engager entièrement dans l'acte de la création encore inachevée du monde.

Grâce à la magie de l'écriture, le scribe franchit le seuil de l'arène et devient, malgré lui, à la fois le taureau et le torero. Plus qu'un dernier paragraphe, il se livre à la tentation de tromper sa plume dans son propre sang⁶, dans l'encre amère qui écrit la tragédie de l'être. Œdipe, écrivain, crève ses yeux afin d'accéder à la clairvoyance ; son écriture consume ses yeux, non son regard. Aveugle, il voit autre chose que le monde, la vérité, celle qu'Annie Ernaux définit ainsi : « (...) ce qu'on cherche et qui se dérobe sans cesse » (Ernaux, 2011 : 30), et qu'on ne peut retrouver que dans la littérature. Ce qui se

⁶ Michel Leiris écrit : « Me tournant vers le torero, j'observe que pour lui également il y a règle qu'il ne peut pas enfreindre et authenticité, puisque la tragédie qu'il joue est une tragédie réelle, dans laquelle il verse le sang et risque sa propre peau. La question est de savoir si, dans de telles conditions, le rapport que j'établis entre son authenticité et la mienne ne repose pas sur un simple jeu de mots » (Leiris, 1939 : 17). Quant à la confrontation du moi dans l'acte d'écrire, elle émane, selon Annie Ernaux, de « (...) la nécessité que j'éprouve, comme Leiris, d'une corne de taureau, d'un danger dans l'exercice de l'écriture » (Ernaux, 2011 : 102).

dérobe promet une réflexion sur les limites, mission que la littérature (française en particulier) nous apprend « (...) depuis cent ans, de Mallarmé à Blanchot (...) » (Barthes, 1981 : 33).

Ainsi, pour que la littérature puisse jouir d'une légitimité institutionnelle et sociale, il faudrait la considérer sous l'angle de ce qu'elle pourrait représenter. Outre sa dimension esthétique, écrire est un acte psychanalytique qui permet l'exploration intime de ce que l'on est véritablement. Il est également un acte sociologique fondé sur l'image que l'écrivain donne de lui-même (voir Leiris, 1939 : 14-15). Finalement, elle est un acte philosophique qui pose des questions sur l'homme et l'humanité, y compris sur ceux qui dévalorisent l'enseignement de la littérature.

Bibliographie

- BARTHES, Roland (1981). *Le Grain de la voix*. Paris : Seuil.
- COMTE-SPONVILLE, André (2000). *L'Amour la solitude*. Paris : Albin Michel.
- CANNONE, Belinda (2012). *L'écriture du désir*. Paris : Gallimard.
- DE CERTEAU, Michel (1993). *La Culture au pluriel*. Paris : Seuil.
- DROUIN-HANS, Anne-Marie (1998). « Diversité ou identité : quel idéal pour l'éducation ? Opposition ou convergences ? », *Diversidade e identidade*, Actas da 1ª Conferência Internacional de Filosofia da Educação [disponible le 20/10/2015] <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6204.pdf>>.
- ERNAUX, Annie (2011). *L'Écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris : Gallimard.
- FABRE, Clarisse (2011). « Et Nicolas Sarkozy fit la fortune du roman de Mme de La Fayette » [disponible le 20/10/2015] <http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/03/29/et-nicolas-sarkozy-fit-la-fortune-du-roman-de-mme-de-la-fayette_1500132_3476.html>.
- GALLA, Amal (2014). « Lahcen Daoudi : 'La langue dont nous avons besoin aujourd'hui est l'anglais et non le français' » [disponible le 20/10/2015] <http://www.lemag.ma/Lahcen-Daoudi-La-langue-dont-nous-avons-besoin-aujourd-hui-est-l-anglais-et-non-le-francais_a82075.html>.
- LEIRIS, Michel (1939). *L'Âge d'homme*. Paris : Gallimard.
- SOLLERS, Philippe (2006). *Carnet de nuit*. Paris : Gallimard.